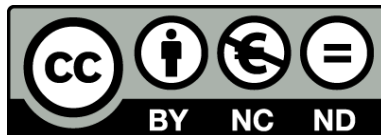




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La Escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática

Carmina Salvatierra Capdevila



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**

Universitat de Barcelona
Facultat de Geografia e Historia
Departamento de Historia del Arte

**LA ESCUELA JACQUES LECOQ:
UNA PEDAGOGÍA PARA LA CREACIÓN DRAMÁTICA**

Director:
Doctor Ricard Salvat i Ferré

Doctoranda:
Carmina Salvatierra Capdevila

Programa de Doctorado: Art, Natura i Societat (1998-2000)

Barcelona-2006

Als meus mestres
A mis maestros

Quiero expresar mi agradecimiento a Monika Pagneux, inmensa pedagoga, con la que he descubierto tantas cosas de la vida a través de su mirada del teatro y con la que me siento tan afortunada de acompañar en su trabajo en la preparación de actores; a Marc Doré, maestro de creadores, su amistad y su generosidad al compartir conmigo sus conocimientos de largos años de experiencia en la creación, a ellos mi deuda y mi admiración; a Christophe Merlant y Federico Vallillo, por hacerme llegar desinteresadamente sus trabajos, que tanto me han ayudado; a Madeleine Blackwell, María Escobedo (María de Marías) y Cinzia Mela, sus consejos en la bibliografía; a Pawel Rouba y Yasu Ohashi, su puntual colaboración; a María Antonia Menini y Aglaia Gómez, su ayuda en la parte de informática y correcciones; a Ana Angulo, por su apoyo hasta el final en esta carrera de fondo; y, a Ricard Salvat, al permitirme con este trabajo iniciar el estudio apasionante de la historia del teatro, por haberlo motivado, su confianza, su sabia e infinita paciencia.

Les dirán que el drama griego tenía éxito porque mostraba las pasiones humanas o porque habían unas bellas muchachas que danzaban (siempre hay gente que imagina que en los dramas griegos danzaban bellas muchachas) o porque tenía arrastre en el público por su penetrante tensión intelectual, y así por el estilo. Nada de eso. Todo dependía del hecho que los griegos habían entendido muchos secretos de la naturaleza, de los pájaros, de los árboles, de las nubes, y no temían poner tales secretos al servicio de la religión. Y el secreto más importante que ellos habían comprendido era una pequeña parte del secreto del movimiento. Era la animación del coro que conmovía a los espectadores y también era el movimiento del sol sobre la arquitectura lo que conmovía al auditorio.

Edward Gordon Craig
(*Para un nuevo teatro*, 1913)

ÍNDICE

I. Introducción	19
I.1. Objetivos de la investigación	21
I.2. Metodología	23
I.2.1. Material.....	24
I.3. Bibliografía utilizada “de” y “sobre” la enseñanza de Jacques Lecoq	27
I.3.1. Los dos libros de Jacques Lecoq	27
I.3.1.1. <i>Le théâtre du geste</i>	28
I.3.1.2. Comentario bibliográfico de <i>Le théâtre du geste</i>	31
I.3.1.3. <i>El cuerpo poético</i>	33
I.3.2. Otros escritos de Jacques Lecoq	37
I.3.3. Textos sobre la enseñanza de Jacques Lecoq	38
I.3.4. Últimos libros publicados	41
I.3.5. Textos específicos sobre el mimo	44
I.3.6. Un diario, una novela y dos conversaciones	47
I.3.7. Jacques Lecoq y la escritura	51

PRIMERA PARTE

La Escuela Jacques Lecoq (EJL)

II. Jacques Lecoq en los diccionarios y enciclopedias de teatro	59
II.1. Observaciones a los diferentes diccionarios	64
III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq.....	75
III.1. La filiación de Jacques Lecoq en el teatro francés.....	75
III.2. Los inicios de la renovación pedagógica del teatro en Francia: Jacques Copeau	78

III.3. El actor como centro de la renovación teatral:	
las teorías de Edward Gordon Craig	93
III.4. El nacimiento de una nueva pedagogía del actor: el Vieux Colombier	
y Les Copiaus	98
IV. Biografía de Jacques Lecoq: la formulación de la enseñanza.....	113
IV.1. Introducción	113
IV.2. El placer de moverse bien y la poética del deporte.....	114
IV.3. Las primeras dramatizaciones	118
IV.4. El encuentro con Étienne Decroux.....	121
IV.5. Jean Dasté: la influencia de Jacques Copeau y Les Copiaus.....	122
IV.6. El viaje a Italia 1948-1956.....	129
IV.6.1. Padua: la <i>commedia dell'arte</i> y el encuentro con	
Amleto Sartori	129
IV.6.2. El desarrollo de un mimo dramático	137
IV.6.3. La tragedia antigua: Vicenza y Siracusa.....	140
IV.6.4. La creación de la escuela del Piccolo Teatro de Milán	143
IV.6.5. La eclosión del mimo en el teatro	144
V. La creación de la Escuela Jacques Lecoq	149
V.1. Introducción.....	149
V.2. El equívoco de las palabras	151
V.3. El regreso a París	152
V.4. Las diferentes etapas:.....	154
V.4.1. La rue du Bac: 1956-1968.....	154
V.4.2. La etapa itinerante: 1968-1976.....	157
V.4.3. “Le Central”, un espacio definitivo	160
V.5. Una escuela en movimiento	164
V.6. La dimensión de laboratorio de la escuela.....	165
V.7. La búsqueda solitaria de Lecoq	168

VI. La enseñanza de la E JL	171
VI.1. El primer contacto con la E JL.....	171
VI.1.1. Presentación de la enseñanza	172
VI.1.2. El método	176
VI.1.3. Contenidos del 1 ^{er} y 2 ^o año.....	178
VI.1.4. Las fotografías de los programas	180
VI.1.5. Informaciones de interés	182
VI.1.5.1. Los cursos	182
VI.1.5.2. La admisión	183
VI.1.5.3. La selección	183
VI.1.5.4. El profesorado.....	184
VI.1.5.5. Antiguos alumnos	185
VI.1.6. Primeras confirmaciones de la enseñanza	187
VI.1.7. El actor-autor	188
VI.1.8. El <i>Viaje</i> de la E JL	191
VI.2 Principios de la enseñanza de la E JL	197
VI.2.1. La relación entre la vida y el arte	197
VI.2.2. El teatro de la naturaleza humana.....	200
VI.2.3. “Salvar la vida”	204
VI.2.4. El cuerpo “sintiente”	206
VI.2.5. La política de la imaginación y la libertad de crear	212
VI.2.6. El teatro de Lecoq: sentir el mundo conjuntamente.....	220
VI.2.7. Hacer teatro: una forma de estar en el mundo	223
VI.2.8. Por un teatro que todavía no existe	225
VI.2.9. Después de la Escuela.....	228
VI.2.10. La transposición de la realidad: un espacio poético.....	230

SEGUNDA PARTE

La práctica de la pedagogía de la E JL

VII. De la vida al teatro, de lo real al imaginario	237
VII.1. La improvisación y la máscara en la tradición del teatro occidental	239
VII.2. La consideración del juego en los estudios sobre la enseñanza de Lecoq	251
VIII. El juego en la práctica de la enseñanza	257
VIII.1. De la <i>recreación psicológica silenciosa</i> al juego dramático.....	257
VIII.2. El valor del silencio	259
VIII.3. La palabra y la acción	263
VIII.4. Los “motores” de la actuación.....	264
VIII.5. Las estructuras del juego dramático	270
VIII.6. La noción de “gama”	271
VIII.7. Definición hermenéutica del juego.....	274
VIII.8. Otros aspectos del juego.....	279
VIII.9. El espacio del juego: la zona de ilusión.....	282
VIII.10. La <i>imaginación material</i> de Gaston Bachelard.....	291
VIII.11. Definición hermenéutica del imaginario.....	295
VIII.12. Juego e imaginario	302
IX. La máscara neutra.....	305
IX.1. La pedagogía de la máscara neutra	305
IX.2. La práctica pedagógica de la máscara neutra. Dos temas:	309
IX.2.1. El <i>Despertar</i> de la máscara neutra	309
IX.2.2. Observaciones al ejercicio del <i>Despertar</i>	311
IX.2.3. El <i>Viaje Elemental</i>	318

IX.2.4. El sentido simbólico del <i>Viaje Elemental</i>	323
IX.2.5. Observaciones al ejercicio del <i>Viaje Elemental</i>	324
X. La técnica de los movimientos y la preparación corporal.....	327
X.1. La consideración de la técnica.....	327
X.2. La preparación corporal: “sobrepasar el cuerpo”.....	330
X.3. El análisis de los movimientos y el mimo de acción.....	338
X.3.1. La justificación dramática del movimiento.....	341
X.3.2. Tratamiento de los ejercicios.....	344
X.3.3. Hacer surgir las “actitudes”.....	346
X.3.4. <i>La rosa de los esfuerzos</i> : tirar y empujar.....	349
XI. El movimiento.....	351
XI.1. Las leyes del movimiento.....	351
XI.2. Los <i>siete estados de tensión</i> del espacio.....	355
XI.3. El ejercicio de los <i>veinte movimientos</i>	356
XI.4. <i>El equilibrio de la escena</i>	360
XI.5. La concepción del movimiento de Jacques Lecoq.....	363

TERCERA PARTE

El mimo

XII. Antecedentes del mimo contemporáneo.....	371
XII.1. El redescubrimiento del cuerpo en el siglo XIX.....	372
XII.2. La cronofotografía y el cine.....	374
XII.3. La educación física, el deporte y los nuevos métodos para la danza y el teatro.....	375
XII.4. Breve historia de la palabra ‘mimo’.....	381
XII.5. El mimo en el siglo XX: “mimo del final” y “mimo del principio”.....	386
XII.6. La influencia del mimo francés en el teatro catalán.....	391

XIII. El nacimiento del mimo moderno: fechas señaladas	399
XIII.1. La sesión privada del Vieux Colombier: 1924.....	399
XIII.2. La presentación pública del <i>mimo corporal</i> : 1945.....	402
XIV. La trayectoria profesional de Étienne Decroux	407
XIV.1. Infancia y juventud	409
XIV.2. La experiencia en el Vieux Colombier	410
XIV.3. París: el aprendizaje	413
XIV.4. El encuentro con Jean-Louis Barrault	415
XIV.5. La escuela de Decroux y la difusión del <i>mimo corporal</i>	417
XIV.6. Alumnos de Decroux	422
XV. La concepción del mimo en Étienne Decroux	425
XV.1. “ <i>Le droit au malheur</i> ” (“El derecho a la desgracia”)	425
XV.2. El Programa	427
XV.3. Del mimo de ilusión al mimo abstracto	430
XV.4. El movimiento del alma: la “estatua móvil”	433
XV.5. La técnica del <i>mimo corporal</i>	435
XV.6. Consideraciones sobre la enseñanza	440
XV.7. La filosofía de Decroux: el mimo prometéico	444
XV.8. La aportación de Decroux al mimo	448
XVI. La concepción del mimo en Jacques Lecoq	451
XVI.1. La imitación.....	452
XVI.2. El <i>mimismo</i> humano.....	454
XVI.3. La palabra y el gesto	458
XVI.4. El <i>mimo absoluto</i>	460
XVI.5. La pedagogía de los condicionantes	466
XVI.6. La aportación de Lecoq al mimo.....	467

XVII. La relación entre el mimo de Decroux y el mimo de Lecoq.....	475
XVII.1. Decroux, expresar el pensamiento vs. Lecoq, captar la vida.....	479
XVII.2. El futuro del mimo	486
XVIII. El cuerpo del actor en el teatro contemporáneo:	
la fértil transculturalidad	491
Conclusiones	501
Valoración personal.....	519
Bibliografía	525

INTRODUCCIÓN

I. Introducción

I.1. Objetivos de la investigación

El tema de nuestra investigación se centra en la pedagogía creada por Jacques Lecoq (1921-1999) dirigida a la creación en el teatro. Desde su escuela de París, Lecoq ha influenciado a través de sus alumnos la escena contemporánea en una gran variedad de propuestas surgidas en la segunda mitad del siglo XX, siendo hoy una referencia importante en la práctica teatral de nuestro país. Sin embargo, la ausencia de estudios y publicaciones dedicadas a ella hace que todavía sea poco y mal conocida careciendo de la atención que creemos se merece. Con esta investigación queremos contribuir a iniciar un estudio en profundidad frente al vacío que existe que ayude a modificar este estado de la cuestión.

Nuestra hipótesis de trabajo considera que la pedagogía de Jacques Lecoq confluye y participa, en la recuperación del cuerpo del actor, en el debate y la experiencia de las corrientes renovadoras del teatro contemporáneo.

El núcleo básico de la investigación lo constituye la pedagogía para la creación dramática de Jacques Lecoq que ha propiciado formas teatrales diversas, renovando, a la vez, el teatro mismo al plantearse las cuestiones de fondo sobre la naturaleza de la creación teatral.

El objetivo no es otro que el de estudiar, a partir de los fundamentos de esta pedagogía, la aportación que ésta realiza al conjunto del teatro contemporáneo recogiendo la consideración de Jacques Copeau (1879-1949) cuando afirmaba en su momento que la renovación teatral pasaba por una renovación pedagógica del arte del teatro.

El espacio físico en que se concreta el estudio de esta pedagogía lo constituye la propia Escuela Jacques Lecoq (en adelante, E JL), donde su creador la desarrolló y amplió a lo largo de más de cuarenta años, desde su creación en 1956 hasta su muerte en 1999, siendo éste el espacio temporal que hemos tomado como referencia para nuestro estudio, ya que la Escuela continúa hoy abierta.

Una vez referidos los elementos nucleares de la investigación, pasaremos a la estructura de la misma, que se configura esencialmente en tres partes.

La primera parte, está dedicada al estudio de la pedagogía de la enseñanza, que introducimos progresivamente a partir de la consideración de la figura de Lecoq en los diccionarios y enciclopedias de teatro, así como de su filiación en el teatro francés. Le sigue, a continuación, el estudio de la enseñanza propiamente dicha, que se realiza en tres tiempos diferenciados: 1. el *cómo* se llega a formular el método pedagógico a través de la trayectoria profesional de la persona de Lecoq antes de abrir la Escuela; 2. la creación de la Escuela y su evolución en el espacio temporal que hemos delimitado; y, 3. el *qué*, haciendo referencia a cuáles son los objetivos, los contenidos y los principios generales que definen la pedagogía de Jacques Lecoq.

La segunda parte, se centra en *cómo* actúa y se desarrolla la pedagogía en la práctica de la Escuela durante el primer curso a partir de los elementos esenciales que la conforman, a saber: la improvisación, la máscara y el movimiento; elementos que hemos vertebrado y analizado a partir de los conceptos de *juego* e *imaginario*, constitutivos de toda creación dramática, objetivo de esta pedagogía.

La tercera parte se focaliza en el mimo, en tanto constituye uno de los temas de fondo en la reflexión de Lecoq sobre el teatro y la preparación del actor/autor/creador, considerando su aportación junto a la de Étienne Decroux (1898-1991) –los dos pedagogos principales del mimo en el periodo temporal que nos

I. Introducción

ocupa–, al teatro contemporáneo, una búsqueda que, como veremos, se resuelve en la recuperación del cuerpo para el teatro y en la que se encuentra también inscrita una corriente importante del teatro oriental contemporáneo.

I.2. Metodología

En lo que se refiere al método o procedimiento de investigación utilizado, se ha optado por el analítico, sintético e inductivo, según las necesidades que se han presentado durante el proceso investigador.

Las acepciones “analítico” y “sintético” actuales, que se remontan a Immanuel Kant (1724-1804), las hemos tomado en sus sentidos más comunes, a saber: de la descomposición de un todo en partes y recomposición de las partes en un todo; o como de un examen detallado de algo, y visión sinóptica y “total” respectivamente.¹

En cuanto al procedimiento inductivo, sabemos que el primer pensador que proporcionó un concepto suficientemente preciso de la inducción como vocablo técnico para designar un cierto proceso de razonamiento fue Aristóteles (h. 384-322 a. C.), donde el avance del pensamiento se efectúa de lo particular a lo universal, o mejor, de lo menos universal a lo más universal.²

En primer lugar, por tanto, se ha hecho uso del procedimiento analítico al dividir en el proceso de investigación, un todo en las partes que lo constituyen en relación a la pedagogía de la enseñanza de Jacques Lecoq, tanto en su formulación, en su evolución y en sus contenidos, como en la aplicación práctica de estos contenidos.

¹ José FERRATER MORA. *Diccionario de Filosofía*. Ariel, Col. Ariel Referencia Barcelona, 1998, pág. 151.

² *Ibíd.*, pág. 1.812.

En segundo lugar, hemos hecho uso del procedimiento sintético al depurar los aspectos y los elementos que, a nuestro entender, una vez sometidos al análisis mejor explican el tema estudiado, observando los antecedentes que estos elementos encuentran en la historia del teatro.

En tercer lugar, el procedimiento inductivo se ha utilizado para establecer las correspondencias que los aspectos particulares y específicos de la pedagogía investigada tienen de universales o son entendidos en un sentido más amplio o general.

El proceso de la investigación se ha realizado a partir de la lectura y la observación ateniéndonos a los hechos y escritos tal como éstos se encuentran expuestos, para describirlos sin añadir ni modificar nada de lo que se dice; a continuación, se ha pasado a un segundo nivel explicativo y de análisis en el que se han buscado las causas, razones e implicaciones de la pedagogía de Jacques Lecoq, llevándonos a un examen específico y crítico que es lo que nos ha permitido acercarnos al capítulo de conclusiones, objetivo de toda investigación.

I.2.1. Material

El material recogido durante la investigación, el cual se ha clasificado y seleccionado cualitativamente en función de nuestros objetivos, comprende documentos, artículos de prensa, conversaciones, encuentros y experiencias que ofrecen diferentes acercamientos a la pedagogía de la E.J.L., y que se complementa con una bibliografía configurada por textos publicados y algunos de ellos inéditos. Gran parte de este material se encuentra en el anexo que acompaña nuestro estudio, el cual consta de una introducción que lo presenta detalladamente, por lo que no nos extenderemos en este momento (Anexo, introducción, pág. 11); también en el anexo

I. Introducción

aportamos una cronología biográfica de Jacques Lecoq (Anexo, apartado 1, pág. 19). Este material de consulta facilita la inmersión en el tema que tratamos y a él nos referiremos a lo largo de nuestra exposición.

– Documentación de la E JL

Comprende los programas de mano informativos de las actividades en diferentes momentos desde su creación (Anexo, apartado 2, pág. 33), y textos inéditos y publicados de Lecoq facilitados por la Escuela (Anexo, apartado 3, pág. 73). Existe también un vídeo y un DVD comercializado de la E JL que incluimos al final de nuestra bibliografía.

– Bibliografía

Comprende textos publicados e inéditos sobre la E JL recogidos en el curso de nuestro trabajo, la cual se completa con otros títulos de otras materias y campos del conocimiento relacionados con el tema estudiado: historia del teatro, filosofía, antropología, psicología..., todos ellos recogidos en la bibliografía final. El material bibliográfico sobre la escuela pasamos a tratarlo específicamente en el siguiente subcapítulo, la bibliografía “de” y “sobre” Jacques Lecoq (*infra*, pág. 27).

– Hemeroteca

Comprende artículos de prensa escrita, aparecidos entre 1988 y 2001. (Anexo, apartado 5, pág. 125)

– Encuentros y testimonios

Si bien el número de encuentros, testimonios y entrevistas a lo largo del proceso investigador ha sido muy amplio, queremos destacar cuatro especialmente relevantes, dada la relación de proximidad e implicación directa que las personas entrevistadas tienen con la pedagogía que estudiamos y que trataremos con especial atención en el curso de nuestra exposición:

Encuentro en Barcelona el mes de mayo de 1999 con el actor Albert Vidal (1946), primer alumno del Estado español de la EJM que ha desarrollado su trabajo a partir de las enseñanzas de Lecoq. (Anexo, apartado 6, pág. 163)

Encuentro en el Centro Maschere e Strutture Gestuali de Padua los meses de junio y julio de 1999 con Donato Sartori (1939), hijo de Amleto Sartori (1915-1962) creador de la máscara neutra, elemento esencial en la práctica pedagógica que estudiamos.

Encuentro en el Conservatoire d'Art Dramatique de Quebec, de enero a mayo de 2001, con Marc Doré (1938), quien ha introducido el método pedagógico de Jacques Lecoq en este centro desarrollando la pedagogía del *clown* aplicada al actor y la creación. (Anexo, apartado 6, pág. 182 y apartado 7, pág. 191)

Encuentros en Londres, Barcelona y Grenoble, de forma intermitente entre los años 1999 y 2005, con Monika Pagneux (1927), creadora de las bases de la preparación corporal de la EJM. (Anexo, apartado 6, pág. 168)

Queremos concluir este apartado mencionando especialmente la conversación mantenida por quien esto escribe, con Jacques Lecoq el mes de julio de 1991 –y posteriormente publicada (Anexo, apartado 4, pág. 114)–, durante nuestra participación en el curso *Le théâtre de la nature humaine. Pedagogie d'un*

I. Introducción

enseignement (Anexo, apartado 2, pág. 68). Aunque breve, esta conversación marcó el inicio de la investigación, dándonos las primeras directrices de orientación a seguir en un momento en que todavía existían pocas referencias bibliográficas y estudios realizados del tema tratado. En el mes de diciembre de ese mismo año, en un segundo encuentro, Lecoq mismo nos recomendó la lectura de Gaston Bachelard (1884-1962), Marcel Jousse (1886-1961) y Paul Bellugue (1892-1955), como los autores de referencia para poder adentrarnos en los fundamentos de su método pedagógico.

I.3. Bibliografía utilizada “de” y “sobre” la enseñanza de Jacques Lecoq

I.3.1. Los dos libros de Jacques Lecoq

En 1997, sólo dos años antes de su muerte, Lecoq puso por escrito en *Le Corps poétique, un enseignement de la création théâtrale*³ (*El cuerpo poético. Una enseñanza de la creación teatral*) su experiencia pedagógica de más de cuarenta años, diez años después de que, en 1987, se publicara *Le théâtre du geste, mimes et acteurs* (*El teatro del gesto, mimos y actores*),⁴ donde se recorre la historia del teatro del gesto, y que, como un preámbulo a *El cuerpo poético*, sitúa su enseñanza en el panorama teatral del siglo XX. Ambos son, pues, dos libros que se complementan y que constituyen una referencia directa de Lecoq.

³ Jacques LECOQ. *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. Escrito en colaboración con J-G. Carasso y J-C. Lallias. Éditions Actes Sud-Papiers, col. Cahiers Théâtre de l'ANRAT, núm. 10, Arles, 1997. Versión inglesa: *The Moving Body. Teaching creative Theatre*. Trad. de David Bradby. Prólogo de Simon McBurney. Methuen, 1ª edición, Londres, 2000. Versión castellana: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Trad. de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro. Alba Editorial, 1ª edición, Barcelona, 2003.

⁴ Jacques LECOQ (Dir.). *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*. Incluye textos de P. Avron, A. Delbée, A. Gautre, M. Lever, J. Mitry, Y. Ohashi, J. Perret, A. Rey, L. Romani y J-J. Roubine; y la participación de J-L. Barrault y A. Mnouchkine. Bordas, París, 1987.

Mientras que *Le théâtre du geste* no ha sido traducido a lengua alguna, *Le Corps poétique* se tradujo al inglés en el año 2000 con el título de *The Moving Body: Teaching creative Theatre*; en 2003 se hizo al castellano por María del Mar Navarro (1962), antigua alumna de la Escuela Jacques Lecoq, y por Joaquín Hinojosa (1951) como *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, traducción que tomamos de referencia para nuestras citas en esta investigación.

I.3.1.1. *Le théâtre du geste*

Escrito bajo la dirección de Lecoq junto a otros autores, *Le théâtre du geste* recorre la historia del teatro vista a través del gesto, del actor y del mimo, desde la antigüedad hasta nuestros días. Es un libro de gran formato con numerosas fotografías e ilustraciones, que se lee de manera fluida. Se le considera el primer libro de Lecoq y tiene la coherencia interna que le da la afinidad de todos los co-autores.

Este equipo de autores, algunos de ellos antiguos alumnos y profesores de la E JL, hace que sea un libro colectivo, aunque se circunscribe a un ámbito previamente definido por Jacques Lecoq. Los colaboradores son: Philippe Avron (1948), actor y escritor, que fue alumno y profesor de la Escuela; Anne Delbée⁵, directora y escritora, que fue alumna de la Escuela; Alain Gautré, actor, escritor, director y autor dramático, quien fue alumno y profesor de la Escuela; Maurice Lever, director de investigación en el Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), que es también historiador y autor de varias publicaciones; Jean Mitry (1907-1988), historiador y teórico del cine, especialmente sobre la relación entre la música y la imagen; Yasu Ohashi (1935), directora japonesa de teatro contemporáneo, que fue alumna y profesora de la Escuela; Jean Perret, que cuenta con numerosas

⁵ Algunas de las fechas de nacimiento y muerte de los nombres citados no se han podido encontrar después de buscarlos por diferentes medios.

I. Introducción

experiencias en el campo literario y artístico, fue profesor de cultura teatral en la Escuela; Alain Rey, lexicólogo, también autor de diccionarios y ensayos sobre el lenguaje; Lucien Romani, ingeniero en aerodinámica y estudioso de la biología, quien ha colaborado en diversas ocasiones con el Muséum National d'Histoire Naturelle; y Jean-Jacques Roubine (1939-1990), profesor universitario de historia y estética del teatro y autor de numerosos ensayos de crítica teatral.

El libro está dividido en nueve capítulos que referimos en el orden en que se presentan, poniendo entre paréntesis los nombres de cada autor:

– “L’imitation, le mime de tous les temps” (“La imitación, el mimo de todos los tiempos”), contiene una introducción (Alain Rey) y tres subcapítulos (Alain Rey, Lucien Romani, Jacques Lecoq). Partiendo del concepto de mimesis, mimetismo y *mimismo*, trata de la tendencia innata del hombre a la imitación, diferenciando la imitación puramente formal y exterior de la dimensión creativa que ésta puede alcanzar.

– “Les gestes de la vie” (“Los gestos de la vida”, Jacques Lecoq), hace una amplia exposición del lenguaje del gesto como base de la comunicación humana, desde la expresión cotidiana hasta su expresión simbólica, desde la especificidad de cada cultura a su universalidad.

– “La conquête du silence” (“La conquista del silencio”, Maurice Lever), refiere la historia del gesto desde la antigüedad hasta el siglo XIX.

– “De la pantomime au mime moderne” (“De la pantomima al mimo moderno”, Jacques Lecoq), completa la historia del teatro del gesto desde la “muerte” de Pierrot a Jacques Copeau, momento en que tendrá lugar al nacimiento de la renovación pedagógica en Francia. Le siguen una entrevista fallida con Étienne Decroux, donde

se expone su concepción del mimo; una entrevista con Jean-Louis Barrault (1910-1994), para acabar con el mimo de Marcel Marceau (Marcel Manguel, 1923) (Jean Perret).

– “Le temps des mélanges” (“El tiempo de las mezclas”) contiene, tras una breve introducción (Jacques Lecoq), un texto sobre la evolución de la danza hacia el gesto teatral a partir del siglo XIX (Jean-Jacques Roubine), y otro texto sobre la influencia del cine mudo en el arte gestual (Jean Mitry).

– “Le mime, art du mouvement” (“El mimo, arte del movimiento”), Jacques Lecoq expone su concepción del mimo y del movimiento.

– “L’explosion du mime” (“La explosión del mimo”): bajo la forma de una larga entrevista, Lecoq conversa con Jean Perret, de su experiencia personal, de sus encuentros y, también, reflexiona sobre el mimo en el camino recorrido hasta la creación de su Escuela; se intercalan siete textos de Lecoq referidos a los territorios dramáticos y otros aspectos de la enseñanza: “Comment bouge un choeur?” (“¿Cómo se mueve un coro?”); “À propos de la *commedia dell’arte*” (“A propósito de la *commedia dell’arte*”); “Le jeu du masque” (“La actuación de la máscara”); “À la recherche de son propre *clown*” (“A la búsqueda del propio *clown*”); “Le temps des bouffons” (“El tiempo de los bufones”); “Les bandes mimées” (“Las historietas mimadas”); y “Le jeu des structures portables” (“La actuación de las estructuras portátiles”).

– “Le geste du théâtre” (“El gesto del teatro”): después de una introducción (Jacques Lecoq), este capítulo comprende una exposición sobre la experiencia del actor (Philippe Avron); una entrevista a Arianne Mnouchkine (1939) (Jean Perret); un texto sobre la relación entre el texto poético y el cuerpo (Anne Delbée), y otro sobre el gesto en el teatro japonés (Yasu Ohashi).

I. Introducción

– “Le théâtre du geste et de l’image” (“El teatro del gesto y de la imagen”, Jacques Lecoq), es una síntesis del camino recorrido por el mimo en el teatro contemporáneo en su reencuentro con la palabra, una búsqueda que coincide, en una mutua influencia, con el teatro de otras culturas. Un texto final recorre las principales tendencias del teatro de los años ochenta, que ejemplifica el reencuentro del gesto y la palabra (Alain Gautré).

I.3.1.2. Comentario bibliográfico de *Le théâtre du geste*

La bibliografía se divide en ocho apartados dedicados respectivamente al teatro en la antigüedad; el teatro de la Edad Media y el teatro de feria; la comedia italiana de los siglos XVI y XVII; la pantomima blanca; el teatro moderno; la danza, el cine y el circo; el gesto y el movimiento, y la poética del movimiento. La variedad de campos va desde la historia del teatro a los textos fundamentales de teoría y práctica teatral (Denis Diderot, Edward Gordon Craig, Jacques Copeau, Antonin Artaud, Charles Dullin, Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault, Vsevolod Meyerhold, Constantin Stanislavski); textos de referencia sobre el tema del movimiento en el teatro y la danza (Emile Jacques-Dalcroze, Rudolf von Laban), sobre el gesto y el movimiento (Honoré de Balzac, Paul Bellugue, Henri Bergson, Marcel Jousse, Georges Hébert, Edward Muybridge, Leonardo da Vinci); hasta textos sobre filosofía y la poética del movimiento (Aristóteles, Gaston Bachelard, Friedrich Nietzsche, Pablo Picasso, Paul Valéry).

Los libros especialmente relevantes de esta bibliografía en el proceso de nuestra investigación, además de los de historia, práctica y teoría teatral, han sido, siguiendo el orden en el que aparecen citados:

- el libro del actor japonés Zeami (1374-1454), *La Tradition secrète du nô*, traducido al castellano en 1999 como *Fushikaden. Tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, por Javier Rubiera Fernández (1965), doctor en Filología hispánica y profesor de literatura en la universidad de Montreal, y Hidehito Higashitani, doctor por la universidad de Navarra y profesor en la universidad de Kobe;
- el texto de Lecoq “Rôle du masque dans la formation de l’acteur”, aparecido en 1985, centrado en las diferentes máscaras utilizadas en su enseñanza;
- un texto de Catherine Skansberg, “La recherche des gestes oubliés: l’École de Jacques Lecoq”, acaso uno de los primeros en tratar de dar una visión global y en profundidad sobre la enseñanza de Lecoq, de 1981;
- el libro *À propos d’art, de forme et de mouvement* de Paul Bellugue, publicado en 1963, constituye un ejemplo de la presencia de los principios del arte clásico en la concepción y análisis del movimiento de Lecoq;
- el libro de Gaston Bachelard *La psychanalyse du feu*, de 1938, cuya filosofía de la imaginación material basada en los cuatro elementos impregna la poética de Lecoq;
- *L’anthropologie du geste* de Marcel Jousse, libro fundamental para la concepción del mimo en Lecoq, publicado en 1969;
- y, por último, el librito de Eugen Herrigel (1885-1955) *Le Zen dans l’art chevaleresque du tir à l’arc* como un ejemplo de la relación alumno-pedagogo en el aprendizaje del movimiento justo.

I. Introducción

Ciertamente, *Le théâtre du geste* no es un libro que permita hacerse una idea de la enseñanza de Lecoq; sí, en cambio, entender su inclusión en el teatro a través de su historia y el lugar que ocupa. Lecoq mismo se sitúa en una tradición y en el momento histórico que le ha tocado vivir, al servicio de un teatro que está por hacer, en el reencuentro del gesto y la palabra.

I.3.1.3. *El cuerpo poético*

El cuerpo poético se escribió a partir de las conversaciones que durante un periodo de tres años mantuvieron con Lecoq, Jean-Gabriel Carasso, antiguo alumno de Lecoq y director en París de la Asociación Nacional de Investigación y Acción Teatral (ANRAT), y Jean-Claude Lallias, profesor en el Instituto de Formación de Maestros de Créteil.

El libro expone de forma muy sintética el método pedagógico elaborado en su larga experiencia. En él encontramos sus principios esencializados, para luego mostrar la estructura de la enseñanza en la que cada parte se relaciona con el conjunto, formando un todo coherente y orgánico, en lo que vemos la voluntad de facilitar su lectura y comprensión. Está escrito en un lenguaje preciso, directo y claro lleno de sugerencias e imágenes. Es, en definitiva, la reflexión profunda sobre el origen de toda creación vista a través de la mirada poética de Lecoq, no exenta de humor, que desde la rigurosa observación de la vida y el análisis del movimiento, impregna toda la enseñanza.

En la introducción de Carasso y Lallias, el libro se presenta como “un viaje tranquilo y seguro al corazón de los dos cursos de la Escuela”,⁶ unos calificativos que quieren irónicamente contrastar con la práctica real, pero que define el objetivo del

⁶ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 15.

libro, que no es sino el de depurar al máximo el engranaje y los cimientos de la enseñanza. En cuanto a Lecoq, dice: “Permanece al acecho, fascinado por ciertos enigmas entre el hombre y el cosmos, en los cuales tiene su origen el juego teatral”.⁷

El cuerpo poético se encuentra dividido en cuatro partes:

- La primera, “El viaje personal”, comprende la etapa de aprendizaje de Lecoq desde sus inicios en el deporte hasta la apertura de su Escuela, así como sus objetivos, centrados en “un nuevo teatro de creación” y en la “búsqueda de las permanencias”.
- La segunda parte, “El mundo y sus movimientos”, recorre de manera progresiva el primer año de la Escuela. Tras el breve apunte de “La página en blanco”, a modo de introducción, la enseñanza se explica a partir de las dos vías por las que discurre: la “improvisación” y “la técnica de los movimientos”. Son los dos capítulos centrales de esta parte.

En el capítulo “Improvisación”, se diferencian cinco etapas principales. La primera, está destinada a reconocer el valor del silencio que antecede a la palabra y a introducir la práctica de la reactuación o recreación (*le rejeu*) y el juego teatral. Una segunda etapa, dedicada a la máscara neutra, que comprende: el sentido de la neutralidad; “El viaje elemental”, tema de improvisación fundamental en la enseñanza; y las identificaciones con la naturaleza y el proceso de las transposiciones. La tercera etapa, comprende el “acercamiento a las artes”, y está destinada a la búsqueda del “fondo poético común” a partir de los colores, la música y las palabras. La cuarta etapa, la constituye el trabajo con diferentes tipos máscaras, cuyo objetivo es el de elevar el nivel de la actuación y entrar en las formas que éstas proponen. La quinta y última etapa en el proceso de improvisaciones, concluye con “los personajes”, estudiados en sus “estados, pasiones y sentimientos”, puestos en

⁷ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 15-16.

I. Introducción

diferentes situaciones y medios. En “Condicionantes de estilo”, se hace referencia al condicionante del espacio, donde los personajes han de actuar sobre una pequeña tarima.

El capítulo de “Técnica de los movimientos”, se divide en tres apartados: 1. “La preparación corporal y vocal”, que incluye “Dar sentido al movimiento”; 2. la “Acrobacia dramática”, que continúa con “En los límites del cuerpo”; y 3. el “Análisis de los movimientos”, el más extenso de estos apartados, que concierne a la progresión que sigue el estudio del movimiento en este primer año: “Partir de los movimientos naturales de la vida”, “Hacer surgir las actitudes”, y “Buscar la economía de las acciones físicas”. “Analizar las dinámicas de la naturaleza” y “Estudiar los animales”, completan el proceso de las improvisaciones, desde el punto de vista técnico y analítico, en lo que son los movimientos de los elementos, los animales y las materias. El capítulo termina con una breve enunciación de las constataciones y las leyes físicas del movimiento en “Las leyes del movimiento con ‘M’ mayúscula”.

Con “El teatro de los alumnos”, dedicado a los auto-cursos y a las investigaciones, se cierra el recorrido del primer año de la enseñanza.

– La tercera parte, “Los caminos de la creación”, dedicada, fundamentalmente, al segundo año, se inicia con la introducción “Geodramática” en referencia a la geografía dramática que resulta del estudio de los cinco territorios que comprende este curso. Esta parte se divide en tres capítulos, si bien el último hace referencia al “Laboratorio de estudio del movimiento” (LEM), un departamento autónomo y que no pertenece al segundo año.

El primer capítulo, “Los lenguajes del gesto”, que incluye “De la pantomima a la historieta mimada”, antecede e introduce el capítulo central “Los grandes

territorios dramáticos”, que constituye el núcleo del programa del segundo año. Se divide en cinco subcapítulos, donde cada uno corresponde a un territorio dramático específico: el primero, “El melodrama”, incluye “Los grandes sentimientos”; el segundo apartado, “La comedia del arte”, incluye “La comedia humana” y “Bocetos argumentales y estrategias de actuación”; el tercer territorio, “Los bufones”, consta de “El misterio, lo grotesco, lo fantástico” y “El otro cuerpo”; el cuarto territorio, lo forma “La tragedia”, que consta de “El coro y el héroe”, “El equilibrio del escenario” y “La necesidad de los textos”; y en quinto y último lugar, encontramos “Los clowns”, que comprende “Buscar el propio clown” y “Lo burlesco, el absurdo, las variedades cómicas”.

– La cuarta parte es un breve balance de Lecoq sobre la variedad de propuestas surgidas a partir de la Escuela, y sobre el futuro del teatro.

Un poema final de Lecoq sobre el movimiento, escrito en agosto de 1997, cierra el libro.

Trece fotografías, así como varios dibujos de Lecoq ilustran algunos momentos descritos en el curso de la exposición.

El libro no contiene bibliografía alguna, aunque sí se encuentra salpicado de referencias a personajes y textos que, a lo largo del libro, apoyan la exposición de Lecoq. Una cita de *L’Air et les Songes*, de Gaston Bachelard, viene a concluir la exposición sobre la máscara neutra en su identificación con el elemento aire. Un breve poema de Salvatore Quasimodo (1901-1968), en su versión italiana original y con su traducción al francés ejemplifica la variación de dinámica que existe de un mismo poema en lenguas diferentes. Eugène Guillevic (1907-1997), Francis Ponge (1899-1988), Antonin Artaud (1896-1948), Henri Michaux (1899-1984), Paul Valéry (1871-1945), François Rabelais (1483-1553) y Leonardo da Vinci (1452-1519) se

I. Introducción

citan como ejemplos de artistas y poetas, la emoción de cuyas obras permite ser reconocida por el cuerpo en movimiento. Los diferentes territorios dramáticos se acompañan de textos de Antón Chéjov (1860-1904) para el drama, de Antonin Artaud para los bufones, de la *commedia dell'arte*, de los textos de los trágicos griegos, y también de los textos contemporáneos de Botho Strauss (1944), Michel Azama (1947) y Steven Berkoff (1937), los dos últimos antiguos alumnos de la Escuela.

I.3.2. Otros escritos de Jacques Lecoq

Si excluimos estos dos libros, desde la creación de su Escuela en 1956 hasta la publicación de *Le théâtre du geste* en el año 1987, los textos de Lecoq se encuentran repartidos entre esporádicos artículos y algunas entrevistas en revistas especializadas, o en textos mecanografiados distribuidos en el marco de la Escuela y que son meramente informativos o hacen referencia a algún aspecto concreto, siempre relacionados con los intereses puntuales del momento.

Aportamos en el anexo de esta tesis: los programas informativos de la Escuela entre 1982 y 2000, y de los cursos de verano realizados desde 1983 (Anexo, apartado 2, pág. 33); los textos mecanografiados de Lecoq que nos ha facilitado la propia Escuela: “Mime et pantomime”,⁸ de 1975, escrito para la entrada “mimo” en la enciclopedia Larousse (Anexo, apartado 3, pág. 75); “Chronique de ma rencontre avec Amleto Sartori”, seguida de “Propos sur le jeu du masque”,⁹ fechados en 1983 y que están publicados, traducidos al italiano, en un libro de Sartori sobre las máscaras

⁸ Jacques LECOQ. “Mime et pantomime”. En: *La Grande Encyclopédie Larousse*, vol. XIII, 1975, págs. 8.007-8.009.

⁹ Jacques LECOQ. “Chronique de ma rencontre avec Amleto SARTORI”, seguida de “Propos sur le jeu du masque”. París, marzo de 1983. Publicado en italiano como “La geometria al servizio dell’emozione”. En: Donato SARTORI; Bruno LANATA (Eds.). *Arte della maschera nella Commedia dell’Arte*. La Casa Usher, Florencia, 1983, págs. 163-166.

(Anexo, apartado 3, pág. 81); y otros dos textos no publicados: “Les Bouffons”,¹⁰ de 1984 (Anexo, apartado 3, pág. 88), y “Lettre à mes élèves: 40 ans d’école, 1956-1996”,¹¹ escrito con motivo de la celebración del cuarenta aniversario de la Escuela y distribuido entre sus alumnos (Anexo, apartado 3, pág. 100).

Otros textos de Lecoq publicados en otros libros son, el ya mencionado “Rôle du masque dans la formation de l’acteur”,¹² de 1985, y la ponencia “À propos de théâtre et de mouvement”,¹³ aparecida un año más tarde con motivo de su participación en el *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya 1985*, donde presentó por primera vez en España su conferencia-espectáculo *Tout bouge (Todo se mueve)* (Anexo, apartado 3, pág. 90).

I.3.3. Textos sobre la enseñanza de Jacques Lecoq

De los textos publicados sobre la EYL de referencia en esta tesis, destacamos el ya mencionado de Catherine Skansberg en la bibliografía de *Le théâtre du geste*, “La recherche des gestes oubliés”, donde se da una visión global de la enseñanza centrada en el primer año de la Escuela, y se exponen algunos de los principios y objetivos de fondo, como la implicación del comediante en la realidad que vive y la función social del teatro en continuidad a la visión moral de Jacques Copeau. Así mismo, la referencia a Gaston Bachelard fundamenta el trabajo de la máscara neutra, las identificaciones y el desarrollo de la imaginación material en la búsqueda de lo que hay de primitivo y eterno en el ser humano. También el tiro al arco japonés se

¹⁰ Jacques LECOQ. “Les Bouffons”, París, 1984. Texto mecanografiado, 2 págs.

¹¹ Jacques LECOQ. “Lettre à mes élèves: 40 ans d’école, 1956-1996”. París, diciembre 1996.

¹² Jacques LECOQ. “Rôle du masque dans la formation de l’acteur”. En: *Le masque: du rite au théâtre*. Éditions du CNRS, París, 1985, págs. 265-269.

¹³ Jacques LECOQ. “À propos de théâtre et de mouvement”. En: *Actes del Congrés Internacional de teatre a Catalunya 1985*. Institut del Teatre, Barcelona, vol. II, 1986, págs. 91-96.

I. Introducción

menciona como un referente en su aproximación al aprendizaje técnico del movimiento y su poética, tan presente en la enseñanza de Lecoq.

Otro de los textos significativos sobre la enseñanza de Lecoq es *Improvisation in Drama*,¹⁴ aparecido en 1990, de Anthony Frost y Ralph Yarrow, ambos profesores de teatro en la universidad de East Anglia. La aportación de este texto donde se analizan los principios básicos de la enseñanza, reside principalmente en ver la relación que Lecoq establece entre la práctica de la improvisación y lo que él llama el “mimo de fondo”, en cuyo contexto aparece el juego como un principio dinámico esencial. Esta relación o ligamen del juego con el mimo, tal como lo entiende Lecoq, es uno de los aspectos, a nuestro modo de ver, centrales en su enseñanza y que los estudios especializados sobre el mimo a menudo no contemplan, dándolo por supuesto, cuando es precisamente el juego teatral el elemento como veremos, que subyace a la concepción del teatro de Lecoq y sobre el que se desarrolla la enseñanza. El estudio termina destacando, entre otros aspectos, la integración del *clown* como paradigma del espíritu de juego y del *timing* teatral, de la autenticidad y de la oportunidad que ofrece al actor de sentirse desarmado ante el público, un estado que los autores encuentran presente en el teatro de Samuel Beckett (1906-1989) y que en Lecoq constituye una pedagogía –la pedagogía del fracaso (*bide*)– para el actor-autor.

La tesis de Federico Vallillo (1948) “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”,¹⁵ terminada en 1990, aporta una visión y reflexión amplia sobre la enseñanza en un proceso que se inició en 1976 al asistir a la conferencia-espectáculo *Tout bouge* de Lecoq en Nancy y que prosiguió, entre otros encuentros pero crucial, con el antiguo alumno y profesor de la EJT Paul-André Sagel (1949), actor, director, autor y

¹⁴ Anthony FROST; Ralph YARROW. *Improvisation in Drama*. New Directions in Theatre, Macmillan, Londres, 1990, págs. 61-73.

¹⁵ Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”. Tesi di Laurea in Problemi di Storiografia dello spettacolo, Discipline della Comunicazione e dello Spettacolo, Università degli Studi di Bologna, 1989-1990.

profesor de la Escuela Nacional Superior de las Artes Teatrales de París (ENSAT). La particularidad del estudio de Vallillo es que éste no ha sido alumno de la EJT y su acercamiento se hizo de una forma externa a la enseñanza. El punto de partida de Vallillo fue la atracción que en él ejerció una práctica vital del teatro que ligaba la sensibilidad y la experiencia humana basada en una gran capacidad de observación y reflexión sobre la cultura y sobre sus modificaciones, tanto en sentido histórico como geográfico.¹⁶ A partir de los temas de la preparación del cuerpo, la máscara, el movimiento, el mimo y el *clown*, ejes que vertebran su investigación, Vallillo apunta la idea cósmica del movimiento y de la vida que subyace en la enseñanza de Lecoq. Teniendo en cuenta que *El cuerpo poético* no existía todavía y la casi nula existencia de estudios en aquel momento, la contribución de Vallillo se destaca por poner en palabras lo que sólo eran intuiciones. En el anexo aportamos una conversación con Lecoq realizada durante su estudio (Anexo, apartado 4, pág. 111).

En el terreno del ensayo especializado, destacamos la revista de teatro *Presence and pre-expressivity*,¹⁷ que dirige Franc Chamberlain y edita Ralph Yarrow, cuyo título enuncia ya el tema de estudio, dedicado a la puesta en común de las diferentes prácticas y teorías sobre el actor. Tres de estos estudios, publicados en 1997, son especialmente relevantes por la inclusión de Lecoq: “Grotowski, Holiness, and the Pre-Expressive”, de Yarrow; “Barba’s Concepts of the Pre-Expressive and the Third Organ of the Body of the Theatre and Theories of Consciousness”, de Daniel Meyer-Dinkgräfe; y “Pre-Expressivity: Some Thoughts from the Rehearsal Floor”, de John Martin.

¹⁶ Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág. 2.

¹⁷ Ralph YARROW (Ed.). *Presence and pre-expressivity-2*. Contemporary Theatre Review, 1997.

I.3.4. Últimos libros publicados

Si tenemos en cuenta el número de publicaciones aparecidas tras la muerte de Lecoq en 1999, ha sido en el ámbito anglosajón donde mayor atención se ha dispensado al estudio de su enseñanza y de su aportación al teatro contemporáneo. Tres son los libros publicados entre 2001 y 2003: *Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre*,¹⁸ de Dymphna Callery, directora del departamento de Teatro de la universidad británica de Wolverhampton; *Jacques Lecoq and the British Theatre*,¹⁹ editado por Ralph Yarrow y Franc Chamberlain, profesor de teatro de la universidad de Northampton; y, *Jacques Lecoq*,²⁰ de Simon Murray, editado en una colección que dirige Franc Chamberlain.

El libro de Callery aborda la preparación del actor dirigida hacia un teatro de creación pensado para el conjunto de un grupo, y que en Inglaterra se le ha denominado con el nombre de “*physical theatre*” (teatro físico), diferenciándolo de la tradicional relación del actor al servicio del texto y del director de escena. Los principios teatrales tratados a lo largo de las seis secciones que estructuran el libro son: la preparación del cuerpo, que comprende las nociones de toma de conciencia, articulación, energía y neutralidad; el trabajo con diferentes tipos de máscara; la relación del cuerpo con el espacio en el trabajo de la presencia, la complicidad, el juego y la relación con el público; la sensibilización del cuerpo al ritmo, al sonido y a la emoción; el proceso de creación e invención del gesto, la imagen, el texto y el personaje. Todos ellos se estudian en el amplio contexto de la renovación teatral desde los inicios del siglo XX hasta la actualidad, completándose con ejercicios prácticos y temas de improvisación recogidos de los grupos británicos que como el

¹⁸ Dymphna CALLERY. *Through the Body: A practical guide to physical theatre*. Routledge/Nick Hern Books, Nueva York/Londres, 2001.

¹⁹ Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*. Routledge, Londres, 2002.

²⁰ Simon MURRAY. *Jacques Lecoq*. Routledge, Londres, 2003.

Théâtre de Complicité, han desarrollado su trabajo a partir de las enseñanzas de Lecoq.

El libro *Jacques Lecoq and the British Theatre* es una recopilación de ensayos y artículos de antiguos alumnos que muestra desde diferentes recorridos y puntos de vista, la influencia de Lecoq en el trabajo de actores, pedagogos o directores del teatro británico. El debate que abre sobre el cambio en la concepción del mimo, la preparación del actor y el trabajo de creación unido a la interculturalidad, sobrepasa ampliamente el marco del país al que se circunscribe. Las experiencias recogidas fueron escritas antes de la muerte de Lecoq y el libro, que se presenta como la primera recopilación de ensayos en lengua inglesa sobre su enseñanza, quiere ser el inicio de nuevos diálogos y encuentros.

En la introducción, Franc Chamberlain repasa los grupos que en Gran Bretaña de una forma directa o indirecta han seguido sus enseñanzas, entre los cuales *Théâtre de Complicité* y DV8 figuran como las cabezas visibles de un vasto panorama de grupos y experiencias que han desarrollado este “teatro físico” con el que se asocia a Lecoq. Los antecedentes históricos de este nuevo movimiento teatral se encuentran en Jacques Copeau, Edward Gordon Craig (Edward Teddy, 1872-1966), Constantin Stanislavski (Constantin Sergéi Alexéiev, 1865-1938), Vsevolod Meyerhold (1874-1940) y Antonin Artaud quienes, sin embargo, no contemplaban, según Chamberlain, el proceso de creación colectivo independiente del texto dramático y del director. El énfasis de Lecoq en provocar la imaginación y la creatividad del actor decantando la atención hacia el cuerpo, ha abierto nuevas vías para construir el teatro, y es en este contexto donde se sitúan los seis capítulos del libro, uno de los cuales está dedicado al antiguo alumno Philippe Gaulier. Estos son: “*Tout Bouge: Jacques Lecoq, Modern Mime and Zero Body*”, de Simon Murray; “*The Well of Possibilities: Theoretical and Practical Uses*”, de Bim Mason; “*The Theatre Which Does Not Exist: Neutrality to Interculturalism*”, de John Martin; “*The masks of Jacques Lecoq*”, de John Wright;

I. Introducción

“Amusez-Vous, Merde!": The Effect of Philippe Gaulier's Teaching on My Work as an Actor and Writer", de Victoria Worsley; "Jos Houben: Understanding the Neutral Mask", de Anthony Shrubbsall; y un postfacio de Ralph Yarrow .

Jacques Lecoq, de Simon Murray, es el último libro publicado hasta el momento sobre la enseñanza de Lecoq. Cuenta con una abundante y diversificada información y una amplia bibliografía, está dividido en cuatro capítulos y una conclusión final. El primer capítulo, "The Life of Jacques Lecoq", recorre su trayectoria vital desde sus inicios, las etapas en su aprendizaje, los cuarenta y tres años al frente de la Escuela y cómo ésta continúa hoy abierta sin la presencia de su creador. El segundo capítulo se concentra en los textos escritos de Lecoq para abordar dos cuestiones principales: el *cómo* enseñaba y el *qué* enseñaba Lecoq. El tercer capítulo se centra en dos grupos emblemáticos surgidos de la EIJL: *Théâtre de Complicité* y *Mummenschanz*. El cuarto capítulo presenta una serie de ejercicios prácticos y analiza las dinámicas diferentes que corresponden al melodrama, la tragedia y la *commedia dell'arte*. Todo el libro facilita con esquemas y cuadros la exposición del tema tratado. La enseñanza de Jacques Lecoq está analizada en relación a sus predecesores y también a sus contemporáneos donde Jerzy Grotowski (1933-1999), Eugenio Barba (1936) y Peter Brook (1925) son los referentes principales. Siendo un libro monográfico se advierte el esfuerzo por recopilar la mayor cantidad de información disponible, que aparece de forma muy condensada, y por plantear el estudio de la enseñanza de Lecoq en un amplio contexto tanto histórico como filosófico.

Completamos estos tres últimos libros con tres artículos sobre la EIJL, editados por David Bradby y María M. Delgado, y publicados en 2002 en el libro *The Paris jigsaw. Internationalism and the city's stages*²¹. El capítulo "Jacques Lecoq and his

²¹ David BRADBY; María M. DELGADO (Eds.). "Jacques Lecoq and his 'École Internationale de Théâtre' in Paris". En: *The Paris jigsaw. Internationalism and the city's stages*. Manchester University Press, 2002, págs. 83-112.

‘École Internationale de Théâtre’ in Paris” presenta: “The legacy of Lecoq”, de David Bradby, “The pedagogy of the poetic body”, de Giovanni Fusetti y “Jacques Lecoq and his influence in Catalonia”, de Mercè Saumell (1962).

I.3.5. Textos específicos sobre el mimo

En relación con el tema del mimo destacamos por su vasta documentación y profundidad, el trabajo del italiano Marco De Marinis (1949), profesor de la universidad de Bolonia, en especial su libro *Mimo e teatro nel Novecento*²² de 1993, donde junto a Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault y Marcel Marceau, dedica un capítulo específico a Lecoq al analizar la historia del mimo del siglo XX. Decroux, padre del mimo moderno, es el punto de partida ocupando toda la primera parte del libro, que incluye un capítulo sobre la trascendencia del Vieux Colombier en el nacimiento del mimo contemporáneo. Los cinco capítulos siguientes recorren la trayectoria profesional de Decroux desde su encuentro con Barrault y toda su evolución posterior hacia el “mimo estatuario”, con una amplia exposición de su pensamiento en la forma de entender el arte del mimo. La segunda parte se completa con un capítulo dedicado a cada uno de los otros tres protagonistas respectivamente. La evolución del mimo y las diferentes direcciones que ha tomado quedan sintetizadas en estas trayectorias siendo Decroux quien representa al aislar el mimo como arte en sí mismo, el “mimo del mimo”, diferenciándolo del “mimo del actor”; Barrault, después de su etapa con Decroux y de tres espectáculos experimentales, evolucionará hacia un teatro total que incluirá el mimo y la palabra como elementos del espectáculo, trabajando como actor y director con textos dramáticos; Marceau después de su aprendizaje con Decroux, se decantará por la pantomima en continuidad con la del siglo XIX; por su parte, Lecoq aportará el mimo a la

²² Marco de MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*. La Casa Usher, Florencia, 1993.

I. Introducción

pedagogía del teatro que no excluirá la palabra. El libro concluye con una valoración de De Marinis sobre el futuro del mimo en el teatro contemporáneo.

La abundancia de notas con referencias históricas y testimonios, así como una bibliografía completan cada capítulo. Una detallada cronología final desde la fecha de nacimiento de Decroux hasta su muerte, da cuenta de los acontecimientos y personalidades más relevantes en el mundo del mimo, el teatro y la danza occidental. Una selección de ciento cuarenta fotografías de los principales renovadores y mimos ayuda gráficamente en el recorrido de esta historia del mimo contemporáneo.

El libro del norteamericano Thomas Leabhart (1944), *Modern and post-modern mime*²³ publicado en 1989, es también un libro de referencia en esta investigación y aparece mencionado en la mayor parte de las bibliografías de mimo y de teatro anglosajonas junto al de Mira Felner *The Apostles of Silence*²⁴ de 1985. Leabhart fue alumno de Decroux y el último de sus asistentes. Actualmente es profesor de teatro en el Pomona College de California y editor de la revista *Mime Journal*, donde, en 1995, publicó traducido al inglés el artículo de De Marinis “The Mask and Corporeal Expression in Twentieth Century Theatre” mencionado también por Simon Murray en su libro *Jacques Lecoq* de 2003, el único libro de habla anglosajona consultado que cita a este académico italiano en su bibliografía a pesar de su importante aportación al estudio del mimo; lo cual nos da una idea de que la ausencia de traducciones en todos los sentidos es notoria.

Modern and post-modern mime sigue un esquema parecido al de De Marinis al trazar la historia del mimo contemporáneo a partir de sus figuras clave –Copeau, Decroux, Barrault, Marceau y Lecoq–. Siendo riguroso a la hora de encontrar los

²³ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*. Macmillan, Londres, 1989.

²⁴ Mira FELNER. *Apostles of Silence: The Modern French Mimes*. Associated University Press, Londres, 1985.

principales aspectos comunes y diferentes en cada uno de ellos, no tiene la extensión ni la envergadura documental del estudio del académico italiano, pero tiene el interés y el aliciente de estar escrito desde la experiencia y el conocimiento práctico del mimo por alguien que en su momento fue alumno de Decroux.

Leabhart deja claro ya en su introducción la decisiva aportación que el mimo, con Decroux a la cabeza, ha hecho al teatro contemporáneo en su búsqueda por el movimiento expresivo, influenciando a Grotowski, Mnouchkine y Brook, y especialmente expone la equívoca asociación del mimo a un género mudo, cuando su historia lo desmiente; un equívoco que ha contribuido a mantener la gran popularidad del mimo Marceau.

En el penúltimo capítulo, “Post-Modern Mime”, Leabhart sitúa a los diferentes protagonistas en el contexto del arte moderno y postmoderno según las opciones estéticas y posicionamientos ante la realidad, tomando el ejemplo de la literatura, la arquitectura y la pintura donde los principios del arte postmoderno resultan más fáciles de identificar, para luego analizar los principales grupos que, surgidos a lo largo del siglo XX, han potenciado el arte del mimo en el teatro con un nuevo lenguaje no exento de una dimensión política y comprometida con la sociedad. Leabhart termina su último capítulo “New Vaudevillians, New Mimes”, centrándose en la realidad norteamericana, viendo en la síntesis del mimo postmoderno la metáfora de un tiempo de transformación para un futuro que sólo podemos intuir.

I. Introducción

El libro *Acting (Re)considered*,²⁵ editado por el director y profesor de teatro de la universidad de Exeter Phillip B. Zarrilli, que ha modificado su segunda edición de 2002 con cinco nuevos capítulos respecto a la de 1995, contrasta diferentes teorías de la representación y prácticas teatrales en la preparación del actor poniendo en relación las tradiciones occidental y oriental. En el variado panorama que componen los veintisiete capítulos, que van desde Meyerhold a Barba, pasando por Bertolt Brecht (1898-1956) y Grotowski, de Augusto Boal (1931) hasta Robert Wilson (1943), y las experiencias en el teatro balinés, el japonés, el norteamericano o el polaco, dos capítulos vienen especialmente a colación en esta investigación: el primero de Deidre Sklar, antiguo alumno de Decroux entre septiembre de 1967 y diciembre de 1968, hoy profesor interdisciplinario de teatro, “Étienne Decroux’s Promethean Mime”,²⁶ de 1985; y el segundo, “Actor Training in the Neutral Mask”,²⁷ del investigador y profesor de arte dramático Sears A. Eldredge y el actor Hollis W. Huston, escrito en 1978.

I.3.6. Un diario, una novela y dos conversaciones

Como documentos y textos inéditos que aportamos, fruto de nuestros encuentros a lo largo de nuestro estudio, destacamos: un diario de las clases de la E JL, de Christophe Merlant (1948); una novela, testimonio de los primeros años de la Escuela, de Marc Doré; y dos conversaciones: una, con la pedagoga Monika Pagneux, y la segunda, con el antiguo alumno Albert Vidal. Todos ellos colaboraron y conocieron muy de cerca a la persona y al pedagogo Lecoq.

²⁵ Phillip B. ZARRILLI (Ed.). *Acting (Re)considered*. Routledge, 2ª edición, Londres y Nueva York, 2002.

²⁶ Deidre SKLAR. “Étienne Decroux’s Promethean Mime”. En: Phillip B. ZARRILLI (Ed.). *Acting (Re)considered*, págs. 129-139.

²⁷ Sears A. ELDREDGE; Hollis W. HUSTON. “Actor Training in the Neutral Mask”. En: *Ibíd.*, págs. 140-147.

“Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’”,²⁸ es el diario no publicado de Christophe Merlant, profesor de filosofía y de teatro de la universidad de Besançon, escrito mientras asistía como alumno al primer curso de la E JL de 1993 a 1994, con más de cuarenta años de edad, y que el mismo autor generosamente nos ha facilitado. De él hemos seleccionado algunos fragmentos que incluimos en el anexo de esta tesis (Anexo, apartado 8, pág. 207). En algo más de doscientas páginas, Merlant recogió en este diario el día a día de cada clase de la Escuela, por lo que constituye un documento de gran interés al ser un testimonio directo del proceder pedagógico de Lecoq y los demás profesores, conteniendo descripciones detalladas de los ejercicios y observaciones precisas en el hacer cotidiano con los alumnos, lo que nos ha permitido reproducir de una forma sintética y acercarnos a cómo eran algunas de estas clases con la mayor fidelidad posible. A través de su lectura nos hemos adentrado en muchas de las expresiones, frases y observaciones que conforman el lenguaje y el vocabulario de la enseñanza, así como en el conocimiento de la articulación de sus principios durante el primer curso, lo que no figura en texto ni libro alguno, como son, por ejemplo, las progresiones de trabajo de la máscara neutra, o las etapas y la evolución de cada unidad del programa pedagógico, encontrando en esta exposición pormenorizada la coherencia del conjunto de la enseñanza. La descripción analítica de los movimientos y frases de movimiento constituye un material completamente desconocido fuera de los alumnos de la E JL. Por otro lado, una de las aportaciones de este diario, al basarse en la experiencia realizada con un conjunto específico de alumnos durante un curso, es la de dar al lector una visión que le permita hacerse una idea de la experiencia o vivencia misma que constituye la enseñanza, algo difícilmente transcribible y que la forma de diario posibilita. La publicación de estos *Carnets* estaba pensada realizarse prologado por

²⁸ Christophe MERLANT. “Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’”. París, 1993-1994. [Texto mecanografiado, 210 págs.] Merlant es también dramaturgo y adaptador, colaborando a menudo con el grupo del *Théâtre de la Jacquerie*, en París-Villejuif, que dirige Alain Mollot, formado fundamentalmente por antiguos alumnos de la E JL.

I. Introducción

Marguerite Duras (1914-1996), la cual, después de leerlo, dijo: “*Sublime, forcement sublime...*”.²⁹ (Sublime, extremadamente sublime.)

“Comme un chat dans un cèdre”³⁰ (“Como un gato en un cedro”), es la autobiografía en forma de novela de los años de aprendizaje de Marc Doré con Lecoq en París, entre 1960 y 1963. Doré fue director y profesor del Conservatorio de Arte Dramático de Quebec e impulsor del teatro de creación en este país, donde uno de sus antiguos alumnos más conocido internacionalmente es Robert Lepage (1957). La amistad entre Doré y Lecoq, iniciada en sus años de juventud, se mantuvo durante toda la vida. A través de las numerosas conversaciones que mantuvimos con él hemos podido conocer más la persona de Lecoq, al que Doré definía como un “orgullosa humilde”, y su pasión por la enseñanza del movimiento. En su novela, Doré nos habla de cómo era la EJM en sus inicios, de cómo algunos de los movimientos y ejercicios que más tarde formarían parte de su programa estaban entonces naciendo; de la parquedad de Lecoq en las explicaciones durante las clases, algo que en la pedagogía francesa del teatro no era frecuente; de la actitud en su relación con los alumnos diariamente renovada; de sus fulgurantes frases para la reflexión; y también recoge muchas de las indicaciones y expresiones referidas por Lecoq en sus clases. Una selección de las páginas de esta autobiografía novelada se ha incluido en nuestro anexo (Anexo, apartado 6, pág. 182).

Dos conversaciones inéditas, vienen a completar este material textual recogido en el transcurso de nuestro estudio también incluidas en el anexo. En primer lugar, la mantenida en mayo de 1999 con el mencionado Albert Vidal, quien cursó sus estudios en la EJM entre 1968 y 1971.³¹ El interés de este encuentro reside en que Vidal nos aporta la mirada del actor sobre la pedagogía de Lecoq, a quien considera

²⁹ Christophe MERLANT. “Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’”. Anexo, pág. 211.

³⁰ Marc DORÉ. “Comme un chat dans un cèdre”. Quebec, 2001.

³¹ Albert VIDAL. “Encuentro con Albert Vidal. A propósito de Jacques Lecoq”. Conversación recogida por C. Salvatierra, Barcelona 16 de mayo de 1999. [Texto mecanografiado, 7 págs.]

su maestro, y a partir de cuyas enseñanzas ha desarrollado su propia búsqueda creando el nuevo concepto y práctica del “teatro telúrico”. Desde su propia trayectoria, Vidal enlaza la influencia que ha tenido sobre su trabajo con la reflexión sobre los principios de la enseñanza de Lecoq, como el sentido de la máscara neutra, el movimiento y el juego teatral, ofreciendo una dimensión más filosófica de éstos, y su enseñanza como una enseñanza de la vida. En definitiva, su particular mirada se adentra en consideraciones que incumben al papel del actor en la sociedad. (Anexo, apartado 6, pág. 163)

“Rencontre avec Monika Pagneux” (“Encuentro con Monika Pagneux”),³² es una conversación realizada durante tres días del mes de noviembre de 2000 con la que fue la principal colaboradora de Lecoq durante dieciocho años, de 1963 a 1981, Monika Pagneux, hoy una de las pedagogas más respetadas de Europa en su acercamiento al trabajo del actor, desarrollado en una dilatada experiencia de la que hablaremos más adelante en esta investigación (*infra*, pág. 330). El testimonio de Pagneux se centra en lo que constituye la preparación corporal de la enseñanza, pues fue ella quien se encargó de desarrollar sus bases de acuerdo a los objetivos e intereses de Lecoq quien los adoptó a su pedagogía del movimiento no modificando su particular acercamiento, y que han permanecido a lo largo del tiempo como una aportación muy enriquecedora al conjunto de su enseñanza. Es un documento sumamente revelador que nos ha permitido profundizar y ampliar el acercamiento al cuerpo del actor basado en el movimiento y en la concepción de la técnica dirigida al juego dramático. A esta primera conversación siguieron otras más breves recogidas en notas y apuntes, a las que también hacemos mención en nuestro estudio. (Anexo, apartado 6, pág. 168)

³² Monika PAGNEUX. “Rencontre avec Monika Pagneux”. Conversación recogida por Carmina Salvatierra, Champagner, 17-19 de noviembre de 2000. [Texto mecanografiado, 11 págs.]

I.3.7. Jacques Lecoq y la escritura

La escasez de textos escritos por el propio Lecoq durante la mayor parte de su vida, habla de la actitud del pedagogo que valoraba la práctica en el marco de su Escuela por encima de una proyección pública de su reflexión y pensamiento teatral. En *El cuerpo poético*, al referirse a la dinámica de trabajo de la escuela la compara a las dos estatuas que franquean la entrada de los templos khmers, una de las cuales abre la boca y una segunda la cierra. “‘Primero se habla, después se calla’, parecen decir. ¡Mi pedagogía pretende todo lo contrario!”³³ Es decir, primero se actúa y después se habla. Esta premisa acompañó su manera pedagógica de proceder.

Para Lecoq, la transmisión del conocimiento se realizaba mediante la experiencia viva entre el alumno y el pedagogo, en ese instante mismo. Desconfiaba de la palabra escrita en cuanto ésta se presta a interpretaciones y se arriesga a simplificar y vaciar de sentido un conocimiento que para él se transmitía ante una presencia. Era en el hacer diario de su Escuela donde junto a sus alumnos, Lecoq llevaba a cabo su reflexión sobre la naturaleza de la relación entre el movimiento y el teatro; un conocimiento que no perseguía concluirse y fijarse en una teoría, en un saber acabado. Su actitud ante la escritura surge de una afirmación rotunda en lo que él creía, de una determinada forma de entender la vida y la enseñanza del teatro, lo que le valió ser considerado, como veremos, un anti-intelectual.

Por tanto, este silencio de obra escrita obedece más bien, a una decisión deliberada del mismo Lecoq que explica su recelo ante la escritura que a menudo, puede traicionar aquello que quiere decir, y su reticencia a darle un valor excesivo. En esta actitud de Lecoq Federico Vallillo veía en 1990, tres años después de publicarse *Le théâtre du geste*: “[...] la conferma di una volontà precisa di sottrarsi alla fissità di una parola scritta che possa in qualche modo subire la sclerosi del

³³ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 60.

tempo. Non è presunzione ma coerenza di scelte di un uomo che ama, oltre, ben oltre il teatro, la vita che il teatro non sempre riesce a celebrare”.³⁴ ([...] la confirmación de una voluntad precisa de sustraerse a la fijación de una palabra escrita que pueda de cualquier modo soportar la esclerosis del tiempo. No es presunción, sino coherencia de la búsqueda de un hombre que ama, más allá, bien más allá del teatro, la vida que el teatro no siempre se arriesga a celebrar.)

Su silencio deliberado, y la escasez de textos contribuyó a que su enseñanza fuera mal conocida dentro y fuera de su país. Aún hoy esta ignorancia persiste. En Francia a pesar de que se le concedió el premio de la Legión de Honor en 1982, siempre se le consideró entre sus colegas en el medio teatral como un marginal, algo que según su esposa, le producía un cierto pesar.³⁵ El artículo aparecido en *Le Monde* a raíz de su muerte se hace eco de esta falta de reconocimiento e indiferencia que hacia su trabajo y sus descubrimientos recibió por parte del mundo intelectual y académico francés. “Alors que son enseignement est essentiel –sans doute ce qui s’est fait de plus important sur l’acteur depuis Copeau–, on a continué de l’ignorer en France, où on ne se réfère trop souvent qu’aux enseignements de Stanislavski ou Meyerhold.”³⁶ (Aún cuando su enseñanza es esencial –sin duda lo más importante que se ha hecho sobre el actor desde Copeau–, se le ha continuado ignorando en Francia, donde sólo se mencionan demasiado a menudo las enseñanzas de Stanislavski o Meyerhold.). Como observa Simon Murray, desde los parámetros del mundo académico francés que valora por encima de la práctica y la experiencia lo intelectual, Lecoq no era un teórico en el sentido de que no se ajustaba en el momento de florecimiento de su Escuela (y creemos que ahora tampoco lo haría), al

³⁴ Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, págs. 126-127.

³⁵ Simon MURRAY. *Jacques Lecoq*, pág. 56.

³⁶ Robert Abirached, profesor de la universidad de Nanterre, *apud* Jean-Louis PERRIER. “Jacques Lecoq: le corps et le masque”. *Le Monde*, sección de Cultura, 22 de enero de 1999, pág. 26. Anexo, págs. 142-143.

I. Introducción

modelo de intelectual de entonces dominado por figuras como Louis Althusser (1918-1990), Jacques Derrida (1930), Jean Baudrillard (1929), Jacques Lacan (1901-1981) o Michel Foucault (1926-1984).³⁷ Por lo tanto, Lecoq nunca estuvo de moda en su país, algo que por otro lado, no debía preocuparle demasiado, según Murray. Respecto a la consideración que Lecoq tenía del llamado teatro “intelectual” tan apreciado en otros medios, su esposa comenta: “he never had any time for French *intellectual* theatre which he felt was dreadful...two actors sitting on chairs...just talking heads”³⁸ (nunca tuvo tiempo para el teatro *intelectual* francés al que consideraba malísimo... dos actores sentados en sillas... meros bustos parlantes).

Bajo esta cuestión subyace uno de los temas que surgirá más adelante en esta tesis, el de una tradición de pensamiento predominante en la cultura occidental y presente en el teatro, que separa el cuerpo y la psique, cuando Lecoq los consideraba como una unidad al no separar el pensamiento de la acción y el sentir del movimiento. El que Lecoq urgiera a sus alumnos a aprender a través de la acción, las experiencias somáticas y sensoriales más que a través de la discusión intelectual y de los libros no hacen de él un anti-intelectual, sino que lo que hacía era combatir el psicologismo del teatro occidental como una enfermedad. Enlaza toda su reflexión con la que hizo ya en su momento Antonin Artaud en *Le Théâtre et son double (El teatro y su doble, 1938)*, un libro que rezuma todo él una demoledora y lucida crítica al teatro psicológico dirigido exclusivamente al intelecto que escamoteaba la “verdad” espiritual del ser humano: “El dominio del teatro, hay que decirlo, no es psicológico, sino plástico y físico”.³⁹

Y, ¿cómo escribir acerca de una práctica pedagógica basada en un método que se desarrolla, se verifica, evoluciona, asimila y se trasmite en la experiencia directa

³⁷ Simon MURRAY. *Jacques Lecoq*, pág. 57.

³⁸ Fay Lecoq, en entrevista no publicada con Simon Murray, el 27 de octubre 2001 (citada en Simon MURRAY. *Ibíd.*, pág. 56).

³⁹ Antonin ARTAUD. *El teatro y su doble*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1976, pág. 74.

entre alumno y pedagogo? La idea de una pedagogía viva se resiste a la escritura. ¿Cómo escribir sobre una pedagogía del movimiento, el gesto, el espacio, el juego, en donde la vivencia del alumno es la “bisagra” entre la vida y el teatro? Esta dificultad y su reticencia a la fijación de la palabra, como señalan Carasso y Lallias en el prólogo a *El cuerpo poético*, no impidió que Lecoq sintiera la necesidad de dejar por escrito su pensamiento pedagógico.

A raíz de su paso por la E JL, los lazos de amistad entre Christophe Merlant y Lecoq se estrecharon, y dieron lugar a una serie de encuentros durante el mes de febrero de 1997, que debían culminar en un libro que recogiera las reflexiones de sus últimos años y, por tanto, diferente a *El cuerpo poético* que en ese momento estaba en la imprenta. Según explica Merlant, “[Lecoq] Sentía el final y quería ‘en el impulso’, según la expresión de Lecoq, producir otra obra, ‘más cercana a la filosofía y la poesía’. Obra que entreveía como menos didáctica y donde quería transmitir de otra forma el sentido y los motores de su enseñanza y de sus descubrimientos”.⁴⁰ El libro no llegaría a realizarse pero han quedado las grabaciones de estas conversaciones, una parte de ellas recogidas en “Les Leçons du mouvement” (“Las lecciones de movimiento”), publicadas en mayo de 1998 en la revista *Cassandra*, y, en 1999, traducidas al castellano en *Assaig de Teatre*.⁴¹ (Anexo, apartado 4, pág. 116)

Merlant escribió las impresiones que estos encuentros con Lecoq le habían producido, sobre su talante, teniendo en cuenta las circunstancias en que estas conversaciones se recogieron; su actitud con la escritura entendida como una

⁴⁰ Christophe Merlant en Carmina SALVATIERRA. “Jacques Lecoq, la pasión por el movimiento”. *Assaig de teatre*, núms. 18, 19 y 20, Universitat de Barcelona, 1999, pág. 380.

⁴¹ Christophe MERLANT. “Les leçons du mouvement”. Conversación con Jacques Lecoq recogida por Christophe Merlant. *Cassandra*, sección “Champs d’experience”, núm. 23 –mayo– y núm.

“sedimentación”, un “poso”, una “provocación”; y cuáles eran sus intereses en esta última etapa de su vida. El texto es el siguiente:

A raíz de uno de nuestros encuentros me remarcó con una asombrada alegría ‘que era la sección de los poetas la que más rápidamente crecía’ en su biblioteca. En el despacho, dispuestos a trabajar en la primera conversación entre risas y como un desafío empieza: “¡Bueno, si he comprendido bien, vamos a dar a luz el testamento...! Haz la primera pregunta...”.

Su relación con la escritura era extraña. Desconfiaba de las frases, se irritaba con ciertas expresiones, buscaba la fórmula exacta. “¡No se quien –decía irritado– no había comprendido nada, porque había escrito ‘calzarse’ una máscara! ¡Y es importante, porque una máscara se ‘lleva’ y nos lleva! ¡No es un zapato! Haría mejor en hablar del calzado y no de teatro...”.

Amaba por encima de todo los arrebatos de Lecoq –por los que por otro lado le divertían, porque revelaban por encima de todo una extrema preocupación por la precisión–. Decir lo más aproximadamente posible, lo más justo, lo más breve, a lo esencial. Un día citando a Guillevic me dijo: “¡Esto es! ¡Esto es escribir... ves Guillevic, él va al grano!”. Lecoq tenía el gusto y el sentido de la fórmula concisa. “Me despierto a veces para anotar un pensamiento fugaz...” Su temor a la palabrería o a la oscuridad cuando escribía (“a ver, léeme esto... ¿Se aguanta o es literatura?”) hacían que se sintiera a gusto en el diálogo donde en el instante se verifica lo que pasa o no pasa, en un cara a cara y presencia reales. Lo escrito, no tenía según mi parecer, para él otro valor que el de un “depósito, una sedimentación” o una “provocación”, lo esencial de lo que descubría y transmitía no podía darse mas que ante una presencia. Al preguntarme sobre esta relación extraña que tenía con lo escrito le había sugerido: “[...] en el fondo estás más cerca de Sócrates que de Platón, necesidad

del alumno y temor del lector esta promesa de traición...” Se había reconocido, y divertido con la apreciación. Esto para decir cómo leer a Lecoq: ante todo como un hombre de palabra.⁴²

Los libros, textos y artículos hasta aquí reseñados son una selección de la bibliografía referida exclusivamente a la enseñanza de Jacques Lecoq, tema de esta investigación, y por lo que hacemos una mención específica. Existe, por supuesto, más material sobre Jacques Lecoq que está recogido en la bibliografía. Sólo hemos querido resaltar aquél más significativo y que nos ha suscitado un mayor interés.

El resto de la bibliografía con la que hemos trabajado se extiende desde el teatro hacia otros campos en la medida que hemos necesitado ampliar y profundizar los principios, conceptos y elementos que han ido surgiendo a lo largo del estudio de esta pedagogía, y que irá apareciendo en su momento a lo largo de la elaboración de nuestra exposición.⁴³

⁴² Christophe Merlant en Carmina SALVATIERRA. “Jacques Lecoq, la pasión por el movimiento”, págs. 380-381. La comunicación original se encuentra en el anexo, pág. 123.

⁴³ Las traducciones del francés, italiano e inglés de los textos citados y no publicados en castellano, pertenecen a la doctoranda.

PRIMERA PARTE

La Escuela Jacques Lecoq

II. Jacques Lecoq en los diccionarios y enciclopedias de teatro

Empezamos nuestra exposición acercándonos a la figura de Jacques Lecoq desde los diccionarios de teatro. Para ello, hemos escogido cuatro estados europeos de referencia: Francia,¹ Reino Unido,² Italia³ y España.⁴

Todos los diccionarios son de fecha reciente. El más antiguo es el diccionario de Michel Corvin, que tiene trece años; la entrada de Lecoq ya existe en la primera edición de 1991.

Ello nos permite introducirnos desde este ámbito, siempre de una forma escueta, pero que nos sirve como un preámbulo y, a la vez, nos permite analizar la visión que se tiene del pedagogo y cómo se recoge su trabajo.

Empezamos por el diccionario francés de Michel Corvin y por tanto, por la nacionalidad a la que Lecoq pertenece. En él se presenta como “Acteur, metteur en scène et pédagogue français” (actor, director y pedagogo francés) y le dedica dos amplios párrafos. El primero de ellos se centra en su trayectoria profesional: sus inicios en el deporte, y en el teatro en Grenoble; su experiencia en Padua; la fundación de la escuela del Piccolo Teatro junto a Giorgio Strehler (1921-1997) y Paolo Grassi (1919-1981); sus puestas en escena de óperas y tragedias en Italia; su

¹ Michel CORVIN. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Bordas, París, 1991, pág. 494. Albin MICHEL (Ed.). *Dictionnaire du théâtre*. París, 1998.

² Dennis KENNEDY. *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*. Oxford University Press, 2003, pág. 723.

³ Felice CAPPÀ; Piero GELLI (Dirs.). *Dizionario dello Spettacolo del '900*. Baldini&Castoldi, Milán, 1998, pág. 611.

⁴ Manuel GÓMEZ GARCÍA. *Diccionario Akal de Teatro*. Akal, Madrid, 1997, pág. 468.

trabajo con Luciano Berio (1925-2003) y Dario Fo (1926); y, finalmente, su vuelta a París en 1956 “pour créer son École internationale de mime et de théâtre [...] qui compte parmi les cours dramatiques les plus connus dans le monde” (para crear su escuela internacional de mimo y teatro [...] que se encuentra entre las escuelas de teatro más conocidas en el mundo). Acaba el párrafo con la mención a la creación de su propia compañía y su colaboración en el TNP (Théâtre National Populaire) con Jean Vilar (1912-1971), la Comédie Française, le Conseil de l’Europe y su entrada como profesor en la Escuela de Arquitectura de París-La Villette en 1969, donde “il élargit son enseignement vers les arts plastiques et les espaces construits” (prolonga su enseñanza hacia las artes plásticas y los espacios construidos).

El segundo párrafo se centra en su ideario y aportación al teatro del que dice: “Pendant toute sa carrière, Lecoq s’intéresse au corps humain et ses langages, mais il refuse de se cantonner dans l’enseignement et la pratique de pantomimes muettes et imitatives” (Durante toda su carrera, Lecoq se interesa por el cuerpo humano y sus lenguajes, pero rechaza encasillarse en la enseñanza y la práctica de las pantomimas mudas e imitativas). Alude a la influencia de la *commedia dell’arte* en su investigación “de nouvelles voies du théâtre corporel qui n’exclut plus systématiquement la parole” (de nuevas vías del teatro corporal que no excluyen sistemáticamente la palabra). Destaca su interés especial en el “personnage du clown” (personaje del *clown*), y el desarrollo de “sa propre technique de jeu avec le masque” (su propia técnica de actuación con la máscara). Termina mencionando la creación, en 1976, de un “laboratoire de recherche de relation entre le corps et l’architecture” (laboratorio de investigación de la relación entre el cuerpo y la arquitectura).

En cuanto al diccionario francés Albin Michel, el nombre de Jacques Lecoq no tiene entrada, como tampoco la tiene Étienne Decroux, aunque sí Jacques Copeau, Jean Dasté y Jean-Louis Barrault. Esto se debe, queremos apuntar, a la aún

II. Jacques Lecoq en los diccionarios y enciclopedias de teatro

persistente asociación del mimo con un género mudo separado del teatro, propio de la pantomima y el mimo del siglo XIX y que Marcel Marceau ha popularizado, pero también a una concepción del teatro que a menudo relega todo lo relacionado con el cuerpo al campo de la danza.

Esto sucede en sendos estudios muy reconocidos como, por ejemplo, *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Europe*, donde, como señala Franc Chamberlain⁵ en su introducción a *Jacques Lecoq and the British Theatre*, Jacques Lecoq es mencionado en la entrada francesa en la sección de Dance Theatre and training. Esto demuestra un desconocimiento de la influencia de su enseñanza en el teatro occidental con la aparición de nuevas formas y grupos de creación después de más de cuarenta años de enseñanza a un alumnado internacional y pone de manifiesto, también, la dificultad y desorientación a la hora de situar el trabajo de Lecoq. Por otro lado, Simon Murray suscribe la opinión de Chamberlain y la refuerza con el dato de la completa omisión de Lecoq en *The New Penguin Dictionary of Theatre*, en su edición de 2001.⁶ Podemos pensar cómo esto refleja un estado de cosas en el que la integración del mimo en el teatro aún no se ha producido en el ámbito del estudio intelectual, lo que sí ha sucedido en la práctica teatral del siglo XX.

En *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, la entrada de Lecoq consiste en un sintético y completo párrafo de veinte líneas. Introducido como “French teacher and theorist” (Profesor y teórico francés), empieza mencionando su actividad como profesor de educación física para convertirse en “one of the world’s

⁵ Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 5.

⁶ Simon MURRAY. *Jacques Lecoq*, pág. 35.

most influential theatre teachers in the second half of the twentieth century. Continuing the work of Jacques Copeau du Vieux Colombier (which he learned from Jean Dasté), Lecoq emphasized the used of masks in actor training” (uno de los profesores más influyentes en la segunda parte del siglo XX. Continuando el trabajo de Jacques Copeau del Vieux Colombier (aprendido con Jean Dasté), Lecoq dio importancia al uso de las máscaras en la preparación del actor). Sigue con la mención de sus ocho años de estancia en Italia –Padua y Milán–, durante la que desarrollará su trabajo de máscara con Amleto Sartori y fundará, con Strehler, la escuela del Piccolo Teatro.

En cuanto a su escuela, se la considera “a magnet for students of mime, physical theatre, and masks from 1956 until his death” (un imán para los estudiantes de mimo, teatro físico y máscara desde 1956 hasta su muerte). Destaca de ella de forma singular el trabajo con la máscara neutra, “a concept learned from Dasté” (un concepto aprendido de Dasté), y el del *clown*: “still following Copeau’s example, brought the clown back into theatre. While not primarily a performer, Lecoq’s work demonstration entitled ‘Everything moves’ [Tout Bouge], was considered by many to be a brilliant piece of theatre” (también siguiendo el ejemplo de Copeau, llevó al *clown* de nuevo al teatro. Sin ser principalmente un actor, la demostración de Lecoq titulada ‘Todo se mueve’ [Tout Bouge], era considerada por muchos una brillante obra teatral). Sobre su influencia, cita a tres grupos creados por antiguos alumnos: Ariane Mnouchkine del Théâtre du Soleil, Simon McBurney (1957) del Théâtre de Complicité y el grupo suizo Mummenschanz. Termina diciendo: “His widow and long-time collaborator Fay Lecoq continues the school in Paris” (Su viuda y colaboradora permanente Fay Lecoq continúa la escuela en París).

II. Jacques Lecoq en los diccionarios y enciclopedias de teatro

El italiano *Dizionario dello Spettacolo del '900*, que lo presenta como “mimo francese” (mimo francés), destaca su trabajo de la máscara en la preparación del actor, iniciada con Jean Dasté, y la improvisación colectiva, buscando en la relación del mimo con el teatro “un genere di gestualità lasciata all’interpretazione dello stato emotivo dell’attore. Considerando l’esperienza acquisita con lo sport, sarà lui a occuparsi della preparazione fisica degli attori, in questo modo formulando un primo prontuario di ricerca sul mimo e la possibile relazione col teatro. Il mimo dunque è interpretato come una tecnica di preparazione all’attore” (un género de gestualidad dejada a la interpretación del estado emotivo del actor. Considerando la experiencia adquirida con el deporte, será él mismo quien se ocupe de la preparación física de los actores, formulando de este modo un primer compendio de búsqueda sobre el mimo y su posible relación con el teatro. El mimo es, por tanto, interpretado como una técnica de preparación para el actor).

La palabra ‘mimo’ ocupa en este diccionario más atención, definiendo mejor el sentido que Lecoq le daba y la base científica sobre la que se apoya toda su idea del mimo en el teatro: “Recuperando ciò che l’antropologo Jousse chiamava mimismo del gesto, L. riconosce nel gesto e nella parola un livello di fusione necessaria, quel ‘gesto di fondo’ che indica una condizione naturale dell’uomo, e quindi dell’attore” (Recuperando lo que el antropólogo Jousse llamaba *mimismo* del gesto, L. reconoce en el gesto y en la palabra un nivel de fusión necesario, aquel ‘gesto de fondo’ que indica una condición natural del hombre, y por tanto del actor).

Recorre la etapa profesional de Lecoq mencionando algunos de sus espectáculos y su participación como coreógrafo-director de los coros trágicos en Siracusa de 1961 a 1966, año en que se dedicará sólo a la pedagogía; y termina mencionando la creación en el año de 1977 del LEM (Laboratoire d’Étude du Mouvement).

Del diccionario español podemos decir que es muy completo y bien documentado en todo lo que se refiere al teatro español, objetivo que cubre ampliamente y donde reside su interés principal. El teatro fuera de España está menos atendido. A Jacques Lecoq le dedica tres frases que citamos por su brevedad:

LECOQ, JACQUES.– Famoso mimo francés contemporáneo, que fundó en Italia la escuela de mimo de la Universidad de Padua, con Gianfranco de Bosio, y la del Piccolo Teatro de Milán, con Giorgio Strehler. Posteriormente, en 1956, estableció una escuela similar en París. Entre sus espectáculos se encuentra *Tout bouge*, presentado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1986.

Poca idea nos podemos hacer con estas escasas referencias de la figura de Lecoq, sobre la que no aporta ningún dato acerca de su faceta fundamental como pedagogo. La frase “estableció una escuela similar en París” a la del Piccolo Teatro de Milán es inexacta pues, como veremos en la trayectoria de Lecoq, éste se desmarcó del tipo de enseñanza de esta veterana y reconocida escuela (*infra*, pág. 143). Sí recoge con precisión el dato concreto de la representación de su conferencia-espectáculo *Tout bouge*, “presentado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1986”. Sin embargo, *Tout bouge* fue presentado con anterioridad en el teatro Romea de Barcelona el 21 de mayo de 1985 con motivo del *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya* (Anexo, págs. 97-99).

II.1. Observaciones a los diferentes diccionarios

Si nos ceñimos a la primera frase con la que cada uno de estos diccionarios presenta a Lecoq –“Acteur, metteur en scène et pédagogue français”, “French teacher and theorist”, “mimo francese”, “Famoso mimo francés contemporáneo”–, podemos decir que la figura de Jacques Lecoq introducida como pedagogo es la que mejor se

II. Jacques Lecoq en los diccionarios y enciclopedias de teatro

ajusta a su perfil, al ser lo verdaderamente relevante de su labor. Pues Lecoq no pasará a la historia del teatro por sus puestas en escena, ni como actor ni mucho menos como mimo. Lecoq no era mimo en el sentido que comúnmente se le da, como veremos en el curso de nuestro estudio; pero tampoco como un teórico en el sentido estricto ya que toda su búsqueda, que sí conlleva una amplia reflexión del teatro contemporáneo, se hará desde una continuada práctica en su escuela.

Exceptuando el diccionario español, por las razones arriba mencionadas, en todos ellos vemos por una parte un trazado biográfico en cuyo origen aparece el deporte y por otra, una voluntad de definir su faceta de pedagogo y los principios de su enseñanza destacando aspectos diferentes. El mimo, el uso de la máscara, la dimensión corporal en la preparación del actor y la improvisación en que se basa su enseñanza se apunta en todos ellos, resaltando un determinado aspecto (por ejemplo, la improvisación colectiva en el diccionario de Felice Cappa y Piero Gelli). Aunque sólo el diccionario italiano recoge la base antropológica del mimo que Lecoq toma de Marcel Jousse, todos ellos coinciden en la integración de la palabra en su concepción del mimo entendido como un medio en la preparación del actor.

El diccionario francés apunta la continuación de la búsqueda de Lecoq en el campo de la relación del cuerpo y la arquitectura, las artes plásticas y los espacios construidos. El inglés se centra únicamente en su relación con el teatro incluyéndolo en el ámbito del “*physical theatre*” (“teatro físico”). Ambos citan la introducción del *clown* en su enseñanza, y sólo el diccionario francés menciona la *commedia dell’arte* como una fuente de inspiración en la exploración de nuevas vías para el teatro corporal –un dato que el diccionario italiano no recoge–. También resaltan la dimensión internacional de la escuela y su influencia en la pedagogía teatral de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, ninguno de estos diccionarios se refiere al movimiento como el tema central de toda su reflexión, aunque en el italiano se

menciona la creación del Laboratoire d'Étude du Mouvement (LEM). Tampoco aparece el objetivo último de su enseñanza, dirigida a la creación en el teatro, y que Lecoq desarrollará a partir de la exploración, además del *clown* y la *commedia dell'arte*, de la tragedia, el melodrama y los bufones, si bien el diccionario francés menciona su interés por el cuerpo humano y sus lenguajes.

No podemos dejar de señalar la incomprensible ausencia en el diccionario Michel Corvin de los nombres de Jacques Copeau –figura esencial del teatro francés y occidental de la primera mitad del siglo XX– y de Jean Dasté, como referencias directas de Jacques Lecoq tratándose precisamente de un diccionario francés. Un dato importante para situar a Lecoq en la corriente renovadora del teatro contemporáneo y que en cambio, como hemos visto, sí recoge el británico *The Oxford Encyclopedia* –al que menciona en dos ocasiones como precursor de Lecoq– y que tampoco omite el italiano *Dizionario dello Spettacolo del '900*.

La mención del término “*physical theatre*” (“teatro físico”), utilizado para situar el teatro de Lecoq, que también recoge el diccionario francés como “*théâtre corporel*”, identifica todo el teatro o mejor dicho, todos los teatros en los que la creación más que basarse en un proceso intelectual, parte del cuerpo privilegiando el impulso somático sobre el mental, es decir, que “The intellectual is grasped through the physical engagement of the body”⁷ (Lo intelectual se comprende a través de la implicación física del cuerpo). Estos teatros, que no se basan exclusivamente en el texto dramático de un autor y que no excluyen la palabra, incorporan otros elementos propios del teatro cuya autoría la mayor parte de las veces, es colectiva. Están dirigidos a la imaginación del público, lejos del naturalismo o de la convención de la cuarta pared. La expresión “teatro gestual”, que se utiliza en castellano no se corresponde con este fenómeno. El concepto de

⁷ Dymphna CALLERY. *Through the body*, pág. 4.

II. Jacques Lecoq en los diccionarios y enciclopedias de teatro

“teatro físico” empezó a utilizarse en el Reino Unido a principios de los años ochenta con la aparición de nuevas formas teatrales que si bien podían partir de textos dramáticos o adaptaciones de otros textos, o que éstos surgieran desde la escena, favorecían mayormente la incorporación del cuerpo del actor, del gesto, de objetos y la creación de imágenes, pero sobre todo se trataba de un teatro en el que el actor más que un intérprete, es un autor.

Aunque el término “teatro físico” es nuevo, este teatro no es producto de una moda, y ni siquiera es nuevo sino como apunta Dymphna Callery,⁸ la herencia de un replanteamiento en profundidad que surge a principios del siglo XX como reacción al naturalismo como forma teatral imperante, cuando Edward Gordon Craig, Jacques Copeau y Vsevolod Meyerhold se plantean la necesidad de revitalizar y renovar la escena a partir de una nueva enseñanza que recupere el cuerpo del actor para el teatro inspirándose en la *commedia dell'arte*, la improvisación, las técnicas circenses, el *clown*, la máscara, la tragedia griega, hasta el conocimiento de los teatros orientales como el Nô o las danzas balinesas, tan amadas por Antonin Artaud. Esta corriente renovadora encontró su relevo con Michel Saint-Denis (1897-1971), Étienne Decroux, Jean Dasté (1904-1994), para influenciar más tarde en las generaciones de los años cincuenta y sesenta con Joan Littlewood (1914), Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, y Jacques Lecoq.

Hoy encontramos numerosos grupos que trabajan en esta dirección, que han sabido sintetizar los cambios y las innovaciones que el teatro ha realizado durante el pasado siglo en un largo y variado proceso de exploración y experimentación en colaboración, para encontrar su propio camino revitalizando así el teatro. Sin embargo, a pesar de los numerosos proyectos teatrales existentes en este sentido, los estudios sobre el teatro occidental siguen priorizando el teatro donde el texto de un

⁸ Dymphna CALLERY. *Through the body*, pág. 8.

autor dramático es el elemento exclusivo del hecho teatral. Esta omisión se debe, según Franc Chamberlain,⁹ a la dificultad que el mundo académico encuentra a la hora de analizar todo el teatro, y también la danza, en el que participan los actores en el proceso de creación, alejado de la imagen solitaria y aislada del autor escribiendo sentado ante una mesa en una habitación; pero también es la expresión de considerar el trabajo de creación de grupo como de segundo orden o inferior, cuando es precisamente, como ya apuntamos al principio de este párrafo, de estas experiencias que el teatro se vivifica.

Esta sobrevaloración del autor teatral basada en el individuo aislado que inventa, crea la obra con su intelecto, parece que persevera en la idea de infravalorar todo lo relacionado con el trabajo físico o manual, para encumbrar al poeta a una categoría superior en detrimento de la puesta en escena y la participación de los actores convertidos en meros ejecutantes. Es la idea que ha llevado al teatro a ser considerado como una rama secundaria de la literatura. Este prejuicio ha existido desde la antigüedad mantenido por las élites culturales en el poder y continúa en la concepción moderna del arte con la separación entre el artista y el artesano, que fue el resultado de una evolución que tuvo lugar a partir del Renacimiento y que cristalizó como se sabe, en el siglo XVIII. Sin embargo, la práctica real en el teatro desmiente todos estos falsos mitos, como lo fue por ejemplo, la de William Shakespeare (1564-1616), quien escribía para sus actores y para el placer del público, y en la necesidad de ganarse la vida y su retiro. Así podemos saber por las investigaciones realizadas sobre este tema, que “las obras de Shakespeare no fueron escritas como textos definitivos e intemporales, ni para ser leídos como obras maestras de la literatura, sino que eran guiones que podían ser modificados durante su interpretación en un escenario popular”.¹⁰ Queremos resaltar con ello, el carácter

⁹ Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, págs. 4-5.

¹⁰ Larry SHINER. *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós, Barcelona, 2004, pág. 22.

II. Jacques Lecoq en los diccionarios y enciclopedias de teatro

interdependiente de los elementos que configuran el hecho teatral como arte y artesanía; y cómo la estrecha participación de todos ellos ha dado lugar a los momentos más florecientes del teatro occidental desde el teatro griego, la *commedia dell'arte*, el teatro isabelino o el Siglo de Oro español. “La moderna idea del artista solitario y autónomo que trabaja en una ‘obra de arte’ original y establecida queda desmentida por la escritura en colaboración y por los guiones constantemente cambiados según las necesidades de la interpretación, típica práctica que se observa durante el siglo XVI.”¹¹

Por tanto, la falta de atención y valoración que estos teatros precisan, y el que hoy se engloben bajo el nombre de “teatro físico” (poco importa el nombre, sino el hecho en sí), tiene sin duda unos orígenes que trascienden el ámbito estrictamente teatral. ¿Por qué llamarlo “teatro físico”? ¿Acaso no todo el teatro es físico? O, de otra manera, ¿acaso la palabra no es física? Una gran parte del debate y de la práctica teatral occidental está supeditada a un proceso histórico, cultural, político, económico y social en el que el cuerpo y la cabeza se han escindido en beneficio de esta última. Es decir, en una disociación desigual entre lo objetivo y lo subjetivo, entre mente y cuerpo, materia y psique (alma). Este dualismo desequilibrado subyace en la interpretación del mundo y nuestra manera de vivirlo desde René Descartes (1596-1650), y está expresado en la célebre frase del *Discurso del Método*: “Cogito ergo sum”, “Pienso, luego existo”. Según el profesor de filosofía Josep Maria Bech (1942), en su estudio del pensamiento del Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), esta división rompió la conexión “natural” que subyace a todo proceso perceptivo, definitivamente rota con la llegada de la Modernidad cuando “Descartes redujo la vida perceptiva al pensamiento de la percepción”.¹²

¹¹ Larry SHINER. *La invención del arte. Una historia cultural*, pág. 85.

¹² Josep Maria BECH. *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*. Anthropos, Barcelona, 2005, pág. 10.

Lecoq comparte en su búsqueda junto a otros creadores y pedagogos del siglo XX, la voluntad de restituir el cuerpo al teatro en una reflexión que se desborda y que se encuentra compartida con otras áreas del pensamiento, de las ciencias y de las artes, enraizada en la tradición de la historia y la cultura occidental. Su concepción del mimo, del actor y, en fin, de toda su enseñanza basada en el movimiento, desemboca en una reflexión sobre el ser humano desde el teatro dirigida a crear un desequilibrio compensador en el sentido contrario. Un hecho que rara vez captan las voces académicas y he aquí la dificultad de interpretar, clasificar y analizar, no sólo la aportación de Lecoq que aquí nos ocupa, sino toda una corriente teatral que como podemos ver, está supeditada a unos parámetros de observación y análisis anclados en una tradición de pensamiento que hoy está sometida a cambios y modificaciones. La cuestión que aquí se plantea no es entre un teatro corporal o un teatro textual –debate propio, necesario y fructífero de los años sesenta y setenta, un dilema a nuestro entender ya superado en los términos en los que se dio y fuera de lugar aquí, y que manifestaba la crisis de la palabra, pero que expresó en su momento la necesidad de comprender el fenómeno teatral de una forma más amplia, que ya cien años antes se había empezado a cuestionar en un modelo teatral dirigido al intelecto, al *logos* y, por tanto, centrado únicamente en el texto dramático–, sino el surgimiento de un teatro que represente al ser humano integrado en el mundo y de acuerdo con la época que le ha tocado vivir. Es decir, el reencuentro de la palabra no escindida del teatro, que es el cuerpo del actor.

En el libro *El cuerpo como signo*, María José Sánchez Montes analiza las causas que sustentan la idea del texto dramático como el elemento fundamental para la puesta en escena en la concepción del teatro occidental, y por qué la palabra ha llegado a ocupar este lugar por encima de los demás elementos que conforman el hecho teatral. El tema viene a enlazar con la dificultad de situar el teatro no basado

II. Jacques Lecoq en los diccionarios y enciclopedias de teatro

principalmente en el texto que nos ha planteado el tratamiento que Jacques Lecoq y el mimo recibe en los diccionarios de teatro que hemos consultado. En su estudio – que Sánchez Montes aborda desde las ideas de Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Constantin Stanislavski y Vsevolod Meyerhold–, nos aporta la constatación más en profundidad de algunas de las reflexiones aquí esbozadas y completadas ampliamente en su contexto histórico. Tomamos pues de él aquello que aquí nos interesa para nuestra exposición.

La idea del teatro asociada al texto dramático y como prolongación de la literatura se impone en la escena del teatro occidental, como explica Sánchez Montes, por una ideología que entre los siglos XVIII y XIX se presenta a “sí misma como universal y ahistórica”. La recuperación de la poética aristotélica por la Ilustración trajo consigo “el establecimiento de la vinculación entre espectáculo teatral y texto dramático –cuyos planteamientos ha de tener sus referentes inmediatos en la realidad– como universal y natural [...]; y por otro lado, el privilegio de la compensación racional del espectáculo en detrimento de la experiencia dirigida a los sentidos”.¹³ La supeditación de la puesta en escena al texto dramático-literario separó al teatro de su origen como espectáculo en beneficio de la comprensión intelectual. El Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo acabarán por imponer esta idea relegando el aspecto espectacular del teatro a un segundo lugar.

Este modelo empezó a cuestionarse cuando la palabra entró en crisis a mediados del siglo XIX, en un proceso que partió del desencanto y el cuestionamiento de las promesas burguesas que había planteado la Revolución Francesa. El teatro con todas las demás artes, participó en este proceso para considerarse ya no como una prolongación de la literatura, sino que permitió ser

¹³ María José SÁNCHEZ MONTES. *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2004, pág. 43.

explorado como un arte autónomo con sus propios procedimientos creadores de lenguaje, donde el actor dejará de ser un soporte de la palabra dramática para ser entendido como “volumen y entidad plástica tridimensional”. La crisis del lenguaje verbal traerá una revalorización y el redescubrimiento del cuerpo.

La consecuencia de la concepción que privilegia el texto “por encima de lo que tiene lugar sobre el escenario”, ha dado una visión sesgada de su historia o sus historias de manera que, según Sánchez Montes, lo que nos han contado no coincide con lo que realmente se ve, observando que esta idea continúa arraigada mayoritariamente en el teatro donde, a pesar de todos los cambios que han sucedido en los últimos cien años, resulta casi una provocación “referirse a la práctica teatral como práctica corporal generalizada”.¹⁴ Citamos a continuación:

[...] aún en nuestros días, en los albores del siglo XXI, y a pesar del cambio experimentado en la escena a lo largo del siglo precedente, la palabra o el texto dramático todavía se resiste a abandonar ese lugar de privilegio, lo que por otro lado dificulta sobremanera que todo un siglo de cambios en la teoría y en la práctica teatral sean entendidos por una sección importante por parte del público, los críticos e incluso algunos ámbitos del mundo teatral occidental, como otra cosa que no sean experimentos de vanguardia o experiencias marginales.¹⁵

Sánchez Montes concluye que esta resistencia a incorporar las nuevas aportaciones y cambios acaecidos en el teatro durante el siglo pasado por parte de los estudiosos, el público, la crítica y parte de la profesión teatral constituye para el creador de la escena contemporánea una dificultad a la hora de acceder al público, lo que le obliga a tener que justificar y explicar su trabajo o a resignarse a no ser comprendido. Es producto de una *herencia no asumida*, que pone de manifiesto la

¹⁴ María José SÁNCHEZ MONTES. *El cuerpo como signo*, pág. 19.

¹⁵ *Loc. cit.*

II. Jacques Lecoq en los diccionarios y enciclopedias de teatro

gran desinformación y desconocimiento que existe de la historia del teatro, ya no sólo en su totalidad, sino de los últimos años, y que hace que después de cien años todavía a una serie de aportaciones se les siga llamando de “vanguardia”.

Desde un punto de vista complementario, Marco De Marinis considera que si bien se ha superado el “reducir la historia del teatro a la historia de la literatura dramática, actualmente los estudios teatrales están condicionados por ese verdadero vicio de origen de la *“Theaterwissenschaft”* [ciencias teatrales] que es el sectorialismo, la fragmentación”.¹⁶ La fragmentación o la compartimentación de las artes escénicas es otro de los aspectos que dificultan una comprensión esencial o básica a la hora de analizar el hecho teatral como un acontecimiento fundamentalmente corporal.

¹⁶ Marco DE MARINIS. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Galerna, Col. Teatrología dirigida por Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires, 1997, pág. 8.

III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq

III.1. La filiación de Jacques Lecoq en el teatro francés

Jacques Lecoq aparece como un continuador de la tradición renovadora del teatro francés que representó Jacques Copeau en los primeros años del siglo XX. Aunque no será ésta la única referencia que encontraremos en su enseñanza, como veremos en su biografía, sí hay unanimidad en todos los textos que lo mencionan en reconocer esta ascendencia a la hora de situarlo en el marco del teatro contemporáneo. Él mismo así lo reconoció y se reconoció en el espíritu renovador de Copeau y Charles Dullin (1885-1949) y, también, en Antonin Artaud.

Dos libros que nos parecen particularmente significativos hacen mención a esta relación. La primera referencia a su filiación data de 1974 y la hemos encontrado en el prólogo de Denis Gontard al libro *Le journal de bord des Copiaus: 1924-1929*. Este prólogo precede al diario escrito por Suzanne Bing (1885-1967), la mano derecha de Copeau, sobre la experiencia del emblemático grupo Les Copiaus, surgido como una prolongación del Vieux Colombier. El libro pues, no puede ser más representativo, y la referencia a la influencia de Copeau a través de Jean Dasté en la enseñanza de Lecoq es explícita:

[...] c'est à travers Jean Dasté, par la Comédie de Saint-Étienne, que l'école des Copiaus a survécu jusqu'à nous : l'école de Jacques Lecoq étant actuellement en France le prolongement et le développement directs de ce que Copeau essayait d'enseigner à ses élèves de 1924 à 1929.¹

¹ Denis GONTARD (Ed.). *Le journal de bord des Copiaus:1924-1929*. Seghers, París 1974, pág. 34.

([...] es a través de Jean Dasté, por la Comédie de Saint-Étienne, que la escuela de los Copiaus ha sobrevivido hasta nosotros: siendo actualmente la escuela de Jacques Lecoq en Francia la prolongación y el desarrollo directos de lo que Copeau intentó enseñar a sus alumnos de Borgoña de 1924 a 1929.)

La segunda referencia la tomamos del libro *Familles de scènes en liberté*, editado y producido por la Association Jean Vilar en 1998, subvencionado por el ministerio de Cultura francés. En él se recoge toda la ramificación de las diferentes familias del teatro francés que marcarán la ruptura con el teatro aburguesado y tendrán un papel regenerador desde finales del siglo XIX y principios del XX hasta hoy. En el origen de estas familias encontramos dos ramas fundamentales: la de la familia Pottecher-Rolland-Gémier y la de Jacques Copeau, que aquí nos interesa. La filiación de Lecoq al teatro francés queda establecida primero por su experiencia en Travail et Culture (TEC), una asociación que nace en 1944 desde la amistad, entre otros, de André Barsacq (1909-1973), Jean-Louis Barrault, Charles Dullin, Louis Jouvet (1887-1951) y Jean Vilar. En el TEC Lecoq descubrió la improvisación y la danza. Más destacado es el encuentro con Dasté, de quien dice: “[Dasté] lui met son premier masque sur le visage, un de ces masques descendus de Copeau et qui constitue la base de l’enseignement de Lecoq”.² ([Dasté] le pondrá la primera máscara sobre el rostro, una de esas máscaras provenientes de Copeau y que constituye la base de la enseñanza de Lecoq.) Su viaje a Italia también es mencionado. Todo ello lo trataremos en su biografía. Lo que queremos resaltar ahora es la inclusión de Lecoq en el seno de esta tradición:

“Collectionneur de gestes” comme il se définit lui même, Lecoq sera un accoucheur sans pareil d’une grande partie du théâtre contemporain. Maître aux nombreux disciples –Ariane Mnouchkine, Philippe Avron, Claude Evrard, Pierre

² Emmanuelle LOYER. *Familles de scènes en liberté*. Association Jean Vilar, Avignon, 1998, pág. 49.

III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq

Richard, mais aussi à l'étranger, le Footsbarn Théâtre ou le Théâtre de Complicité en Grande-Bretagne–, pédagogue extraordinaire, il constitue, on l'aura compris, un des grands passeurs d'un théâtre du geste –il ne se reconnaît pas dans la tradition du mime héritée d'Étienne Decroux– qui irrigue les recherches de plusieurs décennies de spectacle vivant.³

(“Coleccionista de gestos” como se definía a sí mismo, Lecoq será un partero sin igual de una gran parte del teatro contemporáneo. Maestro de numerosos discípulos –Ariane Mnouchkine, Philippe Avron, Claude Evrard, Pierre Richard, como también en el extranjero, la Footsbarn Théâtre o el Théâtre de Complicité en Gran Bretaña–, pedagogo extraordinario, constituye, sin duda, uno de los grandes exploradores de un teatro del gesto –no se reconoce en la tradición del mimo heredado de Étienne Decroux– que vivificará las búsquedas de varios decenios de espectáculo vivo.)

Encontramos en sus primeras experiencias en Francia, antes de irse a Italia, algunos de los aspectos que sobresaldrán en la enseñanza de Lecoq: la improvisación y su primer encuentro con la máscara. Otro aspecto que queremos subrayar de esta cita es su papel de pedagogo como si se tratara de un partero, es decir, aquel que como una comadrona facilitará el nacimiento de muchas de las propuestas revivificadoras del teatro contemporáneo. Y finalmente, la diferencia entre Lecoq y Étienne Decroux en su concepción del mimo. Todos ellos, aspectos que trataremos en nuestra investigación. Por de pronto, vamos a tratar el origen de la renovación teatral en Francia representado por Copeau y en la cual se inserta la enseñanza de Lecoq como acabamos de apuntar.

³ Emmanuelle LOYER. *Familles de scènes en liberté*, pág. 49.

III.2. Los inicios de la renovación pedagógica del teatro en Francia: Jacques Copeau

Jacques Copeau fue una figura clave en el inicio de la renovación del teatro y del mimo contemporáneo, continuada en una prolífica y variada ramificación de una forma directa desde principios del siglo XX, e indirectamente en su segunda mitad. Esta necesidad de renovación en el teatro fue compartida en sus figuras más representativas, con Edward Gordon Craig, Adolphe Appia (1862-1928), Vsevolod Meyerhold y Constantin Stanislavski en un intercambio de ideas e influencias que modificaron profundamente el panorama teatral del siglo pasado hasta el presente.

Es sabido que la primera vocación de Copeau estaba dirigida hacia la filosofía, estudios que siguió en la Sorbona y que abandonó al empezar a escribir sus primeras obras para el teatro. Inmerso en el mundo intelectual y artístico de París, fundó en 1908 con André Gide (1869-1951), Jean Schlumberger (1877-1968), Henri Ghéon (Henri Vangeon, 1875-1944) entre otros, la *Nouvelle Revue Française (NRF)* que dirigiría hasta 1913. La *NRF*, como indica Thomas Leabhart, simbolizaba las cualidades que Copeau defendía y que encontraremos en su teatro: “classicism of form and thought. His taste for purity, sobriety and harmonious compromises between discipline and freedom”⁴ (el clasicismo de la forma y el pensamiento. Su gusto por la pureza, la sobriedad y la armonía ligadas con la disciplina y la libertad). Su ideario de limpieza pasaba por la necesidad de eliminar todo lo superfluo del teatro para basarse en sus elementos esenciales, para hacerlo, así, más fuerte y vigoroso. La premisa del arte clásico de *menos es más*, aplicada por las corrientes estéticas del momento como la arquitectura y que definieron la modernidad, se encontraría en su opción estética.

⁴ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*. Macmillan, Londres, 1989, págs. 18-19.

III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq

El 22 de octubre de 1913 fundó el Théâtre du Vieux Colombier apoyado por un grupo de artistas y escritores. Así abandonaría voluntariamente su trabajo intelectual en la literatura y la crítica para dedicarse a la creación de un nuevo teatro “pour réagir contre toutes les lâchetés du théâtre mercantile” (para reaccionar contra todas las bajezas del teatro mercantil). Copeau se rebeló contra lo que él llamará *le cabotinage*, una palabra cuyo significado reunía la vulgaridad, el egoísmo, la vanidad, la falta de sinceridad y la amoralidad en que se encontraba entonces el teatro. Con esta toma de posición, Copeau ponía de manifiesto la asociación entre ética y teatro que para él debía acompañar el arte.⁵

La aventura de Copeau se revela por ser ésta una reacción a la decadencia del teatro del momento, iniciándose en un medio que no era originariamente el suyo: “Nous avons l’amour du théâtre. Nous le voyions abandonnée aux spéculations des exploiters, et nous voulions qu’il fut rendu au travail des créateurs”⁶ (Teníamos amor por el teatro. Lo veíamos abandonado a las especulaciones de los explotadores, y queríamos devolverlo al trabajo de los creadores). Esta actitud le valió el adjetivo en sentido peyorativo de *amateur*, un aficionado, por aquellos que miraban con escepticismo su trabajo, algo de lo que se defendió aceptándolo con agrado y, dándole la vuelta, lo devolvió con el sentido de “amador, amante” contra los que se sonreían ante su proyecto renovador: “Il est vrai que nous étions des amateurs. C’est vraiment dans ce profond amour de la chose que nous faisons que devaient s’imprimer d’ineffaçables expériences”⁷ (Es cierto que éramos *amateurs*. Es verdaderamente en este profundo amor por lo que hacíamos que habrían de imprimirse experiencias imborrables). Copeau pensaba que, como había sucedido en el pasado con Molière (Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673), Johann Wolfgang

⁵ Sobre la transformación que Copeau preveía en el teatro de su tiempo, véase la conferencia “The spirit in the little theatres” para los Washington Square Players, 1917. En: Jacques COPEAU. *Registres I. Appels*. Gallimard, París, 1974, págs. 120-130.

⁶ Jacques COPEAU. *Les amis du Vieux-Colombier*. NRF, París, 1920, pág. 6.

⁷ *Ibid.*, pág. 8.

von Goethe (1749-1832), André Antoine (1859-1943) o Stanislavski, las renovaciones habían venido de la visión de aquellos que, al menos al principio de su trabajo, no pertenecían a las corrientes de moda ni se ganaban la vida con ello.⁸

La conocida frase de Copeau “un escenario vacío con un actor reconstruyendo el teatro” fue, en 1913, una provocación y una reacción al teatro de la época que, establecido en el vedetismo, menospreciaba los textos dramáticos. Había que reconstruir el teatro partiendo de la mayor simplicidad, repensarlo, hacer una gran limpieza “là ou régnaient le désordre, la cupidité personnelle, le virtuosisme poussé jusqu’à la grimace”⁹ (ahí donde reinaban el desorden, la codicia personal, el virtuosismo llevado hasta la mueca).

Limpiar el teatro para que la poesía pudiese existir y elevar al público de la mediocridad significaba para Copeau reencontrar la pureza y la dimensión que había tenido en el pasado con el teatro griego, la *commedia dell’arte*, Shakespeare y Molière. Pero sobre todo tenía una visión mística y casi religiosa del hecho teatral que marcó el espíritu del Vieux Colombier:

J’ai souvent réfléchi sur l’essence du sentiment dramatique, sur la nature de ce mouvement irrésistible qui nous porte, comme dit Nietzsche, “à vivre par d’autres âmes et d’autres corps que les nôtres” [...]. Quelles que soient les formes que prennent dans la suite des siècles l’inspiration dramatique et le jeu théâtral, n’oublions jamais qu’ils ont une origine sacrée au plus profond de la nature humaine.¹⁰

(He reflexionado a menudo sobre la esencia del sentimiento dramático, sobre la naturaleza de este movimiento irresistible que nos lleva, como dice Nietzsche, “a vivir a través de otras almas y de otros cuerpos diferentes a los nuestros” [...]. Sean

⁸ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 18.

⁹ Jacques COPEAU. *Les amis du Vieux-Colombier*, pág. 7.

¹⁰ Jacques COPEAU. *Registres I. Appels*. Gallimard, París, 1974, pág. 43.

III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq

cuales sean las formas que tomen en el devenir de los siglos la inspiración dramática y el juego teatral, no olvidemos nunca que tienen un origen sagrado que se encuentra en lo más profundo de la naturaleza humana.)

En el Vieux Colombier, Copeau junto a Charles Dullin, Louis Jouvet y Suzanne Bing empezó a estrenar textos clásicos y contemporáneos. El primer espectáculo, *Nuit de Rois (Noche de Reyes)* de Shakespeare, fue un éxito. La guerra de 1914 interrumpiría en mayo de ese año su reciente andadura, aunque ya en esta primera etapa llegaron a montar quince obras. Copeau aprovechó este momento para ponerse en contacto con el inglés Craig en Florencia y con el suizo Adolphe Appia para intercambiar sus ideas y experiencias en relación al espacio escénico, la iluminación y el trabajo de la máscara; y también lo hizo con Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) en referencia a la preparación corporal. Es sobre todo su faceta como pedagogo, que se esbozó entonces y que iba a tener una gran importancia, lo que aquí nos interesa destacar. “Avec Stanislavski, Copeau est l’homme de théâtre de ce siècle le plus attaché à la pédagogie”¹¹ (Con Stanislavski, Copeau es el hombre de teatro de este siglo más ligado a la pedagogía).

Copeau aceptó durante la Primera Guerra Mundial una misión cultural a propuesta del estado francés para trasladar el Vieux Colombier a Nueva York. La gira en EE.UU. se prolongaría de 1917 a 1919. El éxito obtenido no evitó que volviese a París decepcionado e insatisfecho por la rapidez en que habían trabajado (más de 50 espectáculos en dos años) donde él veía que se resentía de una falta de calidad.

La experiencia en América puso de manifiesto las diferencias en la elección del repertorio entre Copeau y Dullin lo cual significaría la ruptura definitiva entre

¹¹ Georges Leminier (*apud*: Denis GONTARD (Ed.). *Le journal de bord des Copiaus*, pág. 21).

ambos. Copeau despidió a Dullin con una simple nota en la tablilla del teatro.¹² Dullin, que dejaría el Vieux Colombier para fundar el teatro del Atelier, y Jovet que continuaría hasta 1922, fueron muy importantes en la aportación al trabajo del actor y más tarde para el *mimo corporal* de Étienne Decroux.

A pesar de que el espíritu no era el de 1913, el Vieux Colombier reabrió sus puertas en febrero de 1920 con un nuevo espacio escénico fijo basado en una maqueta que Craig había realizado para *La Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Esta sirvió como modelo al escenario que Copeau con Jovet crearían acercándose a su ideal del “tréteau nu” (tarima desnuda) al servicio del texto dramático y de la poesía poniendo de relieve las posibilidades expresivas del actor.

Copeau entendió que el poema dramático engendraba el espacio teatral formado por diferentes planos, volúmenes y niveles y que, a la vez, éste dirigía como una fuente de inspiración la estética del poeta de modo que ambas funciones llegaban a confundirse: “[...] enfin, le point de vue de l’architecte, habituellement les plus négligé, le plus méconnu de tous et que je place, pour ma part, au premier rang, au meme rang que celui du poète, parce qu’à mes yeux il se confond avec lui”¹³ ([...] en fin, el punto de vista del arquitecto, habitualmente el más descuidado, el más desconocido de todos y que, para mí, es de primer orden, está al mismo nivel que el del poeta, porque para mi se confunde con él).

La escena fue concebida como una arquitectura, en tres dimensiones y con plataformas y escaleras, desplazando al decorado pintado. Esta concepción respondía a una intuición de Appia que fue de suma importancia en todo el teatro

¹² Anécdota explicada por Léon Chancerel en el curso de una entrevista el 25 de junio de 1965 (en: Denis GONTARD (Ed.). *Le journal de bord des Copiaus*, pág. 21).

¹³ Jacques COPEAU. *Registres I*, pág. 257.

III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq

posterior, a saber : “que el espectáculo teatral está más cerca del lenguaje arquitectónico que del pictórico”.¹⁴ Eliminaría el arco del proscenio para incorporar una tarima hacia el patio de butacas, y escaleras que comunicarían ambos espacios; eliminaría las luces de candilejas y el telón, utilizando una iluminación cenital pensando en la época en la que el teatro se representaba al aire libre.

La programación del Vieux Colombier continuó con éxito la alternancia de obras clásicas y contemporáneas: Shakespeare, Molière, Jules Romains (1885-1972), Jean Schlumberger, André Gide, entre otros. Copeau encontró a su público de 1919 a 1924 y reencontró una nueva energía en contacto con los jóvenes que formarían su nuevo equipo siempre con Suzanne Bing: Marie-Hélène Copeau (1902-1994), Jean Dorcy, Aman Maistre (1903), Jean Dasté.

La idea de abrir una escuela, esbozada en 1915, aparece en ese momento como un proyecto más necesario que el montaje de las obras. Ya desde entonces Copeau y Bing realizaban un trabajo sobre el actor cada vez más experimental y menos dirigido directamente a la escena, y que ahora se centraría en un trabajo de investigación pura. La escuela del Vieux Colombier se funda en el otoño de 1920, cuando Bing dejó su trabajo como actriz para dedicarse exclusivamente a esta empresa. Étienne Decroux, después de pasar las pruebas de admisión, entraría como alumno en el otoño de 1923.

Copeau decide cerrar el Vieux Colombier en abril de 1924 para trasladarse con su grupo a Borgoña y “repenser encore une fois le théâtre”¹⁵ (repensar una vez más el teatro). Las razones de este abandono, según Denis Gontard, permanecen un tanto oscuras para la mayoría de los historiadores de teatro. La marcha de Louis

¹⁴ Ricard SALVAT. *Historia del teatro moderno: Los inicios de la nueva objetividad*. Península, Barcelona, 1981, pág. 220.

¹⁵ Jacques LECOQ (Dir.). *Le théâtre du geste*, pág. 62.

Jouvet y las opiniones enfrentadas a raíz del estreno de su obra *La Maison Natale*, que tardó veinte años en escribir, aparecen como las causas más visibles de su decisión. En *Souvenirs du Vieux Colombier* dirá: “[...] qu’il me soit permis de taire les raisons pour lesquelles j’ai échoué. Elles me concernent pas que moi même”.¹⁶ ([...] que se me permita callarme las razones por las que fracasé. Sólo a mí me conciernen).

Antes de cerrar la escuela los alumnos, en marzo de 1924, dirigidos por Suzanne Bing, presentaron un Nô, *Kantan*, ante una reducida audiencia a causa de una lesión en la rodilla del actor principal Aman Maistre. Era éste un espectáculo recitado, cantado, bailado y mimado, y que en unas notas inéditas de trabajo Bing describió así:

Le facce erano impassibili, i gesti lenti e solenni; una fine discrezione, un gradevole controllo regolava l’espressione, al punto che il semplice gesto del padre che posa la mano sulla spalla del figlio perduto produceva un’emozione così intensa da far venire la lacrime agli occhi. Depuravamo i nostri gesti. Rendeavamo nobili le nostre posture, cercando di farne una melodia di pose nobili e belle, l’una generante l’altra in accordo con la logica del dramma.¹⁷

(Las caras eran impasibles, los gestos lentos y solemnes; una fina discreción, un control agradable regulaba la expresión, hasta el punto que el simple gesto del padre que pone la mano sobre la espalda del hijo perdido producía una emoción tan intensa que hacía saltar las lágrimas. Depurábamos nuestros gestos. Ennoblecíamos nuestras posturas, tratando de convertirlas en una melodía de poses nobles y bellas, una de las cuales generaba la otra de acuerdo con la lógica del drama.)

¹⁶ Jacques COPEAU. *Souvenirs du Vieux Colombier*, págs. 102-103 (citado en: Denis GONTARD (Ed.). *Le journal de bord des Copiaus*, pág. 24).

¹⁷ Suzanne Bing (*apud*: Leonard PRONKO. *Theatre east and west. Perspectives toward a total theatre*. University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1967, pág. 92. En: Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 69).

III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq

Esta única representación, que marcaría profundamente a todos los que asistieron, permanece como una fecha importante en el proceso de investigación que la escuela llevó a cabo durante tres años. La elección de un Nô como forma teatral para su experimentación la justificó Copeau por ser ésta la más rigurosa y la que más exigía del actor. Los resultados de esta experiencia representaron para él uno de los momentos de culminación de los ideales que perseguía:

Ce nô tel qu'il m'apparut à la répétition finale, par la profondeur de l'entente scénique, la mesure, le style, la qualité de l'émotion, reste pour moi l'un des joyaux, l'une des richesses secrètes de la production du Vieux Colombier.¹⁸

(Este nô representado en su ensayo final, por la profundidad de la armonía escénica, la medida, el estilo, la calidad de la emoción, permanece para mí como una de las joyas, una de las riquezas secretas de la producción del Vieux Colombier.)

Michel Saint-Denis mencionaría esta experiencia como la “incomparable summit of our work in Copeau’s School/Laboratory”¹⁹ (incomparable cumbre de nuestro trabajo en la Escuela/Laboratorio de Copeau). Étienne Decroux, que hacía pocos meses había entrado como alumno y que asistió en calidad de espectador, recordaría este día como una de las más bellas experiencias teatrales de su vida. Thomas Leabhart, de acuerdo con las palabras de Decroux, destaca la influencia que tuvo la asistencia a los ensayos en todo su trabajo posterior, como veremos en el capítulo que le dedicamos específicamente al maestro francés. Años más tarde, al relevar a Lecoq en la escuela del Piccolo Teatro de Milán, Decroux le confesó que esperaba poder preparar a los alumnos como actores japoneses.²⁰ Sólo André Gide, siete años después de esta representación, parece ser el único que observó con un

¹⁸ Jacques COPEAU en *Souvenirs du Vieux Colombier* (citado en: Jacques LECOQ (Dir.). *Le théâtre du geste*, pág. 62).

¹⁹ Michel Saint-Denis (citado en: Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 31).

²⁰ Thomas LEABHART. *Ibid*, págs. 31-32.

cierto escepticismo y desaprobación la lentitud y pausas de los movimientos, que le parecían artificiales y tendentes a lo sobrenatural.²¹

Fuesen cuales fuesen las razones de Copeau para trasladar la compañía lejos de París, está claro que su propuesta renovadora pasaba cada vez más por una renovación pedagógica y que para él ésta era de vital importancia. John Rudlin atribuye a Copeau un comportamiento instintivo en este momento sin ningún plan establecido.²² De hecho, Copeau se sentía más y más alejado de la necesidad de hacer teatro de cara al público, cansado del ambiente de París y sintiendo que sus convencimientos le llevaban a rechazar las llamadas vanguardias, a las que consideraba infectadas por enfrentamientos y mentiras.

El mes de septiembre de 1924 ya estaban instalados en el Château de Morteuil, un viejo y húmedo caserón en el corazón de Borgoña. La aventura del grupo a partir de este momento no es muy conocida y, sin embargo, fue de gran importancia en el desarrollo posterior de la pedagogía para el actor. El grupo, que contaba con unas treinta y cinco personas, estaba formado fundamentalmente por Marie-Hélène Copeau (Maiène, su hija), Michel Saint-Denis (su sobrino), Léon Chancerel (1886-1965), Jean Villard (1895-1982), Aman Maistre,²³ Jean Dorcy, Jean Dasté (más tarde marido de Marie-Hélène), Suzanne Bing y un recién llegado Étienne Decroux. El Patron, como llamarían a Copeau, hizo todo lo posible por conseguir un mecenazgo para este proyecto. El fracaso de la presentación de una obra de Copeau en Lille para conseguir fondos le decidieron el 22 de febrero de 1925 a renunciar a su experiencia de Borgoña. A pesar de ello, un núcleo de sus

²¹ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, págs. 69 y 87, nota 25.

²² John RUDLIN. "Jacques Copeau, the quest for sincerity". En: Alison HODGE, *Twentieth century actor training*, Routledge, Londres, 2000, pág. 61.

²³ Jean Villard (Gilles) y Aman Maistre (Julien) formaron el duo de chansonniers-poetas Gilles et Julien, de gran importancia durante los años treinta para la canción francesa posterior representada por Charles Trenet (1913-2001), Georges Brassens (1921-1981), Jacques Brel (1929-1978) y Léo Ferré (1916-1993). Maistre fue en 1953 director del Théâtre des Nations.

III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq

comediantes –Decroux no participó– decidió seguir por su cuenta y riesgo la aventura iniciada al margen de Copeau, creando el grupo Les Copiaus, “nom donné aux comédiens par les paysans bourguignons en hommage à Copeau”²⁴ (nombre dado a los comediantes por los campesinos de Borgoña en homenaje a Copeau). Decroux abandonaría Morteuil el 25 de febrero para volver a París.

Les Copiaus empezaron en mayo a recorrer los pueblos de la región representando obras adaptadas por Copeau y obras extranjeras inspiradas en la *commedia dell’arte*, la comedia francesa del siglo XVIII y el Siglo de Oro español. Como veremos en la parte biográfica de Lecoq, esta experiencia representaría el resurgimiento de un teatro popular y de un nuevo tipo de actor enraizado en esta tradición. Copeau volvería de forma intermitente a hacerse cargo de la compañía pero, paradójicamente, no acabó por aceptar el nuevo camino que ésta tomó. Si bien es cierto que Copeau vio en estas tentativas y nuevas experiencias el surgimiento de la *Comédie Nouvelle* que él tanto ansiaba, “une sorte d’équivalent français de la comédie italienne”²⁵ (una especie de equivalente francés a la comedia italiana) creando nuevos personajes-tipo con guiones que ponían en movimiento por la improvisación. En diciembre de 1925 se instalaron en Pernand-Vergelesses, cerca de Beaume, un lugar “soleado y seco”.

La marcha de Copeau a Nueva York impulsó al grupo de comediantes a trabajar en solitario, aunque parece ser que “il [Copeau] ne pouvait supporter cette idée que nous fussions indépendants de lui”²⁶ ([Copeau] no podía soportar la idea de que fuéramos independientes de él). La ausencia del Patron se sintió como un alivio que llevaría al grupo hacia una total libertad en un intenso trabajo de

²⁴ Denis GONTARD (Ed.). *Le journal de bord des Copiaus*, pág. 27. En este diario se escribe Copiaus con “s” final y no con “x” como cabría suponer; se pronunciaba ‘Copiâs’. En otros textos figura terminado con “x”.

²⁵ *Ibid.*, pág. 29.

²⁶ *Ibid.*, pág. 30.

investigación y de improvisación.²⁷ Durante una ausencia de Copeau, el grupo concibió una obra completamente nueva cuyo guión escribirían Michel Saint-Denis y Jean Villard en 1928: *La Danse de la Ville et des Champs* (*La danza de la ciudad y de los campos*), “Divertissement sans prétention littéraire”.²⁸ (Divertimento sin pretensión literaria). Este espectáculo representó la culminación de la enseñanza iniciada en el Vieux Colombier en 1920. “Pour la première fois nous avons imposé aux spectateurs le mime à l’état pur”²⁹ (Por primera vez impusimos a los espectadores el mimo en estado puro). El espectáculo obtuvo un gran éxito. Copeau asistió al estreno. “Le soir de la première, Copeau entra tout entier dans notre jeu. Au milieu de ce public délirant, il riait, s’attendrissait, applaudissait comme un enfant” (La noche del estreno, Copeau entró completamente en nuestro juego. En medio de un público delirante, reía, se enternecía, aplaudía como un niño). Al día siguiente, en una dicha total y creyendo que habían ganado la partida, los actores esperaban ansiosos la crítica de Copeau con el fin de corregir los errores y mejorarlo. “Hélas, ce fut une démolition totale, absolue. Copeau se montra feroce. [...]. Son dernier mot, digne de l’Ecclésiaste, plein d’une amère dérision fut: poussière”.³⁰ (Por desgracia, fue una demolición total, absoluta. Copeau se mostró feroz. [...]. Su última palabra, digna del Eclesiastés, llena de una amarga ridiculización fue: polvo). Copeau era reacio a mostrar al público unos hallazgos que creía todavía no habían madurado lo suficiente y que corrían el peligro de fijarse.³¹ Creía que era un error llevar a escena el mimo corporal silencioso, y hacer de ello un fin, un arte acabado, pues para él era un medio, una etapa en la educación dirigida al actor de la palabra; de la misma manera que para Meyerhold la biomecánica, si exceptuamos el montaje de 1922 *Le Cocu magnifique* (*El cornudo magnífico*, 1920) de Fernand Crommelynck (1886-1970), tenía una función

²⁷ Denis GONTARD (Ed.). *Le journal de bord des Copiaus*, pág. 31.

²⁸ *Loc. cit.*

²⁹ *Loc. cit.* Entrevista con Aman Maistre, 10 octubre de 1966.

³⁰ *Ibid.*, pág. 32.

³¹ *Loc. cit.*

III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq

pedagógica y no estaba destinada a llevarla a escena.³² La consideración del mimo corporal como un medio o como un fin definió posteriormente su trayectoria y particularmente, como veremos, la opción de Decroux en esta última dirección.

Les Copiaus encontraron un éxito considerable que les llevó a traspasar la frontera actuando en Bélgica, Suiza, Holanda, Italia e Inglaterra hasta que en 1929, el grupo se disolvió por propia voluntad. Copeau continuó dando sus lecturas, escribiendo y dirigiendo, y, en 1940, aceptó el cargo de administrador general de la Comédie Française.

El final de la experiencia de Les Copiaus supuso, a pesar de contrariar a Copeau, el inicio de una fructífera evolución en dos ramas principales: una se dirigió hacia el trabajo de los textos dramáticos y otra, hacia un teatro del gesto.

Michel Saint-Denis creó la Compagnie des Quinze, y estuvo en ella de 1930 hasta 1932.³³ Al acabar la guerra, dirigió el Centre Dramatique de Estrasburgo y creó la escuela del mismo nombre. Más tarde llevó su influencia y experiencia a Gran Bretaña al fundar el Old Vic Theatre School de Londres y codirigió la Royal Shakespeare Company; en Nueva York puso las bases de la Julliard School. “Michel Saint-Denis s’intéressa avec passion à l’enseignement dramatique et ce fut l’un de ceux qui appréhendèrent le mieux les problèmes que pose l’improvisation, préparant à l’interprétation des textes classiques.”³⁴ (Michel Saint-Denis se interesó con pasión por la enseñanza dramática y fue uno de los que mejor entendieron los

³² Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 31.

³³ Sobre la experiencia de Saint-Denis con Copeau y la influencia de su enseñanza en el mundo véase: Michel SAINT-DENIS. “Rien dans les mains, rien dans les poches: formation du jeune acteur”. Texto escrito en 1957 a propósito de la inauguración de la actual École du Théâtre National de Strasbourg. En: *Jacques Copeau et le Vieux-Colombier*, conjunto de artículos en un número monográfico dedicado a Jacques Copeau en la revista *Théâtre en Europe* (núm. 9, 1986, págs. 17-23).

³⁴ Jacques LECOQ (Dir.). *Le théâtre du geste*, pág. 63.

problemas que plantea la improvisación, al preparar la interpretación de los textos clásicos.)

Léon Chancerel crearía, en 1929, la compañía de los Comédiens Routiers para, más tarde, desarrollar el juego dramático en el movimiento de *scouts* francés.

La escuela de Charles Dullin sería el lugar de encuentro para Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault y Antonin Artaud. El mimo iba a tener su primer gran impulso como arte autónomo a partir de la idea de Copeau: “un acteur sur un treteau nu, reconstruisant le théâtre”³⁵ (un actor sobre un escenario vacío, reconstruyendo el teatro). Como explica Lecoq, Decroux llevaría este propósito a una mayor radicalización, estableciendo un límite absoluto que, después, sería el punto de referencia para muchos en lo que será el mimo moderno: “un corps nu, sur une scène nue, dans le silence”³⁶ (un cuerpo desnudo, sobre un escena desnuda, en silencio). “Le système rigoureux de Decroux, le talent de mime de Jean-Louis Barrault, la magie d’Artaud allaient être le moteur des premières expériences d’application du mime au théâtre.”³⁷ (El riguroso sistema de Decroux, el talento del mimo de Barrault, la magia de Artaud iban a ser el motor de las primeras experiencias de aplicación del mimo en el teatro.) Marcel Marceau, entonces alumno de Decroux en la escuela de Charles Dullin, se especializaría en el mimo años más tarde, después de la Segunda Guerra Mundial.

Jean Dasté, después de formar parte de la Compagnie des Quinze, crearía en 1937 con André Barsacq y Maurice Jacquemont la Compagnie des Quatre Saisons. Dasté desarrollaría después de la guerra el proyecto de descentralización del teatro en Francia con la Comédie de Saint-Étienne en 1948. Jacques Lecoq formaría parte

³⁵ Jacques LECOQ (Dir.). *Le théâtre du geste*, pág. 63.

³⁶ *Loc. cit.*

³⁷ *Loc. cit.*

III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq

de su compañía los Comédiens de Grenoble en 1945 descubriendo el sentido dramático del movimiento, como veremos en el capítulo dedicado a su biografía.

Si bien el teatro del gesto y la renovación del arte del mimo están ligados a los nombres de Decroux, Barrault, Marceau y Lecoq, los cuales cada uno de una manera particular confluyeron en toda la variada renovación del teatro y la danza europeos, dicha renovación fue fruto de las experiencias de Jacques Copeau por revalorizar el cuerpo del actor para un nuevo teatro, lo que daría su fruto en los años y generaciones siguientes. Junto a Copeau, Gordon Craig y Adolphe Appia forman, según Marco De Marinis, la “triade di padri fondatori del teatro moderno, e in particolare di promotori della rinascita dell’arte dell’attore, che ha esercitato un peso determinante anche sulla reivenzione del mimo contemporaneo”³⁸ (tríada de los padres fundadores del teatro moderno, y, en particular, los promotores del renacimiento del arte del actor, que ha ejercido un peso determinante también en la reinención del mimo contemporáneo).

En cuanto a Copeau, cuya renovación estaba dirigida a crear un nuevo actor al servicio del texto dramático, su decepción vino de la ausencia de nuevos autores para este actor que había preparado. La renovación dramática que Copeau esperaba no llegó nunca para su pesar. André Gide recoge en su *Journal* sus impresiones sobre este desencuentro y plantea a continuación, la dificultad que la búsqueda de la pureza que animó a Copeau, encontraba en el teatro –“un arte esencialmente impuro” que necesita de la confrontación con el público–; pero aún dice más sobre la dirección que una búsqueda tal conlleva al tener como referencias modélicas unas formas teatrales tan alejadas de nuestra tradición occidental. Para Gide el hecho de que Copeau reconociese que sus mayores logros los había conseguido en el teatro Nô japonés no deja de ser terrible.

³⁸ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 11.

La vraie défection, [...] ce fut celle des auteurs. Il pouvait espérer [...] qu'il ne manquait que l'instrument (qu'il apportait) pour que se produisît une renaissance dramatique... Il n'en fut rien. Et son immense effort resta sans relation directe avec l'époque. C'est contre elle qu'il luttait, comme doit faire tout bon artiste. Mais l'art dramatique a ceci d'affreux qu'il doit faire appel au public, compter avec lui et sur lui... Copeau, tout en s'en défendant, travaillait pour une élite. Il voulait mener à la perfection, au style, à la pureté, un art essentiellement impur et qui se passe de tout cela. Il m'épouvante lorsqu'il déclare qu'il n'a jamais été plus près d'atteindre son but que dans le Nô japonais... Une pièce sans aucune relation avec nos traditions, nos coutumes, nos croyances...³⁹

(La verdadera defección, [...] fue la de los autores. Podía esperar [...] sólo faltaba el instrumento (que él aportaba) para que se produjese un renacimiento dramático... No fue así. Y su inmenso esfuerzo permaneció sin una relación directa con su época. Contra ella luchaba, como todo buen artista debe hacer. Pero el arte dramático tiene esto de horrible que debe reclamar al público, contar con él y sobre él... Copeau, defendiéndose de ello, trabajaba para una élite. Quería llevar a la perfección, al estilo, a la pureza, un arte esencialmente impuro y que prescinde de todo esto. Me espanta cuando declara que nunca ha estado más cerca de alcanzar su meta que con el Nô japonés... Una obra sin ninguna relación con nuestras tradiciones, nuestras costumbres, nuestras creencias...).

La cita se justifica en el sentido que aporta unos elementos críticos, en su valoración del trabajo de Copeau, que surgirán en algunas de las cuestiones que trataremos en esta investigación, como son el efecto del teatro oriental como modelo para el teatro occidental y la búsqueda de la pureza, tan presente, como veremos, en Étienne Decroux.

³⁹ André Gide (citado en: Clément BORGAL. *Jacques Copeau*. L'Arche. París, 1960, pág. 252).

III.3. El actor como centro de la renovación teatral: las teorías de Edward Gordon Craig

La renovación emprendida por Copeau tuvo dos direcciones: una, hacia el espacio escénico y otra, hacia el actor. Hemos expuesto, respecto al primero de estos objetivos, la importancia de Craig y Appia en la concepción arquitectónica del nuevo espacio escénico, que incorporó el Vieux Colombier. Si bien aquí vamos a centrarnos en su aportación pedagógica y en los términos en que esta se planteó, las dos direcciones mencionadas están interrelacionadas, como veremos, en la enseñanza de Lecoq, y en ello intervendrá la máscara, objeto esencial. De momento podemos decir que Copeau compartió con Craig y Appia su visión sobre el teatro de su época y encontró en ellos a dos aliados para llevar a cabo su proyecto de renovación. “C’est par eux [Appia y Craig] que tout a commencé. C’est d’eux que tout est venu.”⁴⁰ (Es gracias a ellos [Appia y Craig] que empezó todo. Es de ellos que llegó todo.) Contra la estética de la mediocridad, Copeau encontró en ellos una concordancia de valores basados en la grandeza y la belleza, “une joie et d’un respect quasi religieux, celle d’un art éminemment populaire par sa destination, et total dans son expression”⁴¹ (una felicidad y un respeto casi religioso, la de un arte eminentemente popular por su destino, y total en su expresión).

Los puntos de contacto entre ellos no evitaron que también hubiera divergencias y disparidad de opiniones. Copeau soñaba con una escuela de comediantes, convencido que la salud del teatro pasaba por la educación de los niños y los jóvenes aún no deformados por la educación del Conservatoire de París, entonces la única enseñanza que existía. Craig pensaba, con Copeau, que el actor debía cambiar y que la enseñanza era importante sobre todo para crear una realidad más fuerte que la vida, reaccionando frente al realismo naturalista: “toute son

⁴⁰ Jacques COPEAU. *Registres I*, pág. 258.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 259.

oeuvre et tous ses écrits ne sont qu'une protestation sans cesse réitérée contre l'imitation grossière, matérielle et immédiate de la réalité"⁴² (toda su obra y todos sus escritos no son más que una protesta indefinidamente reiterada contra la imitación grosera, material e inmediata de la realidad). Las teorías de Craig están ampliamente expuestas en *The Art of Theatre (El arte del teatro)*, de 1905, y en su célebre ensayo *The Actor and the Übermarionette (El actor y la supermarioneta)*, escrito en marzo de 1907 y publicado en su revista *The Mask (La máscara)* el mes de abril del siguiente año. La pasión de Craig por las marionetas –descendientes de los antiguos ídolos de piedra de los templos, representaciones de dioses– residía en la fascinación que le producía el movimiento en estado puro, liberado de las emociones y de las pasiones, donde el gesto y el movimiento se revelaban en su dimensión simbólica.⁴³ La diferencia que Craig estableció entre la marioneta y el actor, y por eso el nombre de supermarioneta según Denis Bablet, residía en que el actor era superior al ser consciente, a diferencia de la marioneta, de sus gestos y sus movimientos. No se trataba de sustituir al actor por la marioneta, aunque en la práctica Craig se interesó más por el movimiento de las formas que por el actor y de ahí surgió la divergencia con Copeau. Es precisamente en el desarrollo de esta conciencia y en la forma de abordarla que se centrarán todos los métodos e investigaciones para el actor del siglo pasado hasta nuestros días. Es, de hecho, el planteamiento de la disponibilidad del actor, de liberarlo de su “yo” para hacerlo disponible. Craig hablaba en *The Art of Theatre (El arte del teatro)* del fuego sagrado del actor, del que decía le sobraba el vapor y el humo, símbolos del excedente de su egocentrismo. Al referirse a los actores de la Comédie Française dice de forma muy irónica: “Leur talent est trop grand. Il couvre tout! Il n’y a qu’eux”.⁴⁴ (Su talento es demasiado grande. ¡Lo cubre todo! Sólo están ellos.)

⁴² Denis BABLET. *Edward Gordon Craig*. L’Arche, París, 1962, pág. 135.

⁴³ *Ibid.*, pág. 137.

⁴⁴ E. G. CRAIG en *The Mask*. vol I, núm. 1, marzo, 1908, págs. 12-13 (citado en: Denis BABLET. *Edward Gordon Craig*, pág. 137).

III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq

Las teorías de Craig fueron proféticas en el momento que las formuló, sugiriendo a un actor no sujeto a un texto y capaz de crear, lo que sucedería en una gran parte del teatro del siglo XX. Al proclamar la libertad del actor de expresar sus propios pensamientos y su creatividad frente al director, Craig puso al actor en el centro mismo de la transformación teatral en la búsqueda del estilo y de la forma. Craig, quien había sido actor, incidió como nos recuerda Franc Chamberlain, en la preparación física del actor que incluía el trabajo de la máscara. En 1908 en *The Actor and the Übermarionnette*, escribió estas frases premonitorias:

I see a loop-hole by which in time the actors can escape from the bondage they are in. They must create for themselves a new form of acting [...] Today they impersonate and interpret; tomorrow they must represent and interpret; and in the third day they must create. By these means style may return.⁴⁵

(Veo una rendija por la cual los actores escaparán a tiempo de la esclavitud en la que se encuentran. Deben crear por sí mismos una nueva forma de actuación [...]. En nuestros días personifican e interpretan; mañana deberán representar e interpretar; y el tercer día deberán crear. Así renacerá el estilo.)

La concepción del actor como creador y no sólo como intérprete supondrá, como dice Bablet interpretando a Craig, una nueva técnica de actuación.⁴⁶ No se tratará ya de expresarse sino de expresar, de mostrar, de dar a ver para lo cual el actor debía tender a una despersonalización eliminando su egoísmo para acceder libre y disponible a su voz y a su cuerpo desde donde iniciarse en “la recherche d’un jeu symbolique, fondé sur les pouvoirs de l’imagination créatrice”⁴⁷ (la búsqueda de un juego simbólico, fundada sobre los poderes de la imaginación creadora); un

⁴⁵ E. G. CRAIG. *On the Art of the Theatre*. Heinemann Educational Books, 1980, pág. 61 (citado en: Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 7).

⁴⁶ Denis BABLET. *Edward Gordon Craig*, pág. 138.

⁴⁷ *Loc. cit.*

juego en el que el cuerpo humano es en sí mismo un símbolo. La máscara es el elemento que dará acceso al actor a ese estado creativo de la supermarioneta, eliminando su personalidad, limpiando todas las muecas y mímicas faciales que no son más que expresiones residuales de su vida emocional. No se tratará, por supuesto, de copiar estas formas, sino de redescubrir su poder para devolverle a la escena lo que él llamaba “the visible expression of the mind”⁴⁸ (la expresión visible de la mente). Una concepción tal implicaba la posibilidad de cambio del actor, su condición de ser maleable, transformable en un proceso que preconizaba la disciplina en la creación teatral.

Craig abrió en 1913 su escuela, la Arena Goldoni, en Florencia. Su ideario pasaba por un trabajo de investigación que la escuela llevaría a cabo cerrada al público durante diez años antes de darlo a conocer. La improvisación, el movimiento y el mimo formaban parte del programa entre otras muchas asignaturas. La improvisación como un medio para la creación, libre de toda literatura e inspirada en la *commedia dell'arte*; el movimiento como medio de estudio del cuerpo humano y la naturaleza, en donde aparece la importancia que le dio al mimo. Sin embargo, Craig consideró que no se podía enseñar a actuar. Bablet recoge esta renuncia de Craig de enseñar a actuar a los actores aduciendo que sólo se les podía enseñar las bases técnicas del juego dramático, movimiento y dicción. “On peut même vous enseigner à mettre votre âme en branle, ou plutôt à lui permettre de vous animer: cela non plus n'est pas jouer, mais se classe sous la rubrique ‘mouvement’. [...] On peut vous enseigner à parler: mais ce n'est pas *jouer*, c'est *parler*.”⁴⁹ (Se puede enseñar incluso a poner vuestra alma en movimiento, o más bien a permitir que ésta os anime: tampoco es actuar, se

⁴⁸ Edward Gordon Craig en *The Mask* (citado en Dymphna CALLERY. *Through the body*, pág. 45). Callery no especifica en qué número de la revista *The Mask*.

⁴⁹ E. G. CRAIG. “Thoroughness in the Theatre”. En: *The English Review*, octubre 1911, pág. 503 (citado en: Denis BABLET. *Edward Gordon Craig*, pág. 202).

III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq

clasifica bajo el nombre de ‘movimiento’. [...] Se puede enseñar a hablar: pero no es *actuar*, es *hablar*.)

Craig se vió forzado a cerrar su escuela en 1914 a causa de la guerra, con sólo seis meses de vida activa. Nunca sabremos cuáles hubieran sido sus descubrimientos. Lecoq se pregunta en *Le théâtre du geste* si hubiera continuado de no ser por este acontecimiento. “En tout cas, Gordon Craig, ne créa plus d’école.”⁵⁰ (De cualquier forma, Gordon Craig no creó nunca más una escuela.)

Craig se decantaría hacia la ópera y el teatro musical, llevando a la práctica las teorías y muchos de los decorados que Appia proyectó y que éste no llegó realizar. Sin embargo, al elegir la abstracción del arte de la música como principal vehículo de comunicación, eludió la cuestión principal que preocupaba a Copeau, la de un nuevo actor al servicio de la poesía dramática. Ricard Salvat (1934) ve en esta opción una de las contradicciones estéticas de Craig que, sin embargo, no restan en absoluto el gran valor de su aportación al teatro contemporáneo.

El problema siempre viene a ser el mismo: o se valora la palabra o no se valora. La palabra, el verbo, es el mejor vehículo para la transmisión de ideas y para el juego dialéctico que comporta establecer y definir una cosmovisión. [...] La fuerza del legado de Craig, del que todos estamos viviendo y beneficiándonos, es tan enorme que prácticamente todo el teatro que se está haciendo hoy día sale, a nivel del espectáculo, directa o indirectamente de Craig. ¿Qué más se puede esperar de un creador visionario? Tanto nos sirven sus grandes aciertos como sus posibles errores.⁵¹

[...]

⁵⁰ Jacques LECOQ (Dir.). *Le théâtre du geste*, pág. 62.

⁵¹ Ricard SALVAT. *Historia del teatro moderno*, pág. 252.

Craig, al igual que Appia, Meyerhold o Copeau, trabajó más para el futuro que para el presente que le tocó vivir.⁵²

III.4. El nacimiento de una nueva pedagogía del actor: el Vieux Colombier y Les Copiaus

Copeau reprochó a Craig no llevar a término su teoría de la supermarioneta, la cual debía dar a luz a un nuevo actor creador.⁵³ Por su parte Craig criticó a Copeau “for being a ‘man of literature’ rather than a man of theatre”⁵⁴ (ser un ‘hombre de literatura’ más que un hombre de teatro). Lo que es cierto es que fue Copeau quien llevaría más lejos las teorías de Craig y, según su propia concepción, una nueva manera completamente innovadora de abordar el arte del actor.

Desde sus inicios, Copeau fue consciente de la prioridad de crear una escuela ante la obviedad de que para hacer el teatro que él deseaba transformar necesitaba un actor capaz y preparado para ello. Es decir, necesitaba crear una enseñanza que no existía que transformara al actor. Pero no sólo al actor individualmente –y en esto se diferencia de los métodos focalizados en el actor de una manera aislada–, sino prepararlo para lo que el creía constituía el teatro en su esencia: un acontecimiento colectivo, coral, un juego. Por tanto, Copeau, al priorizar una enseñanza dirigida a la actuación del conjunto del grupo entendido como una unidad, como un cuerpo orgánico, y no como la suma de individualidades, estaba poniendo las bases de una nueva práctica teatral que en el siglo XX, florecerá en infinidad de experiencias de signos estéticos e ideológicos muy diversos, pero de

⁵² Ricard SALVAT. *Historia del teatro moderno*, pág. 221.

⁵³ La posición crítica de Copeau respecto a Craig la encontramos en John RUDLIN. “Jacques Copeau, the quest for sincerity”. En: Alison HODGE (Ed.). *Twentieth century actor training*, pág. 59.

⁵⁴ Franc Chamberlain en Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 9.

III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq

una clara ruptura con el teatro establecido no desprovisto de claras resonancias éticas y morales. Su búsqueda por reencontrar las reglas de la actuación dramática en grupo constituye una de las más lúcidas y agudas intuiciones al diagnosticar el origen de la decadencia y falta de vida del teatro.⁵⁵ El hecho de que Copeau estudiase el juego del teatro de una forma científica y racional fue una novedad en la pedagogía del teatro occidental, un planteamiento que Lecoq, como veremos, hará suyo para desarrollarlo en su pedagogía. Este aspecto coral del entender la actuación teatral lo recoge Michel Saint-Denis en las palabras de Copeau cuando éste se había retirado y todavía no era consciente del alcance de sus planteamientos:

Copeau disait: “Dans mon école, je n’ai pas à chercher à former des interprètes, des individus. Il y avait tout à faire. Je me suis efforcé de retrouver les règles du jeu d’ensemble. J’ai voulu, en réalité, constituer un chœur et le doter des moyens d’expression indispensables”.⁵⁶

(Copeau decía: “En mi escuela, no busqué formar intérpretes, individuos. Todo estaba por hacer. Me esforcé por reencontrar las reglas del juego del conjunto. Quise, en realidad, constituir un coro y dotarlo de los medios de expresión indispensables”.)

Si la apertura del teatro del Vieux Colombier se dio con anterioridad a la escuela obedeció, como explica John Rudlin a partir de unas notas de Copeau, a una concesión a las exigencias de la realidad al considerar que primero debía dar a conocer al público sus ideas utópicas. “If, in October 1913, I had proposed the founding of a School, no-one would have listened to me”⁵⁷ (Si en octubre de 1913

⁵⁵ Sobre la coincidencia con Craig en este tema, consultar Denis BABLET. *Edward Gordon Craig*, pág. 139.

⁵⁶ Jacques Copeau, citado en Michel SAINT-DENIS. “Rien dans les mains, rien dans les poches”. *Jacques Copeau et le Vieux-Colombier*, pág. 19.

⁵⁷ Jacques Copeau, libreta de notas no publicadas “L’École du Vieux Colombier”, núm. 2, traducidas al inglés por John Rudlin y Norman Paul en *Copeau, Texts on Theatre*. Routledge,

hubiera propuesto fundar una escuela, nadie me hubiera escuchado), diría Copeau unos años después.

Copeau había “limpiado” el espacio escénico siguiendo las ideas de Craig y Appia; plantearse una nueva enseñanza para el actor se hacía una tarea más complicada: ¿cómo “limpiar” al actor?: “that was the task Copeau would tackle with missionary zeal for the rest of his life”⁵⁸ (esta fue la tarea que Copeau emprendería con un celo de misionero durante el resto de su vida). En efecto, toda su preocupación estaba en poder desarrollar un trabajo de investigación en lo que lo importante era “la découverte, et non l’apprentissage”⁵⁹ (el descubrimiento, y no el aprendizaje). En 1935, escribiría: “Quand je parle d’une école, il ne faut pas se méprendre. J’entends une école de la variété et de la vie, dont les méthodes ne s’emploient qu’à délivrer la personnalité”⁶⁰ (Cuando hablo de una escuela, no hay que confundirse. Entiendo una escuela de la variedad y de la vida, cuyos métodos se empleen para liberar la personalidad).

La renovación pedagógica de Copeau incidirá esencialmente en dos aspectos: el cuerpo y el trabajo de grupo.

La vida en comunidad regida por unos principios morales de convivencia y de disciplina⁶¹ en la que Copeau, le Patron, se reservaba su dirección, había de

Londres, 1990, pág. 28 (citado en: John RUDLIN. “Jacques Copeau, the quest for sincerity”. En: Alison HODGE. *Twentieth century actor training*, pág. 59).

⁵⁸ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 22.

⁵⁹ Jacques COPEAU. *Registres III. Les Registres du Vieux Colombier I*. Gallimard, París, 1979, pág. 336.

⁶⁰ Jacques COPEAU. *Registres I*, pág. 111.

⁶¹ Sobre la reglas establecidas en Borgoña con Les Copiaus véase: Denis GONTARD (Ed.). *Le journal de bord des Copiaus*, págs. 44-47.

III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq

procurar el ambiente imprescindible donde llevar a cabo su proyecto. La armonía del grupo que buscaba Copeau era fundamental para la creación de las relaciones adecuadas en el trabajo. Era su apuesta contra *le cabotinage*.

Por otro lado, creía, como sucede en los momentos de estancamiento y decadencia, que el teatro necesitaba volverse sobre los teatros del pasado y recuperar las tradiciones perdidas donde reencontrar el espíritu que los había creado. La *commedia dell'arte*, la tragedia, el drama isabelino, el *clown*, el *music-hall* fueron las fuentes de inspiración sobre las que la improvisación y la máscara surgirán como dos de los elementos claves a recuperar. La importancia del juego dramático y el descubrimiento del mimo corporal fueron dos aspectos más resultantes de ello. De hecho, el mimo corporal vino a aportar la tercera dimensión del cuerpo que el espacio escénico ya había encontrado.

En cuanto a la preparación física: primero, en 1915, aplicaría el método de Émile Jacques-Dalcroze basado en la rítmica, que buscaba la naturalidad y la espontaneidad del cuerpo, después, en 1922, tomaría de Georges Hébert (1875-1957) su método natural, como veremos más detenidamente en el subcapítulo XII.1 “El redescubrimiento del cuerpo en el siglo XIX” (*infra*, pág. 372).

¿Despreciaba Copeau la palabra? Es evidente que no. Todo el repertorio del Vieux Colombier se compuso de obras dramáticas clásicas y modernas. Esta importancia del cuerpo respondía, precisamente, a considerar la palabra en su fisicidad, después de observar que los actores de su época se resentían de una rigidez que había que eliminar. En 1937 escribiría:

Sans penser diminuer en aucune manière l'importance de la parole dans l'action dramatique, nous avons établi que pour qu'elle soit juste, sincère, éloquente et dramatique, il était nécessaire que le verbe articulé, que la parole énoncée soit

l'aboutissement d'une pensée ressentie par l'acteur dans tout son être et l'épanouissement, à la fois de son attitude intérieure et l'expression corporelle qui la traduit.⁶²

(Sin pensar en minimizar de ninguna manera la importancia de la palabra en la acción dramática, hemos establecido que para que ésta fuera exacta, sincera, elocuente y dramática era necesario que el verbo articulado, que la palabra enunciada fuera el resultado de un pensamiento sentido por el actor en todo su ser, y la plenitud, a la vez, de su actitud interior y de la expresión corporal que la traduce.)

La palabra estaba entendida como la culminación de un proceso físico en el cual estaba implicada la totalidad del cuerpo y que constituía la acción dramática. La *commedia dell'arte* aparecía como el paradigma de una tradición que reunía en sí misma una práctica para el comediante y recuperarla fue de vital importancia en la dirección de crear una nueva comedia improvisada con tipos y temas del presente. Copeau evoca esa “espèce de renovation fugitive de la *commedia dell'arte*”⁶³ (especie de renovación fugitiva de la *commedia dell'arte*) que Maurice Sand (1823-1889) con sus amigos realizó en Francia hacia 1848, en el teatrillo de su casa de Nohant.

Sobre todo la improvisación le pareció una fuente donde el actor podía encontrar los recursos y el método de aprendizaje adecuados para hacer un teatro vivo. Hoy la improvisación, de muy diversas maneras, está integrada y aceptada *naturalmente* en la enseñanza del teatro, sin embargo, como nos recuerda Thomas Leabhart, no era así en la época que le tocó vivir, “[...] like so many of Copeau's innovations, improvisation was an unheard-of technique of which there was no living tradition in the French theatre of the early 1900s”⁶⁴ ([...] como muchas de las

⁶² Jacques COPEAU. *Registres I*, pág. 114.

⁶³ Jacques COPEAU. *Registres III*, pág. 324.

⁶⁴ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 25

III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq

innovaciones de Copeau, la improvisación era una técnica desconocida de la cual no existía ninguna tradición viva en el teatro francés a principios de 1900).

En 1916, durante su retiro al campo en Le Limon, Copeau escribiría a André Gide a propósito de la improvisación: “C’est un art que je connais pas, que je vais étudier dans son histoire. Mais je vois, je sens, je comprends qu’il faut restaurer cet art, le faire renaître, l’aider à revivre, que lui seul nous rendra un théâtre vivant: une comédie et des comédiens”⁶⁵ (Es un arte [la improvisación] que no conozco bien, que voy a estudiar en su historia. Pero veo, siento, comprendo que hay que restaurar este arte, hacerlo renacer, ayudarlo a revivir, que sólo él nos devolverá un teatro vivo: una comedia y unos comediantes). La improvisación venía a eliminar la rigidez del actor y los aspectos nocivos y perniciosos de su arte, alimentándolo con la actuación que nacía del juego, la espontaneidad y la liberación de los impulsos.

Como se sabe, durante la temporada del Vieux Colombier en Nueva York entre 1917 y 1919, Suzanne Bing enseñó en The Children’s School, donde se aplicaban las últimas teorías de aprendizaje en la libertad de elección y expresión creativa en niños de primaria. De nuevo, como dice John Rudlin, Bing aportaría de esta experiencia los juegos y ejercicios basados en la imitación de animales que luego introdujeron en su escuela.⁶⁶ Copeau vio en la libertad instintiva de los niños todavía no mediatizada por la educación una fuente de donde aprender.

Para él, el actor debía recuperar para el teatro este instinto y el espíritu de juego infantil, abierto a la imaginación y ligado al sentimiento dramático donde el actor no fuera un mero intérprete sino un creador. Su hija Marie-Hélène Dasté recuerda de su infancia la atención de su padre hacia los juegos y cómo éstos debían

⁶⁵ Jacques COPEAU. *Registres III*, pág. 323.

⁶⁶ John RUDLIN. “Jacques Copeau, the quest for sincerity”. En: Alison HODGE. *Twentieth century actor training*, pág. 74.

ser la base para una renovación de la pedagogía teatral con un nuevo tipo de actor improvisador y creador:

Papa s'intéressait beaucoup à nos jeux, croyant voir là l'origine de toute vocation dramatique. Il pensait que favoriser ce genre d'imagination chez les enfants doués pouvait être la clef d'une éducation dramatique nouvelle, susceptible de donner des résultats surprenants pour l'avènement d'un nouveau type de comédiens créateurs et improvisateurs.⁶⁷

(Papá se interesaba mucho en nuestros juegos, creyendo ver en ello el origen de toda vocación dramática. Pensaba que el favorecer este género de imaginación en los niños dotados podía ser la clave de una nueva educación dramática, susceptible de dar resultados sorprendentes para conseguir un nuevo tipo de comediantes creadores e improvisadores.)

Con Jouvet establecieron un tipo de juegos por asociación de ideas a partir de la improvisación para convertirlo en un método para el juego del actor. El actor sería no sólo un medio, sino una fuente de inspiración dramática.

L'habitude de l'improvisation rendra au comédien la souplesse, l'élasticité, la vraie vie spontanée de la parole et du geste, le vrai sentiment du mouvement, le vrai contact avec le public, l'inspiration, le feu, la fougue et l'audace du farceur. Et quel enseignement pour le poète, quelle source d'inspiration!⁶⁸

(El hábito de la improvisación devolverá al comediante la ligereza, la elasticidad, la verdadera vida espontánea de la palabra y el gesto, el verdadero sentimiento del movimiento, el verdadero contacto con el público, la inspiración, el

⁶⁷ Marie-Hélène DASTÉ. "Un cahier de dessin tout neuf". *Jacques Copeau et le Vieux-Colombier*, pág. 16.

⁶⁸ Jacques COPEAU. *Registres III*, pág. 324.

III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq

fuego, el entusiasmo y la audacia del farsante. ¡Y qué enseñanza para el poeta, qué fuente de inspiración!)

La improvisación debía alejarse de toda pretensión literaria y reencontrar “un art de ‘jouer pour rien’”⁶⁹ (un arte de ‘jugar sin objetivo’). No se trataba de improvisar a *partir de*, sino simplemente de improvisar, de jugar por jugar. Su enseñanza contemplaba la improvisación como una preparación de varios años antes de abordar el texto dramático, prescindiendo completamente de él. “Sortir de la littérature”⁷⁰ (salir de la literatura), diría Copeau huyendo de todo lo que significara una reconstrucción del pasado. Sólo debían mantenerse los documentos gráficos como referencias, “[...] je voudrais mettre *tous les livres sous clefs*”⁷¹ ([...] quisiera poner *todos los libros bajo llave*). En este instinto de juego, esta presencia en la ligereza del cuerpo, en la acción directa, sin reflexión supeditada al texto, la palabra vendría a integrarse espontáneamente no como un elemento añadido, sino habiendo encontrado su origen en la acción y el juego mismo. Este era el sentido que Copeau prolongaba desde el juego infantil a la enseñanza del actor. Evitaba la palabra aislada, separada, independiente del cuerpo, su intelectualización, y no sólo para integrarla a la acción dramática, sino encontrando su fisicidad, su corporeidad, entendiendo que palabra y movimiento tenían el mismo origen. El actor tenía que existir, estar preparado a dar vida ya antes del texto dramático. Gráficamente lo explicaba así el cinco de febrero de 1916 en una carta a Juvet mientras estaba preparando la enseñanza: “[...] en ce qui concerne l’improvisation comme exercice pour les aînés. On leur retire le texte de dessous les pieds, comme un escabeau - pour voir ce qu’ils savent faire”⁷² ([...] en lo que concierne a la improvisación como un ejercicio para los adultos. Se les retira el texto debajo los pies, como un taburete, para ver lo que saben hacer).

⁶⁹ Jacques COPEAU. *Registres III*, pág. 340.

⁷⁰ *Ibid.*, pág. 323.

⁷¹ *Ibid.*, pág. 339.

⁷² *Loc. cit.*

El profundo vínculo entre juego y teatro fue sin duda una de las más certeras, lúcidas y felices intuiciones de Copeau. La asociación que reencontró entre ambos le devolvería al teatro su valor como espacio del imaginario sobre las bases de un actor-creador, anticipando los caminos que el teatro recorrería en la décadas siguientes y cambiando completamente la preparación del actor al introducir el espíritu de juego propio de la improvisación. De Marinis lo destaca con estas palabras: “Di particolare interesse [...] è il ruolo assolutamente privilegiato dell’improvvisazione mimica nel progetto pedagogico di Copeau, il quale – fondandosi sulla convinzione dell’identità originaria, filogenetica, fra teatro e gioco– cerca così di risvegliare nell’attore il primario e fanciullesco *instinct du jeu*”⁷³ (De especial interés [...] es el papel absolutamente privilegiado de la improvisación mímica en el proyecto pedagógico de Copeau, el cual –fundado sobre la convicción de la identidad originaria, filogenética, entre teatro y juego– buscó así despertar en el actor el primario e infantil *instinct du jeu*).

Para Dymphna Callery el mayor acontecimiento que supuso incluir el juego fue el de hacer de él un arte, en el que nosotros entendemos se encuentra el actor-improvisador en la tradición del teatro occidental. “Jacques Copeau was the first practioner to introduce the notion of play to theatre. Copeau searched for a broader, freer, more audacious dramatic imagination. His genius was the discovery of the art of play.”⁷⁴ (Jacques Copeau fue el primero en introducir en la práctica la noción del juego en el teatro. Copeau buscó una imaginación dramática más amplia, más libre, más audaz. Su genialidad fue el descubrimiento del arte del juego.) El juego será, como veremos, un elemento esencial en la enseñanza de Lecoq. A partir de Copeau “[...] to Lecoq, the concept of learning to act through play has fed into drama

⁷³ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 27.

⁷⁴ Dymphna CALLERY. *Through the body*, pág. 95.

III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq

training”⁷⁵ ([...] hasta Lecoq, el concepto de aprender a actuar a través del juego ha alimentado la preparación del actor).

La máscara es uno de los elementos que Copeau integraría en la preparación del comediante para convertirse años después, en el elemento de uso pedagógico que, creemos, mayor trascendencia tendrá en todo el teatro y el mimo contemporáneo en lo que constituye la recuperación del cuerpo del actor para el teatro.

El origen del uso de la máscara por Copeau se explica en una anécdota que se ha convertido en leyenda y que John Rudlin y Dymhna Callery citan en sus respectivos estudios. Esta cuenta que fue de una forma accidental, cuando Copeau al ensayar una escena con una actriz en el Vieux Colombier se desesperó cuando ésta, bloqueada, no podía moverse. Copeau le cubrió la cara con un pañuelo y le hizo repetir la escena. “Somehow erasing her personality liberated her.”⁷⁶ (De alguna manera, al eliminar su personalidad [la actriz] se liberó.) El cuerpo se relajó y recobró su expresividad. El hallazgo se puso en práctica enseguida en la escuela con una serie de ejercicios que inventó junto a Suzanne Bing. Los alumnos fabricaron sus propias máscaras y ajustaron sus rasgos de una forma similar. Se la llamó máscara “noble”, según Rudlin por las máscaras sin expresión que la aristocracia utilizó hasta finales del siglo XVIII para ir de incógnito.⁷⁷

⁷⁵ Dympha CALLERY. *Through the body*, pág. 95.

⁷⁶ *Ibid.*, pág. 46.

⁷⁷ John RUDLIN. “Jacques Copeau, the quest for sincerity”. En: Alison HODGE, *Twentieth century actor training*, pág. 72.

Copeau entendió que la dificultad, el bloqueo y la impotencia corporal del actor, o como lo llama Rudlin literalmente un “freezing of the blood”⁷⁸ (helarse la sangre), residía en un exceso de preocupación, humildad y timidez. La cara “atormenta” al actor, la máscara “salva nuestra dignidad, nuestra libertad” y permite sentir más afinadamente las posibilidades expresivas del cuerpo. Yendo más lejos en la historia del teatro, Copeau observó que tras las máscaras egipcias, romanas y griegas se habían atrevido a realizar “gestures and postures they would never have dare with bare faces”⁷⁹ (gestos y posturas que nunca se hubieran atrevido a realizar a cara descubierta).

Estas clases, que al principio se realizaban con un simple pañuelo cubriendo la cara y que los alumnos llamaron “la máscara”, recibieron el nombre de *mimo corporal*. Los ejercicios consistían en improvisar casi desnudos acciones muy simples, como intentar atrapar una mosca, un estrangulamiento, acciones de trabajo físico o los movimientos propios de una máquina.⁸⁰ Otras veces, se les proponía una palabra como tema que debían preparar en pocos minutos, o, a veces, sin preparación alguna, buscando en la inmediatez la sugerencia espontánea sin ninguna reflexión. Y por último, desarrollaba la capacidad de observación a partir de actuar como la naturaleza y los animales. Todos estos ejercicios realizados con máscara amplificaban la expresión de todo el cuerpo al suprimir la expresión del rostro; dicho de otra forma, el cuerpo se sentía obligado a hacerse cargo de una expresión suplementaria, la de la cara, que había sido eliminada por la máscara.

⁷⁸ John RUDLIN. “Jacques Copeau, the quest for sincerity”. En: Alison HODGE, *Twentieth century actor training*, pág. 72.

⁷⁹ Jacques Copeau en unas notas traducidas por John Rudlin (citado en Dymphna CALLERY (Ed.). *Through the body*, pág. 46).

⁸⁰ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, págs. 26-27. En este párrafo sintetizamos algunos de los ejercicios a partir de Leabhart. Podemos encontrarlos más desarrollados en el ya citado capítulo de John RUDLIN, págs. 72-74.

III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq

“This simple premise gave birth to modern mime.”⁸¹ (Esta simple premisa dio nacimiento al mimo moderno.)

El uso de la máscara vino a materializar el camino que tomaría en el futuro el mimo corporal separándose definitivamente de la pantomima del diecinueve. Copeau, en una carta a Jouvet de 1916, cuatro años antes de establecer los ejercicios de la escuela del Vieux Colombier, en un momento en que la pantomima en Francia traducía las palabras por gestos, pensaría la pantomima como un arte autónomo, un arte del gesto, capaz de crear un lenguaje propio que no tendría nada que ver con los *gestes-mots* (gestos-palabras) y la expresión del rostro.

“Mimer la parole, imiter par des gestes la parole, mimer selon une parole murmurée intérieurement, et parfois avec le secours d’un mouvement silencieux de lèvres, c’est mal mimer. [...] J’imagine un art pantomime, un art du geste, à renouveler entièrement, qui n’aurait rien en commun avec le geste accompagné de parole.”⁸²

(Mimar la palabra, imitar por gestos la palabra, mimar según una palabra murmurada interiormente, y a veces recurriendo a un movimiento silencioso de los labios, es mimar mal [...]. Imagino un arte pantomima, un arte del gesto, por renovar completamente, que no tendría nada en común con el gesto acompañado por la palabra.)

Con esta diferenciación Copeau se anticipó en treinta años a la separación que Decroux establecería entre el “mimo del actor” y el “mimo del mimo” y no sólo reivindica, como menciona De Marinis, la especificidad estético-lingüística del gesto del mimo y su irreductibilidad al discurso verbal, sino que con una claridad

⁸¹ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 26.

⁸² Jacques COPEAU. *Registres III*, pág. 329.

poco frecuente en la teoría teatral hasta entonces, estableció los términos de la alternativa en que éste se encontrará aplicado “fra il mimo come arte a sé stante e il mimo come componente (mezzo) del teatro”⁸³ (entre el mimo como arte independiente y el mimo como componente (medio) del teatro).

Michel Saint-Denis, Jean Dasté y Étienne Decroux, suprimiendo el rostro con un velo y, más tarde, Jacques Lecoq con la máscara neutra, iban a prolongar la pedagogía de la máscara sobre el principio de amplificar y simplificar los movimientos y la expresión del cuerpo. Al descubrir el poder de la máscara en la preparación del actor, Copeau abrió un campo y una perspectiva completamente nueva de investigación sobre la naturaleza misma del actor. Las implicaciones se verán en todo el teatro contemporáneo desde opciones estéticas muy diferentes y, a veces, aparentemente opuestas, o no, pero que tendrán en común la pasión del conocimiento que el teatro puede aportar sobre el ser humano, desbordándose y reencontrando otros campos del conocimiento que, a su vez, están sometidos a cambios y destinados a transformarse. La máscara aportará a la pedagogía del actor su rigor y su disciplina.

La trascendencia del trabajo de Jacques Copeau y Les Copiaus ha sido pionera si la observamos desde nuestro tiempo, pues tuvo lugar en un momento en que todo estaba por hacer, abriendo paso en un terreno desconocido a la investigación del hecho teatral, poniendo las bases para el aprendizaje de un arte milenario cuyo estudio en el teatro occidental es muy reciente. La aportación de Jacques Copeau ha sido fundamental en el siglo XX y sigue siéndolo, tal como se refleja en las palabras de Paul Sicard:

⁸³ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 29.

III. Antecedentes a la enseñanza de Jacques Lecoq

Miracle d'intensité rayonnante: la pérennité du Vieux Colombier et de son École est inversement proportionnelle à sa durée effective. Jacques Copeau, semeur de graines, n'avait pas tort de miser sur la jeunesse et l'avenir pour rendre au théâtre sa vertu contestataire et libératrice, et d'écrire comme un fier défi dans son journal: "*Ceux qui casseront les vitres me devront leur marteau*".⁸⁴

(Milagro de intensidad resplandeciente: la perennidad del Vieux Colombier y de su escuela es inversamente proporcional a su duración. Jacques Copeau, sembrador de granos, no se equivocó al sembrar sobre la juventud y el porvenir para devolverle al teatro su virtud contestataria y liberadora, y escribir como un reto orgulloso en su diario: "*Aquellos que romperán los vidrios me deberán su martillo*".)

Podemos concluir en este capítulo, que el cuerpo del actor ocupa el lugar central en la renovación y en la aparición de una nueva pedagogía para el actor ligada a la improvisación, al juego, la máscara y al mimo. En la búsqueda de Copeau encontramos planteados ya de forma embrionaria los principios de la enseñanza de Lecoq, quien los desarrollará bajo la noción amplificada del movimiento para el teatro.

⁸⁴ Claude Sicard es profesor emérito de la Universidad de Toulouse-le-Mirail. Texto aparecido, en 1999, en la página web: ww.culture.fr/culture/actualites/celebrations/copeau.htm.

IV. Biografía de Jacques Lecoq: la formulación de la enseñanza

IV.1. Introducción

La trayectoria vital de Jacques Lecoq anterior a la creación de la escuela será determinante en la formulación de su enseñanza. Es lo que él llamará “el viaje personal” –narrado en los libros *Le théâtre du geste* y *El cuerpo poético*–, donde los encuentros, experiencias y hallazgos de esos años le permitirán hacer una amplia reflexión sobre el mimo en el teatro y establecer los principios de su enseñanza.

Comprender el movimiento será, desde el principio, el *leitmotiv* y la finalidad de su viaje, “el Movimiento con eme mayúscula”, como él decía, el “Movimiento de fondo”:

C’est finalement le point de départ et le point d’arrivée, le point fixe, en somme à partir et autour duquel bougent ou ne bougent pas le théâtre et l’acteur qui est son corps.¹

(Es en definitiva el punto de partida y el punto de llegada, el punto fijo, en suma, a partir y alrededor del cual se mueve o no se mueve el teatro y el actor que es su cuerpo.)

La pasión por el movimiento impregnará todos los campos de su interés, ya sea el deporte, la reeducación física y, más tarde, el teatro. Con los años, esta búsqueda se extenderá a las artes plásticas y a la arquitectura, pero mantendrá siempre la relación del cuerpo en movimiento en el espacio como vertebradora de su enseñanza y su permanente reflexión.

¹ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 121.

Este viaje personal será un “lento y largo camino” que se iniciará con el deporte, seguirá con la reeducación de los mutilados de guerra para, más tarde, llegar al teatro. Continuará en Italia donde durante su estancia de ocho años tendrá la oportunidad de realizar numerosas experiencias tanto en la danza como en el teatro y la música, abriendo las posibilidades del mimo a las artes del espectáculo. En total serán veinte años hasta que abra su escuela en París. El núcleo de su enseñanza estará ya establecido.

IV.2. El placer de moverse bien y la poética del deporte

Lecoq nace en París el 15 de diciembre de 1921.² En 1937 se orientará hacia la enseñanza de la educación física y el deporte. La experiencia de estos años está reflejada en los dos libros arriba mencionados. Citamos dos párrafos de este momento que nos revelan la personalidad del joven deportista y futuro pedagogo, descubriéndonos los criterios y principios prácticos de su forma de proceder hacia su propia experiencia y que encontraremos en su método pedagógico años más tarde. Un nuevo vocabulario irá articulándose en la elaboración de un lenguaje propio.

J'ai toujours aimé le mouvement. Je l'ai découvert, au début, sur le stade et à la piscine; j'ai eu là le plaisir de goûter la joie de bouger juste. Sentir le prolongement du corps dans le lancer du disque, accorder la respiration et les foulées dans les courses communes, la suspension au-dessus de la barre dans le saut en hauteur. Je prolongeais dans l'imaginaire mes actions physiques et je me sentais sauter haut, nager vite dans le sens du courant de la rivière. Le soir,

² A través de Marc Doré y Monika Pagneux hemos podido saber que sus padres eran originarios de Borgoña. Su padre era “boursier”, corredor de bolsa, mientras que de su madre, parece ser,

IV. Biografía de Jacques Lecoq: la formulación de la enseñanza

en tournant autour de la piste, je voyais mon ombre s'allonger et se rapetisser suivant l'orientation du soleil.

Mon corps en garde la mémoire. Je me souviens d'un 1.500 mètres que j'ai fait à la piscine où peu à peu la notion du temps s'était éclip­sée et où, emporté par la cadence du crawl, j'avais résolu un problème de mathématiques qui m'avait été donné comme devoir à l'école. Ce furent des sensations physiques si fortes qu'elles m'imprègnent encore aujourd'hui et qu'elles ont profondément marqué ma pédagogie du mouvement.³

(Siempre me ha gustado el movimiento. Lo he descubierto, al principio, en el estadio y en la piscina; allí tuve el placer de saborear la felicidad de moverme de forma exacta. Sentir la prolongación del cuerpo en el lanzamiento del disco, sincronizar la respiración y las zancadas en las carreras comunes, la suspensión por encima de la barra en el salto de altura. Prolongaba en el imaginario mis acciones físicas y sentía que saltaba alto, nadaba deprisa en el mismo sentido que la corriente del río. Por la tarde, corriendo por la pista, veía mi sombra estirarse y encogerse siguiendo la orientación del sol.

Mi cuerpo conserva la memoria. Recuerdo los 1.500 metros que hice en la piscina donde poco a poco la noción del tiempo se eclipsó y donde, llevado por la cadencia del *crawl*, resolví un problema de matemáticas que tenía como deberes en la escuela. Fueron sensaciones físicas tan fuertes que todavía hoy me impregnan y han marcado profundamente mi pedagogía del movimiento.)

Podremos reconocer estas impresiones primeras más tarde en su enseñanza, pero es importante señalarlas ahora porque constituyen el espíritu que anima su búsqueda. Con el tiempo, Lecoq irá dando una base sólida a lo que en un principio

que murió muy pronto, siendo su única hermana, Violette, quien se hizo cargo de su educación. Conversación con Marc Doré, enero de 2001, y Monika Pagneux, 10 de diciembre de 2004.

³ Jacques LECOQ. "La pédagogie du mouvement". En: *Le théâtre du geste*, pág. 108.

no son más que sensaciones e intuiciones, a lo que es una forma de vivir y experimentar el movimiento. Podemos avanzar algunas: primero, la asociación del movimiento con el placer, el placer de moverse bien, de manera exacta, de “bouger juste”.⁴ Esto es, no sólo la vivencia del movimiento como algo satisfactorio, sino también la idea del *movimiento económico*, aquel que se inscribe en lo estrictamente necesario a una acción sin que interfieran otros ajenos y que no le pertenecen. Es en el gimnasio, en las barras paralelas o en la fija, en las acrobacias, donde descubre la geometría del movimiento y, por tanto, que “el movimiento del cuerpo en el espacio es de orden puramente abstracto”.⁵

En segundo lugar, está la idea de la prolongación del movimiento en el imaginario y en la vida cotidiana. Es ya una incipiente experimentación de lo que será, en su enseñanza, la recreación o reactuación (le “rejeu”) por el cuerpo de los movimientos de la vida, y podemos afirmar que de su futura consideración del mimo. La recreación es uno de los conceptos que forman parte del vocabulario de Lecoq en la práctica de su escuela. “En el metro, rehaciendo los movimientos en mi interior, tomaba conciencia de todos los tiempos exactos, mucho más que en la realidad.”⁶ Rehaciendo el movimiento mentalmente, en la inmovilidad, en este hacer “como si”, Lecoq ya mimaba. La toma de conciencia de las sensaciones del cuerpo, de las impresiones que recibe y, por tanto, de la escucha atenta del mismo forman parte de sus propios convencimientos pedagógicos. Como también es importante este “eclipse” del tiempo mientras nadaba, en el que actuaban de forma disociada y simultáneamente el movimiento y el pensamiento.

⁴ Hemos traducido para el título de este capítulo la expresión “bouger juste”, a menudo utilizada por Lecoq, por “moverse bien”. En el libro *El cuerpo poético*, la palabra “juste”, referida al movimiento, está traducida por “exacto”; “le mouvement juste”, será pues “el movimiento exacto”.

⁵ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 19.

⁶ *Loc. cit.*

En tercer lugar, avanza la idea de una “memoria” del cuerpo. Aunque aquí sólo se menciona sin más, tendrá implicaciones y una posterior elaboración sobre la que basará su concepción del cuerpo como depositario de un conocimiento potencial a redescubrir.

Por último, hay que añadir a estas primeras informaciones que, como pistas, Lecoq menciona de sus comienzos, la atracción o predisposición por la dimensión poética del movimiento que descubrirá en el deporte y que podrá desarrollar en el amplio espacio que le ofrecerá el teatro. “Me gustaba correr, pero sobre todo era sensible a la poesía del deporte, cuando el sol alarga o acorta la sombra de los corredores sobre la pista, cuando se establece un ritmo de carrera. He vivido intensamente esta poética del deporte.”⁷

Durante la guerra, Lecoq acabará sus estudios como profesor de educación física y, más tarde, como kinesiterapeuta. “Cette dernière activité, para-médicale, me conduisit à me spécialiser dans la rééducation de paralysés et m’apporta une connaissance de l’anatomie qui par la suite me servit beaucoup.”⁸ (Esta última actividad, paramédica, me condujo a especializarme en la reeducación de los parálíticos y me aportó un conocimiento de la anatomía que en el futuro me sirvió mucho.) La recuperación de los lisiados de guerra le permitió conocer el movimiento del cuerpo y, en concreto, el del caminar.⁹ El análisis del movimiento del andar, de la marcha, es una de las clases en su escuela que sirven, entre otras cosas, para aclarar el sentido de la palabra “neutro” aplicada al cuerpo y al

⁷ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 19.

⁸ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 108.

⁹ En la entrevista realizada por Christophe Merlant, Lecoq habla de esta experiencia. El análisis del caminar es ocasión para explicar su idea del movimiento económico, el punto fijo, el sentido de la neutralidad y el error necesario que humaniza el movimiento. Christophe MERLANT. “Las lecciones de movimiento”. *Assaig deTeatre*, Revista de l’Associació d’investigació i experimentació teatral (AIET), núms. 18, 19 y 20, diciembre de 1999, Universitat de Barcelona, págs. 385-386. (Anexo, págs. 120-122)

movimiento, y que es uno de los términos de referencia en el lenguaje de su enseñanza, como veremos.

En estas primeras experiencias –el deporte, la enseñanza de la educación física y la reeducación–, se anticipa de forma embrionaria lo que años más tarde desarrollará. Y de ello podemos concluir que ya antes de iniciarse en el teatro, Lecoq habrá descubierto el lenguaje del cuerpo humano y su poética. Se nos confirma que su pedagogía para la creación en el teatro basada en el movimiento está anclada en estas primeras vivencias.

IV.3. Las primeras dramatizaciones

Siendo alumno de educación física, a la edad de veinte años, conoce a Jean-Marie Conty, responsable de la educación física en Francia en aquel momento, quien le introducirá en el teatro. Conty era “ancien major de l’École polytechnique”, aviador de la Aéropostale con Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), jugador internacional de baloncesto y amigo de Antonin Artaud y de Jean-Louis Barrault. Conty estaba interesado en la relación entre el deporte y el teatro. Lecoq recuerda las demostraciones de Barrault mientras Serge Lifar¹⁰ (1905-1986) les coreografiaba: “C’est ainsi qu’avec les moniteurs, prêts aux gestes d’action les plus difficiles, nous avons pu présenter des jeux dramatiques qui ont constitué pour moi une expérience des plus enrichissantes”.¹¹ (Así es como con los monitores, preparados para los gestos de acción más difíciles, pudimos presentar unos juegos dramáticos que constituyeron para mí unas de las experiencias más enriquecedoras).

¹⁰ Queremos destacar también las influencias que Lecoq recibirá desde la danza. Serge Lifar, bailarín y coreógrafo, maestro de ballet y teórico ruso, debutó con los ballets de Serge Diaghilev (1872-1929) e interpretó varios ballets del coreógrafo George Balanchine (1904-1983). Fue primer bailarín de la Ópera de París durante dieciséis años. Valoró la danza como arte independiente, sustrayéndola de cualquier función ilustrativa.

¹¹ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 108.

Los primeros cursos de teatro los realizará en la asociación Travail et Culture (TEC), donde seguirá las clases de improvisación de Claude Martin, que había sido alumno de Charles Dullin, y, a través de él, recibirá la influencia de Copeau. Realizará “improvisaciones mimadas” y danza expresiva con Jean Serry¹² (1910-1987), ex-primer bailarín de la Ópera de París:

[con Jean Serry] convertido a la danza natural, bailábamos improvisando el *Himno al sol* o la *Danza del fuego*. Como éramos deportistas (uno de mis compañeros, Gabriel Cousin, poeta y autor dramático, era muy buen corredor), utilizábamos siempre como primer lenguaje los gestos del deporte: yo nadaba, él corría. Deporte, movimiento y teatro, para mí, estaban ya asociados.¹³

Con la llegada de la Liberación se abre un periodo de euforia y de manifestaciones multitudinarias que celebran la llegada de la libertad. A partir de la experiencia del TEC se crea el grupo de Les Aurochs, del que también forma parte Gabriel Cousin¹⁴ (1918). Crearán pequeños espectáculos basados en la improvisación. Con Cousin, Luigi Ciccione –profesor de educación física– y por iniciativa de Jean Serry forman Les Compagnons de la Saint-Jean. En Chartres, para festejar el fin de la Ocupación, se representó la llegada de un tren de prisioneros de guerra, “[...] cantábamos, bailábamos y mimábamos canciones de Charles Trenet

¹² Jean Serry, que se formó en la Ópera de París, se declaró partidario de una ‘danza viva’ integrando la naturaleza, el teatro y el canto, desmarcándose del ballet clásico de 1935. Su enseñanza popular en el seno de TEC abrirá sus espectáculos a los bailarines amateurs y profesionales.

¹³ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 20.

¹⁴ Gabriel Cousin, dramaturgo, poeta y atleta francés, tratará los temas del mundo contemporáneo –el hambre, el racismo, la explotación y la amenaza nuclear–. Cousin obtendrá su primer éxito en 1962 con la obra *Drame du Fukuryu-Maru*, codirigido por Jean Dasté y Lecoq, que evocará la experiencia de los pescadores japoneses afectados por la bomba H en 1954. Lecoq dirigirá su obra original *L’Aboyeuse et l’Automate* en 1961 (*infra*, pág. 153).

sobre las murallas ante miles de personas congregadas sobre el césped de la explanada”.¹⁵

En Puy-en-Velay con motivo de la peregrinación de los *scouts* de Francia, crean un espectáculo dirigido por Georges Douking¹⁶ (1902-1987); en Grenoble participan en las dos grandes celebraciones dirigidas por Luigi Ciccione: la liberación de la ciudad y la celebración del primero de mayo. Estos espectáculos participaban de la improvisación, del juego corporal y del movimiento. En esta última ciudad Jean Dasté asistirá a una de las representaciones invitado por el ala cultural de la resistencia francesa con la intención de reinventar un teatro popular.¹⁷ Dasté reunirá a varios de los actores entre los que estará Lecoq, seleccionado después de realizar un salto mortal, para formar parte de su nueva compañía, con lo que inicia así su andadura en el campo del mimo: “[...] pour ce qui est de mon apprentissage, ce fut une lente découverte et un long cheminement”¹⁸ ([...] en lo que se refiere a mi aprendizaje, fue un lento descubrimiento y un largo recorrido.).

¹⁵ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 20-21.

¹⁶ Georges Douking fue actor, escenógrafo y director, también con una formación en la danza y la música, que trabajó en la compañía de Gaston Baty (1885-1952) como actor y escenógrafo. Fue un hombre de teatro completo dando una gran importancia al ritmo, al poder de sugestión y a la calidad visual de los espectáculos.

¹⁷ Simon MURRAY. *Jacques Lecoq*, pág. 29.

¹⁸ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 108.

IV.4. El encuentro con Étienne Decroux

En el intervalo de estos dos años, en 1946, Lecoq asiste a una demostración de Étienne Decroux en la sala Iéna de París,¹⁹ animado por quienes conocían su interés por la expresión corporal. Decroux representa en aquel momento la renovación del arte del mimo y crea una gran expectación. Él mismo había sido alumno de Jacques Copeau y en aquel momento trabajaba junto a Jean-Louis Barrault, con quien había inventado la “marche sur place” en los años treinta, como veremos en el capítulo dedicado a este mimo francés. La experiencia de la demostración de Decroux sorprenderá a Lecoq por su extrema artificialidad, sugiriéndole un mimo más cercano a la plástica:

J'avais assisté à une démonstration qu'il [Decroux] avait faite à la salle Iéna. Assis au premier rang, je n'ai pu supporter le style mécanique des mouvements, respiration heurtée et sonore, comme un soufflet de forge. Je me dis alors que ce style de mime, je ne pourrai jamais l'accepter ni le faire mien et qu'il valait mieux que je trouve moi-même une technique personnelle différente.

À l'époque, j'étais près de la nature et de ses mouvements. J'ai compris plus tard que le geste naturel n'était pas le geste de l'art. Aussi quand Decroux m'a dit un jour: “Je hais la nature et je hais ce qui est naturel”, j'ai pensé que dans un sens, il avait raison mais qu'il avait probablement plusieurs chemins pour transformer la nature. À vraie dire, Decroux m'était apparu comme étant davantage plasticien et sculpteur que mime; mais pas le mime dramatique que j'aspirais à voir exister.²⁰

¹⁹ Marco De Marinis, en su investigación sobre Étienne Decroux, señala que el espectáculo al que Lecoq se refiere fue representado en la Sala Iéna en 1946 y no en 1945, como Lecoq menciona en una entrevista realizada por De Marinis el 18 de abril de 1990 (Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 275, nota 2).

²⁰ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 108.

(Asistí a una demostración que [Decroux] hizo en la Sala Iéna. Sentado en la primera fila no pude soportar el estilo mecánico de los movimientos, la respiración entrecortada y sonora, como un fuelle de fragua. Me dije, entonces, que este estilo de mimo no lo podría aceptar nunca ni lo podría hacer mío y que más valía que encontrase por mí mismo una técnica personal diferente.

Entonces estaba cerca de la naturaleza y sus movimientos. Más tarde comprendí que el gesto natural no era el gesto del arte. También cuando Decroux me dijo un día: “Odio la naturaleza y odio todo lo que es natural”, pensé que, en un sentido, tenía razón pero que probablemente existían varios caminos para transformar la naturaleza. En verdad, Decroux me parecía más un escultor que un mimo; pero no el mimo dramático que yo aspiraba ver existir.)

El joven Lecoq, con todo el respeto por el creador del mimo contemporáneo, no podrá identificarse con su técnica antinaturalista. Las nuevas experiencias en los siguientes años vendrán a confirmar sus diferencias con la formulación de un mimo dramático abierto a las demás artes del espectáculo.

IV.5. Jean Dasté: la influencia de Jacques Copeau y Les Copiaus

Su primera experiencia profesional en el teatro la tendrá al incorporarse a la compañía de Jean Dasté Les Comédiens de Grenoble por dos años, de 1945 a 1947. Además de trabajar como actor, Lecoq se encargará de la preparación corporal de la compañía iniciando su experimentación del mimo en el teatro. “Ya no había que entrenar atletas, sino a ‘un rey’, ‘una reina’, personajes de teatro, prolongación natural del estudio de los gestos deportivos. Yo no me di cuenta de la transición.”²¹

²¹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 21.

Jean Dasté le descubrirá el juego de la máscara y el teatro Nô en los dos espectáculos que Lecoq recuerda especialmente de este momento. El primero, *L'Exode (El Éxodo)*, de 1945, representaba una “figuración coral mimada con máscara” creada por Marie-Hélène y Jean Dasté. En él, se utilizará la máscara “noble”, legado de Copeau y Les Copiaus. Esta máscara, que no tenía ninguna expresión particular, máscara de la calma, será la base para la máscara “neutra” que Lecoq mantendrá como uno de los puntos fijos y esenciales de su enseñanza. En este espectáculo, el cuerpo se identificaba alternativamente con seres y cosas diferentes. *El Éxodo* representaba: “[...] la fuite d’un village devant l’occupant, où chacun se transformait tour à tour en église, en maison, en boeuf, en char... Nous étions reçus par les paysans de la région dans un silence religieux. Eux qui n’avaient jamais été au théâtre comprenaient toutes les transpositions tellement ce genre de thème était dans la sensibilité de l’époque”.²² ([...]la huida de un pueblo ante el invasor, donde cada uno se transformaba sucesivamente en iglesia, en casa, en buey, en carro... Éramos recibidos por los campesinos de la región con un silencio religioso. Ellos que no habían ido nunca al teatro comprendían todas las transposiciones, tal era la sensibilidad de la época por este tipo de tema).

En 1946 participa en *Sept couleurs (Siete colores)*, una improvisación colectiva a partir de diversos textos –Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), cuentos populares...–, y en la que los actores participaban en la puesta en escena.

El segundo espectáculo que Lecoq recuerda es *Ce que murmure la rivière Sumida (Lo que murmura el río Sumida)*, un Nô japonés escrito por Motomasa, hijo de Zeami, montado por Marie-Hélène y Jean Dasté, en una adaptación libre de

²² Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, págs. 108-109. Sobre la experiencia con Dasté y la máscara neutra véase el anexo, págs. 81-82.

Suzanne Bing.²³ Dasté retomaba en este Nô la experiencia que Copeau había realizado con *Kantan* en 1924 (*supra*, pág. 84).

Este espectáculo marcó un momento particularmente importante en el teatro francés al llegar a París en junio de 1947; el crítico Jacques Lemarchand la definió como una forma nueva del arte dramático. Su repercusión, según explica Jean Dorcy, será comparable a la de una explosión. “Enfin éclate... *Ce que murmure la Sumida.*” El efecto hay que buscarlo, según él, en la suma de elementos innovadores que representan una ruptura con el teatro del momento. Al dinamizar el coro estático del Nô, lo occidentalizaron: “Disons, si l’on veut, que ce n’était pas là un vrai Nô, et même pas un Nô. Que nous importe! C’était leur choix esthétique”²⁴ (Digamos, si queremos, que no era un verdadero Nô, ni siquiera un Nô. ¡Qué puede importarnos! Era su elección estética). El matrimonio Dasté conocía en profundidad cada personaje de esta forma teatral, los solistas –*shite, waki*– y los corales, que Suzanne Bing les había transmitido en la escuela del Vieux Colombier. Podemos pensar, sin lugar a dudas, que su hallazgo, al occidentalizar esta forma teatral de la tradición japonesa, fue su capacidad por captar su contenido poético en una dinámica diferente conservando viva esta dimensión.

Será el ejemplo de la obra esencialmente escénica. Algo que, como dice Dorcy, ni la lectura ni la imaginación pueden ofrecer: “l’espace scénique” (el espacio escénico). El texto dramático como literatura, y el teatro ligado a la

²³ Esta obra japonesa –*Sumidagawa*– del siglo XV ha inspirado distintas versiones recreadas en el teatro y en el cine. Peter Brook montó en 1998 una adaptación para la ópera *Curlew River* de Benjamin Britten (1913-1976).

La influencia del teatro oriental, aquí del japonés, se inicia en Francia en 1900 con motivo de la Exposition Universelle donde aparece la actriz de Kabuki Sada Yakko (1871-1946), que se convirtió en Europa en una referencia, y que llegaría también a Sitges y Madrid.

²⁴ Jean DORCY. *À la rencontre de la mime et de mimes. Decroux, Barrault, Marceau.* Les Cahiers de la Danse et Culture, 1958, pág. 38.

IV. Biografía de Jacques Lecoq: la formulación de la enseñanza

primacía del texto escrito deja paso a nuevas posibilidades del lenguaje teatral de orden puramente escénico.

Por primera vez, señala Dorcy, el actor, en “des marches déxaées, désarticulées, recomposées et rythmées, y transposait à l’égale du danseur”²⁵ (en sus movimientos desequilibrados, desarticulados, recompuestos y rítmicos, transponía como lo hacía un bailarín). El cuerpo del actor cambiaba de formas, realizaba otros movimientos que iban más allá de la interpretación de un personaje. El teatro empezaba a perder los límites establecidos: la danza, el teatro y el mimo se confundían. Dentro de este fenómeno, que marcará la práctica de las artes del espectáculo del siglo XX, hay que situar la búsqueda de Lecoq.

Por primera vez, vuelve a decir Dorcy, en *La Sumida*, como él la menciona, “nous y entendîmes d’importants morceaux de mime vocale”²⁶ (escuchamos importantes trozos de mimo vocal). El relato de Dorcy y el de Lecoq se encuentran en esta referencia al “mimo vocal”: “Guardo igualmente el recuerdo de un Nô japonés, *Lo que murmura el río Sumida*, en el que mimábamos los movimientos de una barca mientras nuestras voces evocaban los sonidos del río”. Su participación en la dirección de los movimientos del barco supondrá para Lecoq su “timide début de choréographie dramatique”²⁷ (“tímido debut de coreografía dramática”).

La relación con el público es para Dorcy el aspecto esencial de este Nô occidentalizado. Se pregunta, por qué durante la representación se perdía la noción del tiempo y del espacio, se sentía un quebranto cuando se bajaba el telón, y se oía el llanto en la sala. La fuerte emoción y comunicación entre los actores y el público sólo puede explicarse, según Dorcy, por el “état de grâce dans lequel se trouvaient

²⁵ Jean DORCY. *À la rencontre de la mime et de mimes*, pág. 39.

²⁶ *Loc. cit.*

²⁷ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 109.

les Dastés en concevant cette oeuvre poétique”²⁸ (estado de gracia en el que se encontraban los Dastés al concebir esta obra poética.)

Lecoq descubrirá en Les Comédiens un nuevo tipo de actor, “un actor físico” (“un acteur physique”), proveniente del reencuentro de Les Copiaus con la tradición de los actores improvisadores del teatro del gesto que actuaban al aire libre sobre tarimas transportables ante un público rural que jamás había ido al teatro; “Pionniers d’un genre de spectacle [...] où le mime s’intégrait à un ensemble dramatique”²⁹ (Pioneros de un género de espectáculo [...] donde el mimo se integraba en el conjunto dramático), actuaban con máscaras y creaban sus propios guiones y personajes.

De Jean Dasté recibirá directamente el legado de la tradición del teatro francés representada por Jacques Copeau y ligada a la escuela del Vieux Colombier, pero Lecoq destaca en *Le théâtre du geste* sobre todo la experiencia de Les Copiaus. “C'est alors que je reçus à travers Jean Dasté l'écho de Jacques Copeau, mais surtout l'expérience des Copiaux.”³⁰ (Fue entonces que recibí a través de Jean Dasté el eco de Jacques Copeau, pero sobre todo la experiencia de los Copiaux.) Todo ello enriquecerá sus reflexiones en múltiples aspectos y, posteriormente, dará a su pedagogía una sólida base para importantes descubrimientos. Lecoq encontrará en Copeau una referencia para su pedagogía, y también en Charles Dullin (1885-1949), considerándose de su misma familia teatral, y de la de Antonin Artaud. En este

²⁸ Jean DORCY. *À la rencontre de la mime et de mimes*, pág. 39. Un estado de gracia que era el resultado de años de experiencia iniciada por Jean Dasté en 1922, cuando éste entra en la escuela del Vieux Colombier, continuada con Les Copiaus en Borgoña hasta 1929, y más tarde con Michel Saint-Denis en la Compagnie des Quinze, hasta hacerse cargo de su propio proyecto de descentralización teatral en Grenoble. Para más información sobre la experiencia de Dasté consultar *Jean Dasté, Qui êtes vous?* La manufacture, Lyon, 1987.

²⁹ Jacques LECOQ. “De la pantomime au mime moderne”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 62.

³⁰ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Ibid.*, pág. 108.

IV. Biografía de Jacques Lecoq: la formulación de la enseñanza

momento Lecoq, como otros jóvenes de su generación, se identificará con el espíritu de la escuela que Dullin había creado en París.

La influencia de Copeau está recogida en todos los estudios que hemos leído. Sin embargo, como apunta y se pregunta John Wright, esta influencia no es tan simple como puede parecer. Hay que situarla correctamente, pues Lecoq antes de su trabajo con Les Comédiens ya tenía una incipiente formulación de la técnica para la preparación corporal, cuando todavía no había oído hablar de Copeau:

But was it as simple as that? Certainly Lecoq does not think so: “When I started (he said emphatically) I had never heard of Copeau.” Lecoq learnt the Copeau technique of using masks from Dasté but he was employed as a mouvement director with Dasté’s company which implies that something of his ‘technique’, in an embryonic form, had already found its point of departure.³¹

(Pero ¿podía ser tan simple como esto? Desde luego, Lecoq no piensa así: “Cuando empecé (dijo con énfasis) nunca había oído hablar de Copeau”. Lecoq aprendió la técnica de la máscara de Dasté, pero fue contratado como director de movimiento en la compañía de Dasté, lo que implica que algo de su ‘técnica’, de una forma embrionaria, ya había encontrado su punto de partida.)

Más adelante veremos con más detenimiento las coincidencias y diferencias entre Jacques Copeau y Lecoq. Lo que es destacable en este momento de la experiencia de Lecoq en la compañía Les Comédiens es que ya tenía una incipiente técnica personal en el trabajo corporal del actor, y que la influencia de Dasté en el trabajo con la máscara no es la única referencia en el método pedagógico que desarrollará en su escuela. Según John Wright, su trabajo de la máscara en Italia será de la mayor importancia:

³¹ John WRIGHT. “The masks of Jacques Lecoq”. En: Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 72.

The Daste's may have inspired 'the spirit of Copeau' in young Lecoq, and doubtless articulated some key ideas, but the main inspiration behind Lecoq's work with masks came from an entirely different source.³²

(Los Dastés pueden haber inspirado 'el espíritu de Copeau' en el joven Lecoq, y, sin duda, articulado algunas ideas claves, pero la principal inspiración del trabajo de Lecoq con las máscaras tuvo un origen completamente diferente.)

La fuente de inspiración a la que Wright se refiere no es otra que la *commedia dell'arte*, una tradición que marcará la etapa italiana de Lecoq y que, como veremos a continuación, fue de gran importancia.

Pero antes de partir hacia Italia y después de los dos años en la compañía de Dasté, Lecoq se marchará a Alemania seis meses para dar las primeras conferencias-demostraciones con la máscara noble en las escuelas de Renania para tratar la relación entre el movimiento y la expresión dramática. El comentario de Lecoq sobre esta experiencia es el siguiente:

Me gusta pensar que he 'desnazificado' un poco Alemania: proponía un movimiento-test de decontracción que consistía en levantar el brazo y dejarlo caer... Constaté que hacían este gesto un poco diferente que nosotros. Así pues, les enseñé a relajarlo.³³

Al volver a París, a finales de 1947, Lecoq entra como profesor de expresión corporal en la Education par le jeu dramatique (EPJD), una nueva escuela para la formación de comediantes basada en "méthodes non conventionnelles" (métodos no

³² John WRIGHT. "The masks of Jacques Lecoq". En: Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 74.

³³ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 22.

IV. Biografía de Jacques Lecoq: la formulación de la enseñanza

convencionales), creada bajo el impulso de Conty, y fundada por Jean-Louis Barrault con Roger Blin (1907-1984), André Clavé (1916-1981), Marie-Hélène Dasté y Claude Martin. La escuela, influenciada por el espíritu de Antonin Artaud y Charles Dullin, aspiraba a “faire des vivants” (hacer seres vivos), y fue sobre todo un lugar de nuevos encuentros e intercambios.³⁴

Gianfranco De Bosio (1924) y Lieta Papafava, que estaban como alumnos en la escuela por un año para profundizar la enseñanza del teatro a partir de su propia experiencia, le invitarán al Teatro Universitario de Padua por tres meses. Su estancia en Italia se prolongará ocho años, de 1948 a 1956: tres en Padua, dos en Milán y tres de actividades diversas en el teatro, la televisión y el cine, como mimo, comediante, coreógrafo y director. En este momento, el trabajo como comediante y pedagogo se confunden.

IV.6. El viaje a Italia: 1948-1956

IV.6.1. Padua: La *commedia dell'arte* y el encuentro con Amleto Sartori

En Italia, Lecoq prueba una gran variedad de experiencias en la búsqueda de este nuevo mimo dramático, sin olvidarnos de que esta búsqueda la hace desde su interés por el movimiento.³⁵

He [Lecoq] continued the exploration of the Commedia he had begun with Dasté. He examined the ancient mime traditions –the Greek chorus, the acrobatic Roman mime. He was searching for the roots of movement in theatre.³⁶

³⁴ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 109.

³⁵ Sobre la experiencia de Lecoq en Italia y con Amleto Sartori véase Jacques LECOQ. “Cronique de ma rencontre avec Amleto Sartori”. Anexo, págs. 81-87.

³⁶ Mira FELNER. *Apostles of Silence: The Modern French Mimes*. Associated University Press,

(Continuó [Lecoq] la exploración de la *commedia* que había empezado con Dasté. Examinó las antiguas tradiciones del mimo –el coro griego, el mimo acrobático romano–. Estaba buscando las raíces del movimiento en el teatro.)

Es un momento de grandes descubrimientos y de importantes encuentros en el que alternará la enseñanza y la creación. Trabaja primero en el teatro de la universidad de Padua, dirigido por De Bosio, como profesor de movimiento e improvisación. Colaborarán juntos en numerosos espectáculos en una fructífera relación que permanecerá como una referencia importante en el joven teatro italiano.

El descubrimiento de la *commedia dell'arte*, una tradición diferente a la francesa, fue una experiencia que a Lecoq le hizo asentarse firmemente en la tierra campesina, en las urgencias de la vida, y que contrastaba con el teatro francés de aquel momento, que según él era muy soñador, donde los temas surgían de la imaginación. “There was [in France] a sort of surrealism in the air.”³⁷ (Existía [en Francia] una especie de surrealismo en el aire.) Para Lecoq, la *commedia dell'arte* desborda el carácter específico italiano para representar la comedia humana universal. Es ahí donde para él, ésta cobra su verdadero sentido.

[...] plus proche de Ruzzante que de Goldoni, plus proche du peuple de Padoue et de ses marchés que de la reconstitution pseudohistorique du musée à l'Italienne. Comédie où l'homme en survie crie ses peurs, ses misères, se faims et ses amours et s'arrange – “si arrangia”– dans une hiérarchie sociale où la

Londres, 1985, pág. 147 (citado en: Simon MURRAY. *Jacques Lecoq*, pág. 13).

³⁷ Jacques Lecoq en una entrevista, no publicada, con Francis MCLEAN (citado en: Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 90).

IV. Biografía de Jacques Lecoq: la formulación de la enseñanza

révolte n'a plus cours, avec un sens tragique du dérisoire découvrant les faiblesses humaines.³⁸

([...] más cercana de Ruzzante que de Goldoni, más cerca del pueblo de Padua y de sus mercados que de la reconstrucción pseudohistórica del museo a la italiana. Comedia donde el hombre superviviente grita sus miedos, sus miserias, sus hambres y sus amores y se organiza –“si arrangia” [se apaña]– en una jerarquía social donde rebelarse no tiene cabida, con un sentido trágico de lo irrisorio que descubre las debilidades humanas.)

Reivindicando a Ruzzante (Angelo Beolco, h. 1502-1542), más cercano que Carlo Goldoni (1707-1793) al origen popular de esta comedia trágica de la vida, la compañía Dialectal de Cesco Baseggio (1897-1971) de Venecia, montará en 1948 *La Moschetta (La mosquita)*, dirigida por De Bosio y con Carlo Ludovici (1894-1998) como Arlequín.³⁹ De Ludovici aprenderá las actitudes y movimientos de este personaje dejadas por la tradición clásica y que le habían sido transmitidas por un viejo arlequín. De este encuentro y, posteriormente, con Marcello Moretti (1910-1961), Lecoq establecerá una “gimnasia de arlequín” que constituirá al principio de su escuela su acercamiento a la *commedia dell'arte*. Al mismo tiempo, con la obra de Ruzzante, Lecoq podrá elaborar: “un Mime ouvert au Théâtre, différent de celui, formel et esthétique, qui était enfermé en France dans un véritable ghetto, et développer le jeu du Masque silencieux et parlant”⁴⁰ (un Mimo abierto al Teatro, diferente de aquél, formal y estético, que estaba encerrado en Francia en un verdadero gueto, y desarrollar el juego de la Máscara silencioso y hablado.)

³⁸ Jacques LECOQ. “Cronique de ma rencontre avec Amleto Sartori”. Anexo, pág. 85.

³⁹ Sobre la importancia de la recuperación del teatro de Ruzzante consultar: Ricard SALVAT. “Record-homenatge del professor Ludovico Zorzi”. En: *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar*. Institut del Teatre/ Diputació de Barcelona, Monografies de teatre, núm. 38, Barcelona, 1999, págs. 126-136.

⁴⁰ Jacques LECOQ. “Cronique de ma rencontre avec Amleto Sartori”. Anexo, pág. 81.

Sin duda, el encuentro con el escultor Amleto Sartori es una de las experiencias que más repercutirán en su trabajo y en la recuperación de la máscara para el teatro sin más.⁴¹ Lecoq recuerda el día en que Gianfranco De Bosio le presentó en Padua a este “artista artesano”:

[La rencontre] a eu lieu sur un échafaudage à 5 mètres de hauteur le long du mur latéral du célèbre café Pedrochi où Amleto était en train de terminer une nouvelle fresque à la place d'une ancienne complètement abimée. Il portait un chapeau confectionné d'un journal en forme de petit bateau et une blouse élaboussée de plâtre. Artiste artisan, sur le terrain du plein air de sa ville.⁴²

([El encuentro] tuvo lugar sobre un andamio a 5 metros de altura a lo largo del muro lateral del célebre café Pedrochi, donde Amleto estaba acabando un nuevo fresco que sustituía uno viejo completamente estropeado. Llevaba un sombrero confeccionado con un periódico en forma de pequeño barquito y una blusa salpicada de yeso. Artista artesano, sobre el terreno al aire libre de su ciudad.)

Sartori redescubrirá, o mejor, reinventará a partir de las escasas referencias existentes, la antigua técnica para su construcción en piel y creará nuevas máscaras basadas en las tipologías de la *commedia dell'arte*. La máscara del personaje tartamudo de Tartaglia (tartaja, en castellano) surgirá de esta colaboración. Las máscaras llamadas “expresivas” serán del todo creación de Sartori y estarán inspiradas en personajes de la vida local de Padua, como profesores de la universidad y políticos. Para Lecoq, Sartori “fait partie de ce fond terrien où la langue de Padoue prenait ses racines et sa force, proche de Ruzzante plus que de

⁴¹ La investigación sobre la máscara de cuero realizada por Sartori ha propiciado nuevos creadores y aportaciones originales al teatro del siglo XX, como, por ejemplo, Erhard Stiefel (1940) que desde 1967 colabora con Arianne Mnouchkine en el Théâtre du Soleil; y Werner Strub (1935) que desde 1965 realiza las máscaras para numerosos espectáculos, especialmente para el director suizo Benno Besson (1922).

⁴² Jacques LECOQ. “Cronique de ma rencontre avec Amleto Sartori”. Anexo, pág. 82.

IV. Biografía de Jacques Lecoq: la formulación de la enseñanza

Goldoni, les deux limites de la commedia dell'arte (1500-1750)”⁴³ (forma parte de este terreno profundo donde la lengua de Padua tomaba sus raíces y su fuerza, cerca de Ruzzante más que de Goldoni, los dos límites de la *commedia dell'arte* –1500-1750–). Uno de los aspectos que definen a la *commedia* es el uso de las lenguas dialectales utilizadas por los campesinos, que dan cuenta de su carácter eminentemente popular junto a la creación colectiva, como veremos más adelante.

La atracción de Lecoq por la gran riqueza de la *commedia* es comparable a la de Copeau, pero fue gracias a Sartori, un artesano y un artista con una gran imaginación, que pudo desarrollarla en la práctica:

Sartori and Lecoq were the first practitioners this century to explore the relationship between the form and the theatrical function of the mask.⁴⁴

(Sartori y Lecoq fueron los primeros en llevar a la práctica en este siglo la exploración entre la forma y la función teatral de la máscara.)

Su primera colaboración será la creación de unas máscaras blancas para la pantomima *Porto di mare* (*Puerto de mar*), inspirada en el puerto de Chioggia. Sartori les abrirá su estudio de la Scuola Selvatico permitiéndoles continuar la experiencia iniciada con Dasté de la máscara noble. Al principio, las máscaras eran realizadas en *papier maché* siguiendo la técnica aprendida con Dasté. Más tarde, Sartori decidirá realizarlas él mismo, lo que entusiasmará a todos a la vista de los precarios resultados obtenidos dada su dificultad.

⁴³ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. *Le théâtre du geste*, pág. 109.

⁴⁴ John WRIGHT. “The masks of Jacques Lecoq”. En: Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 75.

De su encuentro con el escultor Amleto Sartori nacerá, además de una gran amistad, una fecunda relación profesional de casi diez años en la búsqueda de la máscara adecuada para el actor y su juego, que se verá interrumpida por la muerte prematura de Sartori a los cuarenta y seis años de edad.⁴⁵ Muchos de los proyectos quedaron sin realizarse, pero su relación con Sartori será una de las más fructíferas de su carrera. Sartori y Lecoq llegarán a hacer de la máscara un instrumento de precisión.

Le jeu du masque n'est pas une science exacte mais c'est un art exact. Le discours profond à son sujet ne peut être que poétique (là où les mots déraisonnent). La part du non-dit est la plus grande comme dans tous les arts. Sans employer le terme magique qui donne un écho mystérieux à son sujet, je parlerai plutôt d'un déplacement de la géométrie au service de l'émotion.⁴⁶

(El juego de la máscara no es una ciencia exacta, sino un arte exacto. El discurso profundo que propone no puede ser más que poético (allí donde las palabras carecen de sentido). La parte de lo no-dicho es la más grande, como en todas las artes. Sin emplear el término mágico que le da un eco misterioso, diría más bien que se da un desplazamiento de la geometría al servicio de la emoción.)

El trabajo de la máscara abrirá para Lecoq un extenso campo hacia la experimentación que desarrollará, más tarde, en su escuela y en el Laboratorio de Estudio del Movimiento (LEM), siempre en relación con el espacio y el movimiento, la forma y la emoción. Prolongará este trabajo en una gran variedad de máscaras (larvarias, utilitarias...) hasta llegar a las “arquitecturas portátiles” que son:

⁴⁵ Su hijo Donato Sartori, también escultor, continuará junto a su esposa, la arquitecta Paola Piizzi, el trabajo iniciado por su padre diversificando el trabajo de la máscara. Hoy, el Centro de Maschere e Strutture Gestuale de Padua está abierto como un espacio de investigación que contribuye a difundir este trabajo.

⁴⁶ Jacques LECOQ. “Chronique de ma rencontre avec Amleto Sartori”. Anexo, pág. 87.

IV. Biografía de Jacques Lecoq: la formulación de la enseñanza

grandes structures en bois, en métal ou en matière plastique portées à bout de bras et manoeuvrées dans l'espace comme un véhicule dynamique qui aurait son propre moteur. Ces objets bougent dans un jeu abstrait sans références à une figuration humaine. Ils sont construits à partir de sensations physiques recueillies par le corps mimeur dans le rejeu des passions (peur, jalousie, colère...)⁴⁷

(grandes estructuras de madera, de metal o de materia plástica llevadas a pulso en el extremo del brazo y maniobradas en el espacio como un vehículo dinámico que tuviese su propio motor. Estos objetos se mueven en un juego abstracto sin referencias a una figuración humana. Están contruidos a partir de sensaciones físicas recogidas por el cuerpo mimador en la re-actuación de las pasiones (miedo, celos, cólera,...).)

Al principio Sartori tomará las medidas de la cara de Lecoq para crear la máscara neutra. En un largo proceso de trabajo, se darán cuenta que la máscara, para poder ser actuada, no ha de tener contacto con la cara y que es necesaria una cierta distancia entre las dos.⁴⁸ Para la máscara neutra de mujer, Sartori se inspirará sucesivamente en la campesina y en la joven con expresión sorprendida antes de que fuese “la femme de toutes les femmes”⁴⁹ (la mujer de todas las mujeres). La distinción entre la máscara neutra femenina y la masculina se basa en la variación del centro de gravedad en el cuerpo del hombre y la mujer. Esencialmente, como menciona John Wright, la máscara noble utilizada por Copeau y la máscara neutra de Lecoq es la misma máscara, un poco ajaponesada, pero al redefinirla como máscara neutra Lecoq ha desarrollado un concepto fundamental para el conjunto de la enseñanza.

⁴⁷ LECOQ, Jacques. “Cronique de ma rencontre avec Amleto Sartori”. Anexo, pág. 86.

⁴⁸ *Ibid.*, págs. 84-85.

⁴⁹ *Ibid.*, pág. 85.

For Copeau the noble mask gave the actor the stillness and confidence to complete a movement. Lecoq's neutral mask takes this idea further; Sartori created a mask that has neither a history nor a future but simply lives in the moment, without comment.⁵⁰

(Para Copeau, la máscara noble daba al actor la quietud y la confianza para hacer un movimiento. La máscara neutra de Lecoq lleva esta idea más lejos; Sartori creó una máscara que no tiene ni historia, ni futuro, sino que simplemente vive en el momento, sin comentario.)

En Copeau la renovación necesaria en la preparación del actor estaba pensada para el repertorio clásico del teatro universal, el texto dramático. Lecoq basará su enseñanza en la creación de nuevas formas de teatro. La máscara neutra, por tanto, se enfoca de forma diferente, si bien sus principios de amplificación y simplificación serán los mismos. Lecoq creará con la máscara neutra un ser genérico que mantendrá como una referencia y que ayudará al actor, como una técnica, a hacerlo sensible al espacio y creativo.

Lecoq's teaching clearly has different aims from those of Copeau. Lecoq is committed to the exploration of movement as the creative root of theatre making. Copeau sought to 'renovate' the theatre of his day and investigate the essence of acting. Copeau was working for a speaking theatre; to accommodate a classic text. Today Lecoq is working for a devise theatre and towards new theatre forms.⁵¹

(La enseñanza de Lecoq tiene claramente diferentes propósitos que los de Copeau. Lecoq está comprometido con la exploración del movimiento como la raíz

⁵⁰ John WRIGHT. "The masks of Jacques Lecoq". En: Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 75.

⁵¹ John WRIGHT. *Ibíd.*, pág. 74.

IV. Biografía de Jacques Lecoq: la formulación de la enseñanza

creativa del hacer del teatro. Copeau buscó ‘renovar’ el teatro de su tiempo e investigó la esencia de la actuación. Copeau trabajaba para el teatro hablado; para adaptarse a un texto clásico. Hoy Lecoq trabaja para un teatro inventado y hacia nuevas formas teatrales.)

IV.6.2. El desarrollo de un mimo dramático

Durante su estancia en Padua, Lecoq ofrece una demostración delante de la compañía de De Bosio de la conocida, y ya mencionada, “marche sur place” inventada por Decroux y Barrault. Agostino Contarello, actor puntal de la compañía y más tarde intérprete de Pantalón en el Piccolo Teatro, le pregunta al acabar:

“Che bello! che bello! ma dove va?” Cette phrase resta pour moi comme un symbole de la prise de conscience que je fis sur le mime d’alors; je compris que le mime isolé, seul, n’allait nulle part.⁵²

(“Qué bonito, qué bonito! ¿Pero dónde va?” Esta frase permaneció para mí como un símbolo de la toma de conciencia que hice sobre el mimo de entonces; comprendí que el mimo aislado, solo, no iba a ningún sitio.)

Lecoq comprenderá la necesidad de abrir el mimo a los demás campos del teatro. Tendrá la oportunidad de hacerlo e irá afinando su concepción del mimo a través de numerosas experiencias y, también, de nuevos encuentros. Su trabajo se extenderá rápidamente por toda Italia.

En 1949, Lecoq se ocupa, junto a De Bosio, de la realización del drama *Nô Le cento notti (Las cien noches)*, que se estrena el 2 de abril por primera vez en Italia. Particularmente importante es el redescubrimiento de Bertolt Brecht con la puesta

⁵² Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 109.

en escena de Eric Bentley (1916) de *Die Ausnahme und die Regel* (*La excepción y la regla*, 1931), también por primera vez en Italia, la cual formará parte al año siguiente de un espectáculo más extenso titulado *Dalle opere di Bertolt Brecht* (*De las óperas de Bertolt Brecht*). Lecoq se encargará de supervisar la parte mímica, integrando el mimo al espectáculo “dans les sens du théâtre chinois, forme dramatique si chère à Brecht”⁵³ (en el sentido del teatro chino, forma dramática tan querida por Brecht).

Le seguirá *La devozione della messa* (*La devoción de la Cruz*), de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), con dirección de De Bosio y, en septiembre en Venecia, por cuenta del PEN Club, el espectáculo *Arlecchino poeta laureato* (*Arlequín poeta laureado*), basado en una trama de Diego Valeri. De nuevo en Padua, Lecoq se ocupa de la coreografía de *Le Lombarde* (*Las lombardas*), de Giovanni Testori (1923-1993), con dirección de De Bosio, que se estrenó el 18 de enero 1950. Especialmente importante será el espectáculo que idea y dirige en 1951, formado por cuatro pantomimas colectivas que titula *Pantomime* (*Pantomima*), compuesto por: *La statua* (*La estatua*), pantomima blanca en homenaje a Jean Baptiste Gaspard Deburau (1796-1846) e inspirada en Paul Arène (1843-1896); *L'Usine* (*La fábrica*), figuración mimada sobre un texto de Gabriel Cousin; *Fan-fan Bar*, juego burlesco, y el ya citado *Porto di mare* (*Puerto de mar*), una pantomima o, más exactamente, un coro con máscara, de creación propia. Este espectáculo, que todavía no incorporaba la palabra, pasó “senza d'altronde ottenere un gran successo data la disattenzione della cultura teatrale italiana”⁵⁴ (por otro lado sin obtener un gran éxito dada la desatención de la cultura teatral italiana).

⁵³ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 110.

⁵⁴ Claudio MELDOLESI. *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*. Sansoni, Florencia, 1984, pág. 423 (citado en: Marco De Marinis. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 277).

IV. Biografía de Jacques Lecoq: la formulación de la enseñanza

El crítico norteamericano Eric Bentley, testigo de la representación de *Porto di mare* (*Puerto de mar*) en 1950, alabó lo que serían dos de los aspectos que estarían presentes más tarde en su enseñanza y que ya se encontraban en este momento: el trabajo coral del grupo, en lo que le pareció una de las peculiaridades de Lecoq, y la representación esencializada del ser humano, fuera del tiempo y el espacio determinado:

[...] il gruppo di Lecoq è ben attrezzato per rendere la vita collettiva dell'uomo. [...]. Il temperamento di Lecoq mi sembra femminile, romantico, quasi religioso. Se egli vede l'uomo come un gruppo, è però della singola entità Uomo che si tratta, non di classi o di tipi. *Porto di mare* è semi-mistico e del tutto astorico.⁵⁵

([...] el grupo de Lecoq está bien preparado para representar la vida colectiva del hombre. [...]. El temperamento de Lecoq me pareció femenino, romántico, casi religioso. Si él ve el hombre como un grupo, se trata sin embargo sólo de la entidad Hombre, no de clases o de tipos. *Porto di mare* es semi-místico y completamente ahistórico.)

El estudio del periodo italiano de Lecoq con De Bosio está recogido por Claudio Meldolesi. Éste nos dice que Lecoq “portò nello stagno padovano il fecondo disturbo di un'altra diversità”⁵⁶ (llevó al cerrado paduano la fecunda molestia de otra diversidad). Los intereses de Lecoq y De Bosio se separaron después de estos tres años, cuando este último tuvo el deseo de crear una pequeña comunidad de actores en la línea y con el ideario de Jacques Copeau. “Ben presto emersero difficoltà e incomprensioni fra lui [Lecoq] e De Bosio, il quale ‘pur apprezzando la “scelta di campo” antinaturalista di Barrault e Lecoq, sempre meno

⁵⁵ Eric BENTLEY. *In search of theatre*. Applause Theatre Books, Nueva York, 1992, pág. 109 (citado en: Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 281, nota 31).

⁵⁶ Claudio MELDOLESI. *Fondamenti del teatro italiano*, págs. 422-423 (citado en: Marco De MARINIS. *Ibid.*, pág. 277, nota 10).

si riconosceva nel loro “incoerente formalismo”⁵⁷ (Pronto aparecieron dificultades e incomprendiones entre él [Lecoq] y De Bosio, el cual ‘aun apreciando la “búsqueda en el campo” antinaturalista de Barrault y Lecoq, se reconocía menos en su “incoherente formalismo”’).

Lecoq empezará a crear espectáculos con los alumnos de la escuela. Meldolesi señala que la experiencia en Padua le habrá servido “per scoprirsi più pedagogo che artista e come artista, più collaboratore che creatore”⁵⁸ (para descubrirse más pedagogo que artista y, como artista, más colaborador que creador). En una entrevista en 1972, Lecoq manifestaba haber estado siempre más interesado desde el principio en la “*ricerca sull'attore che a essere attore*”⁵⁹ (*investigación sobre el actor que en ser actor*), y que ésta era fundamentalmente la razón por la que dejó la compañía de Dasté cuando, en 1947, Les Comédiens se trasladaron a Saint Étienne. Años más tarde, en 1978, en otra entrevista dirá: “Non ho mai sentito como un attore”⁶⁰ (Nunca he sentido como un actor).

IV.6.3. La tragedia antigua: Vicenza y Siracusa

En 1951, Lecoq interrumpe su colaboración con De Bosio y se va a Milán, donde iniciará una nueva etapa. El Piccolo Teatro lo llama para encargarse de la coreografía del coro de *Electra*, de Sófocles (497-405 a. C.), dirigida por Giorgio Strehler en el Teatro Olímpico de Vicenza, en lo que será su primer contacto con la

⁵⁷ Claudio MELDOLESI. *Fondamenti del teatro italiano*, págs. 422-423 (citado en: Marco De Marinis. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 277, nota 10).

⁵⁸ Claudio MELDOLESI. *Ibid.*, pág. 429 (citado en: Marco DE MARINIS. *Ibid.*, pág.278, nota 18).

⁵⁹ Entrevista a Jacques Lecoq por Lucien Stefanescu, “La formation corporelle de l'acteur au XXe siècle”. L'École J. Lecoq, tesis de doctorado de 3^{er} ciclo, Université de la Sorbone, Paris III, 1972, pág. 226 (citado en: Marco DE MARINIS. *Loc. cit.*).

⁶⁰ Entrevista a Jacques Lecoq por Alan LEVY. “A week avec Lecoq”. *Mime, Mask & Marionette*, núm. 1, 1978, pág. 49 (citado en: Marco DE MARINIS. *Loc. cit.*).

IV. Biografía de Jacques Lecoq: la formulación de la enseñanza

tragedia antigua que se prolongará hasta 1966 en Siracusa.⁶¹ El descubrir las posibilidades dinámicas del coro y de su espacio permanecerá como “[...] une de plus belles émotions dramatiques que l’on puisse connaître”⁶² (“[...] una de las emociones dramáticas más bellas que puedan conocerse”).

Lecoq destaca la novedad que supuso en aquel momento el que los movimientos del coro, hasta entonces dirigidos por coreógrafos-bailarines en un estilo expresionista, pasaran a ser dirigidos por un coreógrafo-mimo marcando una ruptura con esta tradición. Será la ocasión para crear nuevos movimientos y sentido para los gestos “que la danse avait épuisé”⁶³ (que la danza había agotado); le permitirá prolongar su reflexión del mimo en el teatro: “le chœur est comme un corps; sans adhérence mimique, il perd de sa dimension poétique”⁶⁴ (“el coro es como un cuerpo; sin adherencia mímica, pierde su dimensión poética”); y también sobre la dinámica del coro, el equilibrio de la escena donde “chaque position par rapport à l’espace déclenche une attitude dramatique intérieure”⁶⁵ (“cada posición en relación al espacio desencadena una actitud dramática interior”).

Para Lecoq la tragedia es, con la *commedia dell’arte*, la otra gran referencia como expresión de un teatro que exige el más alto nivel de juego por parte del actor. Ambos serán los dos teatros de la tradición occidental que mantendrá cuando abra la escuela. Su experiencia en la tragedia tendrá interesantes y útiles enseñanzas para la puesta en escena en la relación dinámica entre el coro y el héroe. El ejercicio del

⁶¹ La experiencia de Lecoq en la tragedia griega seguirá con la coreografía de las obras *Edipo en Colono*, de Sófocles, y *Las nubes*, de Aristófanes (Vicenza, 1954), *Antígona*, de Sófocles (TNP, 1960), *Hécuba* e *Ion* (Siracusa, 1962), *Heracles*, de Eurípides (480-404 a. C.) (Siracusa, 1964) y *Los siete contra Tebas*, de Esquilo (h. 525-h. h. 456) (Siracusa, 1966). Para más información, consultar la “Cronología biográfica” en el anexo, pág. 19.

⁶² Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, págs. 110-111.

⁶³ *Ibid.*, pág. 112.

⁶⁴ *Ibid.*, pág. 111.

⁶⁵ *Ibid.*, pág. 112.

“équilibre du plateau” (equilibrio de la escena), creado por Lecoq y que expondremos más adelante, es uno de los ejercicios de su pedagogía dirigido a la puesta en escena (*infra*, pág. 360).

A través de Lecoq, Giorgio Strehler conocerá a Sartori iniciando una fecunda colaboración con el Piccolo Teatro que le valdrá a este último el reconocimiento público. Los tres –Sartori, Strehler y Lecoq– trabajarán conjuntamente, primero en las máscaras en piel para la pantomima de *L'Amante Militare (El amante militar)*, de Goldoni, hasta entonces realizadas en *papier maché*, y, al año siguiente, Sartori contribuirá en una nueva producción de la ya célebre *Arlecchino servitore di due padroni (Arlequín servidor de dos amos)*, con Marcello Moretti⁶⁶ como Arlequín. La actuación de Moretti fue una revelación para Lecoq: “J'avais devant moi un vrai mime comme je le souhaitais, vivant, sans esthétisme, parlant de tout son corps en action, émouvant”⁶⁷ (“Tenía ante mí a un verdadero mimo tal como lo deseaba, vivo, sin esteticismos, hablando con todo su cuerpo, conmovedor”). Moretti representa, junto a Vittorio Gassman (1922-2000) y Dario Fo, dirá más tarde en *El cuerpo poético*, un tipo de actor que integra el mimo en su actuación.⁶⁸ Podemos decir que, verdaderamente, su concepción del juego del teatro está inspirada en esta tradición italiana, la *commedia dell'arte*, donde “l'acteur était un mime parlant capable de toutes les acrobaties du corps et de l'esprit (el actor era un mimo que hablaba capaz

⁶⁶ Marcello Moretti, a diferencia de los demás actores, se maquillaba la máscara en negro. Sobre este periodo recomendamos consultar el texto de Giorgio Strehler, donde explica las dificultades para adaptar las máscaras al juego teatral de los actores, “Il ‘mestiere’ della poesia”, en *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte*, de Donato SARTORI y Bruno LANATA, págs. 171-181.

⁶⁷ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 110. Lecoq consideraba que Moretti marcó el personaje de Arlequín como Jean-Baptiste Gaspard Deburau había marcado el de Pierrot. Ferruccio Soleri (1947) sucederá a Moretti, respetando sus innovaciones.

⁶⁸ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 43.

de todas las acrobacias del cuerpo y el espíritu),⁶⁹ en un juego de risa y de muerte. El personaje de Arlequín encarnará, como un símbolo, el espíritu de la escuela.

IV.6.4. La creación de la escuela del Piccolo Teatro de Milán

Después de la experiencia en Vicenza, Paolo Grassi y Giorgio Strehler le piden participar en la creación de la escuela del Piccolo Teatro. A propósito de ello, Lecoq escribe la siguiente reflexión sobre los problemas que, para él, plantea una escuela vinculada a una compañía teatral o a un director, y apunta ya hacia un modelo de enseñanza diferente:

La creación de una escuela en el seno de un teatro plantea de entrada la gran cuestión: ¿cómo hacer para que no sea la escuela de un teatro, sino la escuela de todos los teatros? La escuela de un teatro es siempre ambigua, el director quiere formar a los alumnos a su imagen y coger a los mejores para la compañía. Yo no soy partidario de este proceso, que conlleva el riesgo de desembocar en un estilo único. ¡Afortunadamente, el Piccolo no tenía pequeños papeles que ofrecer a los alumnos, ya que actores muy buenos los interpretaban desde hacia una decena de años!⁷⁰

En la nueva escuela del Piccolo, Lecoq se ocupará de la expresión corporal, de la recitación con la máscara y de la improvisación. El programa se completará con dicción, historia del teatro, análisis de las escenas e interpretación de los textos, danza, esgrima y canto. Se instala en Milán. La nueva aventura emprendida con la enseñanza en la Escuela del Piccolo Teatro es un primer paso importante en la

⁶⁹ Jacques LECOQ. "Mime et pantomime". En: *La Grande Encyclopédie Larousse*, vol.XIII, 1975, pág. 8.008. Anexo, pág. 76.

⁷⁰ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 23.

formulación de una hipótesis pedagógica estructurada.⁷¹ Lecoq pondrá en ejercicios su experiencia en el terreno del espectáculo y precisará las técnicas de acción mimada desarrollando una serie de temas específicos en una pedagogía de dos años: “sens de l’espace du chœur, analyse des mouvements, acrobatie dramatique, jeux burlesques, manipulation, point fixe, identification à la nature, etc. Je développe une pédagogie sur deux années”⁷² (sentido del espacio del coro, análisis de los movimientos, acrobacia dramática, juegos burlescos, manipulaciones, punto fijo, identificación con la naturaleza, etc. Desarrollo una pedagogía de dos años). Las siguientes experiencias en la revista, la música y la danza acabarán de concretar y definir su idea del mimo en el teatro.

IV.6.5. La eclosión del mimo en el teatro

En el verano de 1952, durante su estancia en Milán, conocerá a Franco Parenti, actor que interpretaba al personaje de Brighella en *Arlecchino servitore di due padroni* (*Arlequín servidor de dos amos*), quien le embarcará en el proyecto de una nueva compañía. Además de Lecoq y de algunos de sus alumnos, participaba en la iniciativa un principiante, Dario Fo, Giustino Durano (1923-2002) y el músico del Piccolo Teatro, Fiorenzo Carpi (1918-1991). En el curso del verano de 1953, la compañía Parenti-Fo-Durano prepara una revista satírico-política sobre la realidad italiana, *Il dito nell’occhio* (*El dedo en el ojo*), que será un gran éxito que llega a representarse en París, y marcará una ruptura con la revista tradicional italiana reservada a actores tan populares como Totò (Antonio De Curtis, 1898-1967) o Ugo Tognazzi (1922-1990). Lecoq subraya la importancia de la parte mímica del espectáculo y como: “Esta aventura renovó radicalmente el espíritu de la revista

⁷¹ Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág. 28.

⁷² Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 111.

IV. Biografía de Jacques Lecoq: la formulación de la enseñanza

italiana, tanto porque constituía un nuevo modelo de compromiso, como por las formas de lenguaje corporal utilizadas”.⁷³

En 1954 le seguirá una segunda revista, *Sani da legare (Cuerdos de atar)*. Al final de la gira, la compañía se disolverá. Dario Fo y Franco Parenti seguirán caminos diferentes.

Con el dinero ganado con las revistas, Lecoq y Parenti fundarán su propia compañía para montar *Les Chaises (Las sillas)* y *La Cantatrice chauve (La cantante calva)*, de Eugène Ionesco (1921-1994), e *Il Diluvio (El Diluvio)*, de Ugo Betti (1892-1953).

La relación entre su experiencia mímica y la búsqueda de un mimo diferente en este momento está suficientemente desarrollada cuando la expone de esta forma: “Les arts du spectacle retrouvaient le chemin du mime, c’est que le mime se trouvait directement appliqué à la revue, suggérant un lieu, une action, des images”⁷⁴ (Las artes del espectáculo reencontraban el camino del mimo, en cuanto el mimo se encontraba directamente aplicado a la revista, sugiriendo un lugar, una acción, imágenes). Su trabajo conocerá una amplia difusión, que hará que sea requerido para poner en movimiento los espectáculos y los actores. “On me demandait de faire des ‘choréographies dramatiques’ (ce terme, très difficile à situer, ‘entre’ le plus souvent dans la mise en scène tout court)”⁷⁵ (“Me pedían hacer ‘coreografías dramáticas’ (un término difícil de situar y que a menudo pertenece a la puesta en escena, sin más).) La oportunidad de trabajar con compañías de estilos diferentes le

⁷³ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 24.

⁷⁴ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 111.

⁷⁵ *Loc. cit.*

permitió agrandar las posibilidades del mimo en el espectáculo. Entre 1954 y 1956, Lecoq trabajará como director-coreógrafo en más de sesenta producciones.⁷⁶

Lecoq se refiere a un trabajo de este momento especialmente rico en descubrimientos y estímulos en relación con la danza y la música: *Mime Music n°2* (*Mimo Música n°2*), de Luciano Berio en 1953, a partir de un tema de Brecht adaptado por Roberto Leydi, con la dirección escénica de Lecoq y dirección musical de Bruno Maderna (1920-1973), en Bergamo. Años después, en 1959, volverá a Italia para la producción de *Allez hop!* en la Fenice de Venecia, basada en un libreto de Italo Calvino (1923-1985); un cuento mímico para *mezzosoprano*, ocho mimos, ballet y orquesta. “Il fallait inventer des gestes nouveaux pour la musique et la danse contemporaines; et c’est au mime qu’on le demandait. La danse n’avait pas encore trouvé le chemin du mime, ce qu’elle a fait aujourd’hui.”⁷⁷ (Había que inventar gestos nuevos para la música y la danza contemporáneas; y es al mimo que se lo pedíamos. La danza aún no había encontrado el camino del mimo, lo que hoy ha hecho.) Con estas últimas experiencias podemos dar por concluida su búsqueda sobre el mimo en Italia.

En 1954, Lecoq tendrá la gran satisfacción de trabajar con Anna Magnani (1908-1973) en su regreso al teatro con *Chi è di scena?* (*¿Quién esta en escena?*), después de una prolongada experiencia en el cine. Magnani lo llama para supervisar varias escenas de esta revista. Lecoq lo recuerda como una experiencia inolvidable la de “ayudar a esta inmensa dama del teatro a ‘reencontrar su público’”.⁷⁸

⁷⁶ Simon MURRAY. *Jacques Lecoq*, pág. 12.

⁷⁷ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 111.

⁷⁸ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 25.

IV. Biografía de Jacques Lecoq: la formulación de la enseñanza

Antes de volver a París participará en la primera emisión de variedades para la televisión italiana (RAI) y montará numerosas pantomimas cómicas. En el cine, participará en alguna película de la productora americana Warner: “¡Extraordinario recuerdo el de mis carreras de entrenamiento por las mañanas, a través de Cinecittà, pasando entre los decorados de las películas!”.⁷⁹

Al acabar su estancia en Italia, Lecoq explica de esta forma el camino que habrá recorrido en este viaje personal a la búsqueda de un mimo dramático diferente:

J'ai eu la chance de pouvoir faire cette recherche d'un mime dans le théâtre, aux origines même de ce mime-là, et au travers de nombreuses expériences, y compris avec des compositeurs et des danseurs. Je m'éloignais définitivement en effet du mime en soi, du mime virtuose et solitaire.⁸⁰

(Tuve la suerte de poder hacer esta búsqueda de un mimo en el teatro, en los mismos orígenes de este mimo, y a través de numerosas experiencias, incluyendo a compositores y bailarines. Me alejaba definitivamente, en efecto, del mimo en sí, del mimo virtuoso y solitario.)

Lecoq acaba una etapa que le habrá permitido abrir una vía diferente al mimo como género aislado en el teatro. En este momento dará prioridad a la creación de la escuela donde esta búsqueda continuará con nuevos estímulos y hallazgos, si bien el núcleo fuerte de su enseñanza ya estará establecido. Éste se alimentará de la tradición del teatro francés, fruto de su experiencia con Jean Dasté, y de su experiencia en Italia. Junto a este bagaje y las máscaras, regalo de Sartori, Lecoq vuelve a París para dar forma a su sueño de crear la “escuela de todos los teatros”.

⁷⁹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 25.⁷⁹

⁸⁰ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 111.

V. La creación de la Escuela Jacques Lecoq

V.1. Introducción

Lecoq menciona la apertura de su escuela en solitario con las siguientes palabras: “L’École a commencé modestement, le 4 décembre 1956, dans un petit studio de la rue d’Amsterdam près de la place Clichy, avec... un élève!”¹ (La escuela empezó modestamente, el 4 de diciembre de 1956, en un pequeño estudio de la calle Amsterdam, cerca de la plaza Clichy, con... ¡un alumno!). Su primera clase será de movimiento.² En enero, se instalará en el 83 de la rue du Bac, donde permanecerá once años cohabitando con numerosos cursos de danza y donde la escuela empezará a crecer. Durante estos primeros años, Lecoq compaginaba las clases en su escuela con las que daba en la escuela Charles Dullin. De acuerdo con el testimonio de Marc Doré, que asistía en 1959 a sus cursos, las clases de Lecoq ya en ese momento se caracterizaban porque hablaba bastante poco, evitaba las largas explicaciones y siempre intervenía en referencia a la práctica concreta y en relación con el movimiento, lo que constituía una novedad en la enseñanza francesa. Desde el principio, Lecoq atraerá más a jóvenes extranjeros que de su propio país.³

¹ Jacques LECOQ, 15 de noviembre de 1971. Texto aparecido en el *Journal du Théâtre de la Ville*, núm. 15, enero de 1972 (citado en: Paul VERNONIS; Ginette HERRY. “Un exemple de cours privé, l’École Jacques Lecoq”. En: *La formation aux métiers du spectacle en Europe Occidentale*. Klincksieck, París, 1988, pág. 128).

² El primer alumno de Lecoq fue Elie Pressmann, hoy dramaturgo. Recogido en una entrevista no publicada con Francis McLean, el 26 de abril de 1980 (citado en: Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 93). Los inicios de la EYL los encontramos recogidos también en unos textos internos de la escuela repartidos entre los alumnos con motivo de la celebración de sus veinte años, citados por Catherine SKANSBERG (“La recherche des gestes oubliés: l’École de Jacques Lecoq”. *Les voies de la création théâtrale*. CNRS, París, vol. IX, 1981, pág.81).

³ Marc DORÉ. *Comme un chat dans un cèdre*. En el anexo hemos seleccionado las páginas de esta autobiografía no publicada en las que Doré se refiere a su aprendizaje de estos años con Lecoq, pág. 182.

La EYL conocerá diferentes etapas que aquí hemos dividido en tres: los primeros once años de la rue du Bac, una segunda etapa de ocho años con cambios constantes de local, y, por último, su establecimiento definitivo en Le Central de la rue du Strasbourg Saint-Denis en 1976. Estas etapas están marcadas por acontecimientos tanto internos como externos a ella que influenciarán en su evolución.

La creación será desde el principio la meta que Lecoq dará a su escuela. La enseñanza se basará en este mimo que habrá tenido la oportunidad de experimentar en sus mismos orígenes en el teatro. Enseguida incorpora la palabra a la improvisación, y la escritura. “El mimo toma la palabra”, según su propia expresión, incorporando los textos, la palabra del autor dramático. La *commedia dell’arte* y la tragedia antigua serán los dos “extremos” del teatro que incluirá como una referencia en su pedagogía y que considerará fundamentales en la formación del actor. Dos extremos que se tocan en la actuación del comediante: “dans la contraction de la douleur, le rire est un pleur et le pleur un rire. C’est entre ces deux pôles que s’inscrit l’histoire du geste théâtral”⁴ (en la contracción del dolor, la risa es un llanto y el llanto, una risa. Entre estos dos polos se inscribe la historia del gesto teatral).

El Viaje constituye el gran tema de la escuela, del silencio a la palabra. Éste se iniciaba con la máscara neutra y la expresión corporal, la pantomima blanca, la figuración mimada, las máscaras expresivas y la música. La acrobacia dramática y el mimo de acción vendrán a completar la parte técnica.

⁴ Catherine SKANSBERG. “La recherche des gestes oubliés”. En: *Les voies de la création théâtrale*, pág. 82.

V.2. El equívoco de las palabras

Al principio la llamará “École de mime” (Escuela de mimo), subtitulada “Formation du comédien” (Formación del comediante). Lecoq es consciente de la confusión y malentendidos que la palabra ‘mimo’ provocaba asociada a un género de teatro independiente, a un estilo que no utiliza el texto dramático. No era éste el mimo abierto al teatro que él defendía, sintiéndose prisionero de este equívoco. “Les mots m’ennuyaient et je n’arrivais pas à les définir dans le catalogue usuel de l’art dramatique. Finalement je l’ai appelée École de Mime et de Théâtre.”⁵ (Las palabras me incomodaban y no acababa de definir las en el catálogo usual del arte dramático. Terminé por llamarla Escuela de Mimo y de Teatro.) El mismo problema se planteaba con la palabra ‘movimiento’, pues como “ ‘École de Mouvement’ [...] on l’aurait limitée à une école de gymnastique alors qu’il s’agissait de celle ou ‘Tout bouge’ ”⁶ (Escuela de Movimiento [...] se la habría limitado a una escuela de gimnasia, cuando se trataba de aquella donde ‘Todo se mueve’). Como señala Federico Vallillo el concepto de movimiento en Lecoq viene a considerar todo lo que se mueve como “valeur motrice de la vie”⁷ (valor motriz de la vida) yendo más allá de las inmediatas implicaciones de tipo físico.

Hacia la mitad de los años setenta el encabezamiento cambiará a “‘Mime, Mouvement, Théâtre’, ce qui correspond mieux à ma conception et à ma pratique du théâtre”⁸ (‘Mimo, Movimiento, Teatro’, lo que responde mejor a mi concepción y práctica del teatro), presentándose como: “une École professionnelle internationale

⁵ Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág. 10. La cita pertenece a un texto mecanografiado del 4 de diciembre de 1976 con motivo de la celebración de los veinte años de la fundación de la escuela.

⁶ *Ibid.*, pág. 8.

⁷ Programa informativo del Laboratoire d’Étude du Mouvement (LEM) fechado el 20 de marzo de 1981 (citado en: Federico VALLILLO, “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág. 8).

⁸ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 112.

de Mime et Théâtre basé sur le mouvement et le corps humain”⁹ (una Escuela profesional internacional de Mimo y Teatro basada en el Movimiento y el cuerpo humano). Finalmente quedará como Escuela Internacional de Teatro.

Federico Vallillo reflexiona sobre la incomodidad que a Lecoq le producen las palabras a la hora de definir la práctica de la escuela, para poner de relieve:

la precarietà di significati nelle titolazione di una scuola che fa del mimo ma non “quello là”, che si occupa di movimento ma in senso ampio, vivo e incontenibile, che tratta di teatro ma non propone un modo di fare teatro. Il problema di una definizione si sposta sul campo della negazione e su quello dell’ampliamento dei termini in gioco.

Ogni ulteriore tentativo scivolerebbe in questo momento nell’ accademismo, in stato di disagio verbale che lo stesso Lecoq ha provato.¹⁰

(la precariedad de los significados en el título de una escuela que hace mimo pero no “aquel”, que se ocupa del movimiento en un sentido amplio, vivo e incontenible, que trata del teatro pero que no propone un modo de hacer teatro. El problema de una definición se desplaza hacia el campo de la negación y hacia la ampliación de los términos en juego.

Toda tentativa ulterior resbalaría en este momento en el academicismo, en un estado de incomodidad verbal que el propio Lecoq ha experimentado.)

V.3. El regreso a París

Si bien la vocación pedagógica de Lecoq ya está clara, al volver de Italia en 1956 sentirá la necesidad de integrarse en el medio teatral parisino para seguir en

⁹ Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág. 7.

¹⁰ *Ibid.*, págs. 9-10.

V. La creación de la Escuela Jacques Lecoq

contacto con los actores. Continuará en el campo profesional paralelamente a su escuela hasta que, en 1966, se dedique exclusivamente a su labor como pedagogo.

Su primer trabajo en Francia lo hará introduciendo el juego de la máscara en el espectáculo de Jacques Fabbri (1925-1997), *La Famille Arlequin (La familia Arlequín)*, escrita por Roger Santelli, en la que participaba, entre otros, Raymond Devos (1922-2006), entonces un desconocido. Jacques Fabbri le enviará los primeros alumnos. A continuación, e invitado por Jean Vilar, trabajará durante tres años en el Théâtre National Populaire (TNP) dirigiendo las escenas corales de los espectáculos en las que el movimiento tenía una gran importancia. Lo hará para el coro de *Antigone (Antígona)* de Sófocles, y *Loin de Rueil*, espectáculo-revista a partir de un texto de Raymond Queneau (1903-1976). Lecoq recuerda significativamente la petición que le hizo Vilar al referirse al mimo:

Me llamó para que dirigiera las escenas de movimiento en los espectáculos. Al contratarme, Vilar, me dijo: “¡Sobre todo no hagas mimo!”. Comprendió enseguida que cuando yo hablaba de “mimo”, se trataba de algo muy distinto del mimo convencional entonces existente.¹¹

En esta época pondrá en escena la obra de Gabriel Cousin *L'Aboyeuse et l'Automate (La presentadora y el autómata)* para el Théâtre Quotidien de Marseille (TQM). Escribirá una serie de veintiséis películas cómicas (pantomima burlesca) cercanas al cine mudo, para la televisión francesa, titulada *La Belle Equipe (¡Menuda pandilla!)* que interpretarán los actores de su escuela. Entre ellos estaban Philippe Avron (1928), Claude Évrard, Isaac Álvarez y, más tarde, Edouardo Manet (1927). Con el mismo grupo seguirán una serie de experiencias musicales con Pierre Schaeffer (1910-1995), en el Centre de la Recherche Musicale de la ORTF, y el espectáculo *Allez hop!*, ya mencionado, con música de Luciano Berio. En 1959

¹¹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 25-26.

crea su propia compañía, realizando el espectáculo *Carnet de Voyage-Voyage autour du mime* (*Cuaderno de Viaje-Viaje alrededor del mimo*), en que desarrolla una práctica del mimo abierto al teatro y la danza. Estaba formado por un *collage* de tres piezas mímicas y tres habladas: un coro con máscara con música concreta, una figuración mimada, una pantomima blanca, un número cómico, un melodrama colectivo, y una *commedia dell'arte*. Lecoq lo menciona como un espectáculo que suscitó reacciones contrastadas entre la crítica y el público.¹²

La experiencia de Lecoq en la tragedia griega iniciada en Italia y continuada en 1960, con la ya mencionada *Antigone* (*Antígona*), de Sófocles, para el Théâtre National Populaire (TNP) en París, seguirá, en 1962 con *Hécuba* (*Hécube*) e *Ion* (*Ion*); en 1964 con *Héraclès* (*Heracles*), de Eurípides (480-406 a. C.); y en 1966 con *Les Sept contre Thèbes* (*Los siete contra Tebas*), de Esquilo (h. 525-456), todas ellas montadas en el teatro griego de Siracusa.

En 1963, Lecoq debuta en el Schiller Theater de Berlín con el espectáculo-demostración *Je parle. Je bouge* (*Hablo. Me muevo*), que más adelante tomará el título de *Tout bouge* (*Todo se mueve*), con el que contribuirá a extender su idea del mimo abierto a las artes del espectáculo.

V.4. Las diferentes etapas

V.4.1. La rue du Bac: 1956-1968

Durante los once años en la rue du Bac, la EYL empezará a crecer y con ella la enseñanza. En 1962, aparecerá, gracias a Pierre Byland (1938), la nariz roja de los

¹² Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 116.

V. La creación de la Escuela Jacques Lecoq

clowns –“le plus petit masque du monde”¹³ (la máscara más pequeña del mundo)–, que tendrá una repercusión en su pedagogía que Lecoq no sospechaba. Al principio surgió por el deseo de saber cuál era la relación del *clown* de circo con la *commedia dell'arte* y con la tradición de la pantomima. Pero el interés de Lecoq no estará en el *clown* de circo tradicional, al que considerará muerto, sino en la oportunidad que éste ofrecía de explorar la parte ridícula del ser humano y que él pondrá al servicio del actor:

Explorando el terreno de lo ridículo y de lo cómico, descubrí “la búsqueda del propio *clown*”, que iba a dar al actor una gran libertad ante sí mismo. Esta exploración provocó la apertura de un vasto territorio dramático y se hizo sitio, de inmediato, en numerosos espectáculos.¹⁴

De “la búsqueda del propio *clown*” surgirá la pedagogía del “fiasco” (*bide*) permitiendo la transición del *clown* de circo al *clown* de teatro. Las clases, que al principio duraban dos días, pasarán en 1968 a ocupar de forma permanente más de un mes en el segundo curso de la escuela.

Las máscaras de Basilea se incorporarán a la enseñanza del primer año en 1966. Estas máscaras, originarias de las fiestas de Carnaval de esta ciudad suiza, tomarán el nombre de máscaras “larvarias” por sus formas redondeadas o punzantes muy simples y se utilizarán sin pintar, blancas.

La Escuela se abrirá también a los textos, introduciendo cultura teatral que impartirá Jean Perret. Antoine Vitez (1930-1990) se encargará de 1966 a 1969, de acercar los textos dramáticos en un sentido diferente a la interpretación, un trabajo que continuó después en sus clases en el Conservatorio de París.

¹³ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 117.

¹⁴ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 27.

En este punto, la actividad de la escuela le irá ocupando cada vez más tiempo, convirtiéndose en el espacio donde su búsqueda personal a partir del movimiento y la dimensión experimental, se afirman. Lecoq empezará a recorrer el mundo impartiendo cursos profesionales, seminarios y conferencias, con lo que abandonará toda actividad profesional en el teatro para dedicarse completamente a la enseñanza. Esta decisión queda expresada de la siguiente forma:

La Escuela crecía rápidamente y tuve que elegir. Decidí entonces consagrarme totalmente a la pedagogía, no para dar simplemente un curso, sino para fundar verdaderamente una gran escuela. En verdad, siempre he querido enseñar siempre y me ha gustado, pero enseñar sobre todo para conocer. Es enseñando como puedo continuar mi indagación sobre el conocimiento del movimiento. Es enseñando cuando mejor comprendo cómo “eso se mueve”. ¡Es enseñando como he descubierto que el cuerpo sabe cosas que la cabeza no sabe todavía! Esta búsqueda me apasiona y, todavía hoy día, deseo compartirla.¹⁵

En estas siete frases Lecoq explica de forma muy sencilla el sentido de su labor como pedagogo: su ambición de fundar una gran escuela donde poder compartir, en una clara vocación pedagógica, su apasionante búsqueda del conocimiento del movimiento; porque es precisamente enseñando, nos dice, como ha descubierto que el cuerpo sabe cosas que la cabeza ignora, una afirmación fulgurante que da que pensar y que sustenta su método pedagógico, en el que el conocimiento es una experiencia no intelectualizada. Al hacerlo así, está subvirtiendo el orden dominante aceptado de la cabeza-sujeto-yo sobre el cuerpo-objeto-mío poniendo en entredicho un serie de “verdades” muy arraigadas y que como veremos es uno de los presupuestos de fondo de Lecoq. Toda una declaración de principios.

¹⁵ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 26.

V.4.2. La etapa itinerante: 1968-1976

El mismo año de 1968, Lecoq entrará como profesor en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París (UP6) para dirigir el Laboratorio de Estudio del Movimiento y de Arquitectura Dramática. Adaptará la pedagogía del movimiento a la formación de los arquitectos y prolongará su investigación sobre los espacios construidos. Esta experiencia le permitirá enriquecer su pedagogía del teatro, “especialmente en lo que concierne al *espacio* de la actuación”.¹⁶

A partir de 1968 se abre un periodo nómada de ocho años de nuevas experiencias, en el que la escuela irá de un sitio a otro cambiando de lugar no sin ciertas dificultades. Ocupan grandes espacios, primero la Mission Bretonne, una antigua fábrica de globos, en la rue de la Quintinie, donde la escuela “alcanzó su verdadera dimensión”.¹⁷ De ahí pasará en 1972, a ocupar el Théâtre de la Ville gracias a la intervención de Jean Mercure (1909), para acabar de nuevo, tras una breve estancia en el Centre Americain del boulevard Raspail, en la Mission Bretonne. Espacios, todos ellos, que influenciarán la aparición de nuevos territorios dramáticos.

La escuela confirmará su vocación en un trabajo de fondo, de investigación y de formación. El alumnado se convierte en una mezcla de culturas diferentes que será la base de su fecundidad.

La revuelta estudiantil del mayo de 1968 tendrá el poder de provocar la imaginación de los alumnos, y de su deseo de autenticidad surgirá una gran invención dando nuevos frutos a la enseñanza.

¹⁶ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 29.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 28.

Los acontecimientos de mayo del 68 reafirmaron la enseñanza de la Escuela y el deseo de los alumnos de trabajar en ella. Fuimos, sin duda, de las pocas escuelas que permanecieron abiertas durante ese período. La juventud explotaba mientras nosotros mismos hacíamos estallar los gestos y los textos, en busca de un lenguaje que les volviera a dar sentido.¹⁸

En este ambiente de efervescencia nacerán los “auto-cursos” (“auto-cours”): un tiempo que los alumnos organizados en pequeños grupos, dedican dentro y fuera del horario escolar, a preparar un tema dado sin la ayuda de los profesores y que cada semana se presenta ante el resto de la Escuela. Esta forma de trabajo independiente es particularmente importante en la pedagogía al propiciar los deseos de creación y, a la vez, responsabilizar a los alumnos de su propio hacer y afirmar su propio teatro.

Las circunstancias concretas en que aparecieron los auto-cursos revelan la dinámica entre Lecoq y los alumnos y cómo, a partir de esta confrontación, surgió lo que sería una de las prácticas más originales y uno de los hallazgos más fértiles de su pedagogía. La anécdota de cómo surgieron estos auto-cursos le fue referida a Simon McBurney por Celia Gore-Booth, que en aquel momento era alumna de la Escuela:

Even pupils in his school were affected by '68 [...] they turned over the whole school and refused to work. They said to Lecoq, we don't want to work, we want to teach ourselves. And Lecoq, who's the constant responder and observer, said: every day for an hour you will teach yourselves. And it was called autocours.¹⁹

¹⁸ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 29.

¹⁹ Simon MCBURNEY en una entrevista con David TUSHINGHAM. *Life 1. Food for the soul*. Methuen, 1994. En: Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 30. (Para los temas de los autocursos del año 1993-1994, véase el anexo, pág. 251.)

V. La creación de la Escuela Jacques Lecoq

(Hasta los alumnos en su escuela estaban afectados por el '68 [...] revolucionaron la escuela y rechazaron trabajar. Le dijeron a Lecoq, no queremos trabajar, queremos enseñarnos a nosotros mismos. Y Lecoq, que no dejaba nunca de responder y observar, les dijo: cada día durante una hora os enseñareis a vosotros mismos. Y se le llamó autocurso.)

Enseguida vendrán las “indagaciones dramáticas” (“enquêtes dramatiques”), un “auto-curso” de cuatro semanas de preparación y que concluye el primer año de la Escuela. Se trata de que los alumnos elijan y se integren, si es necesario y posible, en un ambiente de la vida de la gente en su medio de trabajo o de ocio, para después retransmitirla en un espectáculo. Por primera vez también, se presentan los “encargos” (“commandes”). Estos son los trabajos que finalizan los dos años de la escuela y que los alumnos presentan a partir de una frase que Lecoq personalmente da a cada uno de ellos. Tanto las “indagaciones dramáticas”, como los “encargos” se presentan en sesiones de puertas abiertas al público externo a la escuela.

La incorporación de nuevos territorios dramáticos vendrá a ampliar el campo de experimentación y alimentará la pedagogía y la creación en los siguientes años, en especial los bufones a partir de 1972 y el melodrama. Aparece el melodrama para “descubrir los grandes sentimientos ocultos”, luchando contra su “cliché grandilocuente”. Los bufones, dueños de todas las parodias, vendrán a “dépasser le clown et à trouver une forme supérieure du dérisoire dans le mystère”²⁰ (superar el *clown* para encontrar una forma superior de lo ridículo en el misterio) con una nueva dimensión sagrada. También el lenguaje de los gestos encontrará una rica variedad de expresiones que incluirán la palabra, como las “historietas mimadas”

²⁰ Jacques LECOQ en un texto mecanografiado, citado en Paul VERNOIS; Ginette HERRY. “Un exemple de cours privé”. En: *La formation aux métiers du spectacle en Europe Occidentale*, pág. 129.

(“bandes mimées”) que sustituirán la pantomima de las palabras por la pantomima de las imágenes y los “narradores-mimos” (“conteurs-mimeurs”).

La publicación del libro *L’anthropologie du geste*, de Marcel Jousse en 1969, dará a Lecoq una sólida base antropológica sobre la que definir su práctica pedagógica y su concepción del mimo, como veremos más adelante.

V.4.3. “Le Central”, un espacio definitivo

La necesidad de fijar la Escuela, le llevará en 1976 a establecerse definitivamente en el 57 de la rue du Faubourg Saint-Denis, un barrio popular y lleno de vida y en donde todavía hoy sigue abierta. El nuevo espacio había sido el antiguo Gymnase Christmann, construido en 1876 por el coronel de origen español François Amoros (1769-1848), precursor de la gimnasia francesa. Más recientemente, en los años treinta, el local albergó el Central Sporting Club, donde se formaron los grandes campeones de boxeo.²¹ No podía ser más significativo.

Lecoq ha mantenido el antiguo nombre de este espacio, Le Central, como un valor simbólico. “Il est situé à côté de la pharmacie où travailla Louis Juvet et non loin de l’appartement qui vit naître Jacques Copeau, au 76 de la même rue. Tout cela près du boulevard du Crime où triompha Debureau”²² (Está situado al lado de la farmacia donde trabajó Louis Juvet y no lejos del piso que vio nacer a Jacques Copeau, en el número 76 de la misma calle. Todo ello cerca del Boulevard du Crime donde triunfó Debureau). Son, como menciona Vallillo, datos objetivos poco relevantes pero que hablan del espíritu que anima a Lecoq en su operar,

²¹ Jacques LECOQ. “De la pantomime au mime moderne”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 59.

²² Jacques LECOQ. “30 ans d’Ecole”. Stampa PIUF, 3, rue du Sabot, Paris, 5 de diciembre de 1986. Texto de 8 págs. sin numerar; citado en: Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág.7.

V. La creación de la Escuela Jacques Lecoq

mostrándose como guiños de complicidad con el lector sobre la realidad menos aparente.

Un nuevo periodo y nuevas etapas se abrirán. Se desarrolla la relación del cuerpo con el espacio en todas sus posibles implicaciones en el plano de la creación dramática, a través de trabajos de escenografía realizados en el LEM, un departamento autónomo de la escuela creado en 1977 y que se convertirá en un nuevo aliciente en su trabajo sobre el movimiento. Estos trabajos son el resultado de investigaciones sobre el espacio construido empezados con Jacques Bosson (1925-1984), en 1969, en la École des Beaux-arts, y que hoy continúan con los arquitectos Krikor Belekian y, su hija, Pascale Lecoq (Anexo, págs. 58 y 79).

Los territorios dramáticos introducidos en los años anteriores conocerán en este nuevo espacio una gran variedad de posibilidades, mezclándolos, haciéndoles perder su nombre, sacándolos de los límites estereotipados, para insuflarles una nueva energía que permita, desde la sensibilidad del tiempo presente, reavivar la mirada sobre la condición humana desde puntos de vista diversos. La inmersión en estos territorios descubrirá nuevas formas, posibles vehículos de expresión del imaginario, que cada nueva remesa de alumnos hará suyos para modificarlos con nuevas aportaciones que Lecoq recogerá para devolvérselas de nuevo.

Allí [en Le Central] las multitudes y los tribunos, nacidos de la contestación del 68, tomaron vuelo y humanizaron el coro trágico, al igual que el melodrama iba a humanizar al héroe colocándolo de nuevo en situaciones cotidianas. La comedia del arte, un tanto estancada en sus formas, da un salto y se revoluciona, liberando entonces esa “comedia humana” de la que había nacido pero que, poco a poco, había olvidado. Los *clowns* perdieron su nariz roja en los espectáculos, pero la conservaron en la pedagogía. Lo cómico se extendió al burlesco y al absurdo con el renacimiento del cabaret y de las

variedades. Con los bufones surgieron otros territorios: el misterio, el fantástico, lo grotesco. A continuación vino el tiempo de las fusiones y de la gran química dramática: el melodrama y el coro (*el melocoro*), los *clowns* y los grotescos, las historietas mimadas y el drama, los bufones y el misterio, el *melomime*...²³

La exploración de estos territorios dramáticos, que pertenecen a la enseñanza del segundo año, ampliarán el campo de experimentación en los años sucesivos en lo que Lecoq llamará “extensiones o territorios geodramáticos”. El esquema pedagógico quedará definido como una estructura de tres dimensiones, como si se tratara de una arquitectura: extensión, altura y profundidad. Las extensiones dramáticas se encontrarán pues en la práctica, simultáneamente y en estrecha relación con los diferentes niveles de juego –altura– y con el fondo poético común –profundidad–.

Nuestro viaje pedagógico horizontal por los territorios geodramáticos se duplica progresivamente en un segundo viaje sobre las grandes verticales: elevación de los niveles de actuación y, a la vez, exploración de las profundidades poéticas. La dinámica de las palabras, de los colores, de las pasiones y la *esencialización* abstracta de los fenómenos de la vida, conducían a la búsqueda de un denominador común. Pero esta búsqueda implica guardar una distancia y, si es posible, el necesario sentido del humor: no hay que olvidar nunca que el objetivo del viaje... ¡es el viaje mismo!²⁴

Las fechas, por lo tanto, se harán cada vez menos significativas, ya que la enseñanza profundizará sus propios principios en el intercambio entre Lecoq y sus alumnos. En esta dinámica el pedagogo recogerá, como si de una cosecha se tratara, las nuevas aportaciones para, una vez maduras, devolverlas de nuevo a sus alumnos.

²³ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 30.

²⁴ *Loc. cit.*

V. La creación de la Escuela Jacques Lecoq

La radicalización de los propios convencimientos teatrales establecerá un núcleo fuerte que no tendrá más modificaciones, sino que se confirmará y enriquecerá con técnicas y argumentos. La enseñanza de la escuela se irá extendiendo y dando sus primeros frutos en numerosos grupos a los que Lecoq “was happy to offer dramaturgical advice and support”²⁵ (era feliz aconsejándoles dramáticamente y apoyándoles), como, por ejemplo, Mummenschanz, Footsbarn Travelling Theatre y Théâtre de la Complicité.

Cada cinco años la escuela celebrará el aniversario de su creación, lo que será ocasión de intercambio de experiencias, reencuentros y nuevos encuentros entre los antiguos alumnos. Una forma, para Lecoq, de saber cómo han ido desarrollando su trabajo y su vida, y, para los alumnos, de mantener un contacto siempre abierto y en comunicación con la Escuela. A partir de 1964 y cada cuatro años, Lecoq dará unos cursos de verano en los que transmitirá las nuevas aportaciones y descubrimientos de la Escuela. En este primero participará Steven Berkoff (Anexo, págs. 63-72).

En 1981 Lecoq presentará por primera vez en París su conferencia-espectáculo *Tout bouge*. Es decir, veinticinco años después de la creación de la Escuela. El dato es significativo teniendo en cuenta que ya hacia años que lo representaba en otros países de Europa, Japón, China y Norteamérica. En Barcelona, como ya hemos mencionado, lo hará en el teatro Romea el 21 de mayo de 1985 en el marco del *Congrés Internacional de teatre a Catalunya*, y al año siguiente en el Centro Cultural de la Villa de Madrid (Anexo, págs. 97 y 127). Recordamos, como ya hemos dicho, que con ella debutó en el Schiller Theater de Berlín en 1963, entonces llamada *Je parle, je bouge*. Con esto queremos señalar que la escuela y la actividad de Lecoq en Francia era poco conocida y reconocida, manteniéndose ella misma un tanto al margen de la vida profesional parisina.

²⁵ Simon MURRAY. *Jacques Lecoq*, pág. 21.

La EJM continúa hoy abierta, dirigida en la parte administrativa y en su organización por su mujer Fay Lees Lecoq, y en la pedagogía por un antiguo alumno que ha ido cambiando desde la muerte de Lecoq, por lo que nadie ha ocupado el espacio de sucesor encontrando una nueva manera de funcionar. La muerte del pedagogo hizo pensar en su clausura, pero la pedagogía “meticulously constructed”²⁶ (construida meticulosamente) ha resistido la ausencia de la fuerte personalidad de su maestro y, como dice Murray, de su “gurú”. La intención es que la escuela se mantenga, mientras sigan acudiendo alumnos, como un espacio de experimentación y siga evolucionando “perhaps in ways unimagined by its founder”²⁷ (quizá por caminos que su fundador no imaginó), algo que podemos pensar que Lecoq deseaba. Es interesante el hecho de la creación de los talleres de escritura que desde fecha reciente, después de la muerte de Lecoq, se llevan a cabo dirigidos por el dramaturgo Michel Azama. Es una extensión de la pedagogía al campo de la escritura dramática, algo que Lecoq no tuvo tiempo de desarrollar específicamente y que formaba parte de sus intereses. Otra vertiente, el LEM, a la que Lecoq se dedicó cada vez con más pasión, la continúa hoy, como se ha dicho, su hija Pascale Lecoq y Krikor Belekian, ambos arquitectos.

V.5. Una escuela en movimiento

Vista desde el exterior puede parecer que la escuela se repite cada año, siendo más bien un inconveniente para la libertad de creación, ya que la enseñanza se apoya en un método muy construido. Un método que se verifica cada año no quiere decir que esté fijo. Ante esta cuestión, Lecoq responde que sucede todo lo contrario y lo compara con el movimiento del mar. La escuela se mueve lentamente como lo

²⁶ Simon MURRAY. *Jacques Lecoq*, pág. 23.

²⁷ *Loc. cit.*

V. La creación de la Escuela Jacques Lecoq

hace el fondo marino, aunque su movimiento sea menos visible que las olas en la superficie:

En la Escuela siempre hay una idea submarina. Incluso si, de vez en cuando, sacamos la cabeza fuera del agua, enseguida volvemos a sumergirnos para nadar “entre las dos aguas” de las permanencias.²⁸

Es precisamente porque está muy construida, entiende Lecoq, que la enseñanza puede aportar las permanencias que la creación necesita. Su propuesta pedagógica siempre estará abierta, sin sobresaltos e imperceptiblemente, a profundizarse con nuevas constataciones y a agrandar las posibilidades de su propuesta con nuevas reflexiones y territorios que los alumnos aportarán. Esta será la dinámica propia que caracterizará a la Escuela y el sentido que Lecoq le dio. Es en la profundidad que esta búsqueda se desenvuelve haciéndola cada vez más interesante:

La novedad no es, en sí misma, indispensable. Llegar hasta el fondo de algo permite descubrir que ese algo lo contiene todo.

¡Pásate la vida en una gota de agua y verás el universo!²⁹

V.6. La dimensión de laboratorio de la Escuela

La metáfora de la imagen submarina de la escuela en búsqueda de las permanencias, se corresponde con su proyección al exterior en un silencio del que ya hemos hablado en relación con la escritura, y que define su andadura. Pues esta búsqueda no puede llevarse a cabo de manera satisfactoria y cómoda, sino bajo determinadas condiciones y exigencias que ésta pide. Enseguida nos sugiere ya que

²⁸ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 31.

²⁹ *Ibíd.*, pág. 44.

se mantiene fuera de las modas y de las influencias del momento, y, como observa Federico Vallillo, “lontano dai grandi dibattiti sul teatro, cioè lontano dal teatro che si fa, che si ‘deve’ fare”³⁰ (lejos de los grandes debates sobre el teatro, es decir, lejos del teatro que se hace, que se ‘debe’ hacer). Algo que Lecoq confirma, respondiéndole a Vallillo de esta forma:

In ogni campo c'è l'influsso della moda che cambia sempre più velocemente. Ora è necessario che la moda sappia comprendere anche la qualità di ciò che rappresenta, qualità che si trova sicuramente in molti lavori teatrali originali ma non più nelle loro copie. Le mode sono sempre meno portatrici di questa qualità. E' meglio dunque non essere in vetrina. La vetrina costringe a delle belle confezioni del prodotto, qualunque esso sia, nel nostro caso la rappresentazione.³¹

(En cada campo está la influencia de la moda que cambia siempre cada vez más rápidamente. Ahora es necesario que la moda sepa comprender también la calidad de lo que presenta, calidad que se encuentra seguramente en muchos trabajos teatrales originales pero ya no en sus copias. Las modas son cada vez menos portadoras de esta calidad. Es mejor, por lo tanto, no estar en el escaparate. El escaparate obliga a bellas confecciones del producto, cualquiera que éste sea, en nuestro caso la representación.)

La vocación exploradora de la Escuela hace de ella esa “gota de agua”, un laboratorio permanente sobre la realidad de la vida al margen de ésta donde, como metafóricamente dice Federico Vallillo:

E' la dimensione di laboratorio dove el cultivo è il materiale umano offerto dagli allievi, il reagente è il teatro e Lecoq è il depositario di strumenti e

³⁰ Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág. 133.

³¹ *Ibid.*, pág. 133.

V. La creación de la Escuela Jacques Lecoq

sperimentazioni consolidatisi in una teoria e in un metodo che di anno en anno nella sua Scuola propone e verifica.³²

(Es la dimensión de laboratorio donde el cultivo es el material humano ofrecido por los alumnos, el reactivo es el teatro y Lecoq es el depositario de los instrumentos y experimentaciones que se han consolidado en una teoría y un método que de año en año en su Escuela propone y verifica.)

Después, Lecoq dejará al actor la posibilidad de investir e inventar de modo personal a través estos instrumentos, y recuperará lo que ha creado con su crítica y su juicio para hacer evolucionar su pensamiento y el del grupo de trabajo con sus alumnos.

Este aislamiento con el que Lecoq “protege” el trabajo y la intimidad entre él y sus alumnos del exterior, permite una gran intensidad y concentración en el trabajo. Pero tiene una importancia más esencial. Esta distancia, distancia radical, es necesaria precisamente para poder habitar un espacio alejado, estanco, de una realidad cotidiana en la que todo está banalizado. Es en este espacio “al vacío”, como fuera del tiempo, donde se puede descubrir el valor de un gesto, de una palabra, de un movimiento o de una respiración. Por eso para el alumno es una experiencia cercana a lo absoluto. Pero lo absoluto, como dice Lecoq, no existe y el error medido es necesario para que la vida exista, y aconseja mantener la distancia que proporciona el humor, refiriendo el proverbio hindú que hemos citado más arriba: “no hay que olvidar nunca que el objetivo del viaje... ¡es el viaje en sí mismo!”.

³² Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág. 38.

V.7. La búsqueda solitaria de Lecoq

El mes de diciembre de 1996, con motivo de la celebración de los cuarenta años de la Escuela, Lecoq escribió un breve texto, no publicado, dirigido a sus alumnos, *Lettre à mes élèves*, que ya hemos mencionado (Anexo, pág. 100). En él hace un balance de su experiencia personal en tan largo periodo de tiempo de dedicación a la enseñanza, y les pregunta a sus alumnos si recuerdan el primer día de clase... y el último, de la dificultad de explicar la experiencia que habrán vivido y de las dificultades de realizar su teatro.

Vale la pena citar, aunque sea una cita larga, la parte donde reflexiona sobre las cuestiones que han guiado su camino durante estos años en su labor de pedagogo. La Escuela es el resultado de años de búsqueda, una búsqueda solitaria que, paralelamente, Lecoq compartía con sus alumnos.

Des personnes qui me connaissent et que je n'ai pas vues depuis longtemps me demandent souvent: "Alors que faites-vous maintenant?" Je réponds "mais l'école!" Je vois dans le regard de mes interlocuteurs une certaine déception et une manque d'enthousiasme en face de ma réponse. "Vous enseignez toujours?" "Oui, tous les jours, tant qu'il y a des élèves."

Alors, rentrant chez moi, je me pose la question: pourquoi j'enseigne depuis si longtemps sans avoir l'impression de faire la même chose, chaque saison avec le même plaisir qu'au début de l'école. C'est là, avec mes élèves que je réalise le mieux la quête qui me pousse à la connaissance du Mouvement. La création dramatique et l'exploration de ses différents territoires m'ont permis de prolonger l'observation des phénomènes de la vie, l'imaginaire a pris le relais du réel. Ainsi saison après saison, j'ai fait un voyage en "solitaire" au contact des élèves à chaque fois différents qui m'apportaient l'écho de leur temps et éclairaient de leur âge mon chemin.

J'ai toujours pensé que les élèves n'avaient pas besoin de professeur pour être de leur temps et que nous, les professeurs, devons leur apporter les permanences. J'ai commencé à enseigner avec des élèves de mon âge, depuis quarante ans ils n'en ont pas changé. J'ai appris en enseignant ce que je ne savais pas encore; peu à peu, au cours de mon expérience, se sont déposés dans la mémoire de mon corps des gestes et des attitudes qui se sont essentialisés et ont mis en évidence les lois du Mouvement qui régissent l'organisation de la vie et des arts et... l'enseignement de l'école.

J'ai construit mon enseignement comme on construit une cathédrale, pierre par pierre, avec des espaces différents en relation entre eux, selon un cheminement pédagogique qui s'enrichit chaque saison où le voyageur est conduit à découvrir par le corps mimeur le jeu du théâtre.³³

(Las personas que me conocen y que no he visto desde hace tiempo a menudo me preguntan: “¿Qué hace usted ahora?” Respondo “¡pues la escuela!” Veo en la mirada de mis interlocutores una cierta decepción y una ausencia de entusiasmo ante mi respuesta. “¿Siempre enseñando?” “Sí, todos los días, mientras haya alumnos.”

Entonces, cuando vuelvo a casa, me pregunto a mi mismo: por qué enseño desde hace tanto tiempo sin tener la impresión de estar haciendo siempre lo mismo, cada temporada con el mismo placer que al principio de la escuela. Es allí, con mis alumnos, donde mejor realizo la búsqueda que me empuja hacia el conocimiento del Movimiento. La creación dramática y la exploración de sus diferentes territorios me han permitido prolongar la observación de los fenómenos de la vida, el imaginario ha tomado el relevo de la realidad. Así, temporada tras temporada, he hecho un viaje en “solitario” en contacto con los alumnos cada vez diferentes que me aportaban el eco de su tiempo e iluminaban con su edad mi camino.

³³ Jacques LECOQ. “Lettre à mes élèves: 40 ans d'école, 1956-1996”. Anexo, págs. 101-102.

Siempre he pensado que los alumnos no necesitaban profesor para ser de su tiempo y que nosotros, los profesores, les debíamos aportar las permanencias. Empecé a enseñar con alumnos de mi edad, después de cuarenta años no han cambiado. Enseñando he aprendido lo que aún no sabía; poco a poco, en el curso de mi experiencia, se han depositado en la memoria de mi cuerpo gestos y actitudes que se han esencializado y puesto en evidencia las leyes del Movimiento que rigen la organización de la vida y de las artes y... la enseñanza de la escuela.

He construido mi enseñanza como se construye una catedral, piedra por piedra, con espacios diferentes relacionados entre ellos, según un recorrido pedagógico que se enriquece cada temporada, donde el viajero es conducido a descubrir por el cuerpo mimador el juego del teatro.)

VI. La enseñanza de la EJJ

VI.1. El primer contacto con la EJJ

Al introducirnos en su enseñanza desde los diferentes programas de mano con que la escuela se da a conocer y que abarcan el periodo de 1981 a 1999, constatamos que no hay cambios sustanciales entre ellos. Sólo algunas nuevas frases completan la información con nuevos matices.¹ Estos textos, de una gran simplicidad, enuncian los objetivos, los principios y el método de la enseñanza durante los dos años de estudios.

Su lectura nos da una idea esquemática de la enseñanza y nada dicen de cómo sus principios se combinan en la práctica pedagógica. Será en *El cuerpo poético*, que cuenta con su gusto por la precisión, donde Lecoq desarrolla y concreta de una forma muy sintética toda la pedagogía, tanto en sus objetivos y principios, como en la imbricación práctica en la que éstos se realizan. De esta forma, desde una mirada exterior, a partir de los programas de mano, poco a poco nos adentramos hasta las reflexiones de fondo que esta pedagogía para la creación dramática plantea.

La “economía” de su escritura refleja el espíritu mismo de su enseñanza, pues se presenta de forma tan sintética que permite identificar rápidamente los conceptos y el vocabulario de referencia claves que la conforman. Éstos son: conocimiento, juego dramático, creación, vida, mimo, movimiento, recreación, cuerpo mimador, actor-autor, improvisación, reglas del juego del teatro, máscara, juego psicológico, realismo-abstracción, disponibilidad, espacio, imaginario, teatros por hacer,

¹ Los dos programas de mano impresos por la escuela entre 1981 hasta la muerte de Lecoq en 1999, los aportamos en el Anexo (págs. 35 y 41); también en el Anexo (pág. 50) aportamos el programa impreso a partir de 2000. Dado que la versión original puede consultarse, hemos omitido aquí citarla, haciendo la traducción directamente al castellano.

territorios dramáticos, estilos de juego, referencia, esencial, mezcla cultural, lenguajes, obstáculos, leyes del movimiento, permanencias, poesía, neutralidad... Palabras que tienen un sentido preciso en esta pedagogía del movimiento.

VI.1.1. Presentación de la enseñanza

El programa de mano de 1981 a 1992 consta de doce páginas sin numerar. En la cubierta (Anexo, pág. 35), un gran círculo rojo contiene en su interior las palabras escritas en negro y en mayúsculas: MIME – CLOWNS – BOUFFONS – COMMEDIA DELL'ARTE – MOUVEMENT – TRAGÈDIE-CHOEUR – ÉCRITURE – MASQUES – TEXTE.

La palabra MOUVEMENT ocupa el centro del círculo y la palabra THÉÂTRE aparece en la parte inferior, fuera del círculo, seguida más abajo de "Fondée en 1956". Un arlequino dibujado en rojo, símbolo permanente de la escuela, encabeza esta portada, y en letras negras superpuestas ÉCOLE JACQUES LECOQ.

Las páginas interiores contienen un breve resumen de la trayectoria profesional de su creador, una presentación de la escuela y la enseñanza de forma conjunta, y los contenidos de los dos años de estudios. Lo completan la información de otras actividades de la escuela, los datos internos de funcionamiento, y una serie de fotografías en blanco y negro.

En solo una frase está ya apuntada en esencia la pedagogía y hacia donde ésta se encamina.

La Escuela es un lugar de conocimiento, de juego y creación apoyándose en la observación de la vida cotidiana y los fenómenos dinámicos de la naturaleza reconocidos en el cuerpo mimador.²

En esta frase, mimo, cuerpo y movimiento están ya relacionados en lo que constituyen las tres bases de la enseñanza: “Podemos precisar que la enseñanza está basada en tres cosas: el movimiento, el cuerpo y el *mimismo* humano”.³ La escuela, presentada como un “lugar de conocimiento, de juego y de creación”, establece un primer año en el que la “recreación” de la naturaleza, los seres y las cosas constituye el material de conocimiento y reconocimiento a través del cuerpo mimador, “de la vida al teatro”. La “recreación” (*“le rejeu”*) es el término fundamental en el vocabulario de la escuela, y apunta ya, en un primer acercamiento, al movimiento y al mimo tal como es entendido en la enseñanza:

Considera al mimo como la escuela del actor y al actor como un autor que debe encontrar su propio estilo.⁴

La exploración de los territorios dramáticos conforma el recorrido del segundo año, en el que la tragedia y la *commedia dell'arte* se presentan como dos “grandes teatros del pasado [...] que ofrecen una dimensión de juego indispensable al comediante”.⁵ Estos territorios se completan con el melodrama, los bufones y el *clown*. Todos estos territorios dramáticos diferentes y reconocidos en la historia del teatro son “reimaginados en la sensibilidad de la época presente”.⁶

² “École Jacques Lecoq. Théâtre”. Programa impreso por la escuela de 1981 a 1992, 12 páginas, sin numerar. Anexo, pág. 37.

³ Conversación con Jacques Lecoq realizada por Carmina Salvatierra, 26 de julio 1991. “Jacques Lecoq, la pasión por el movimiento”. *Assaig de teatre*, núms. 18, 19, 20, diciembre de 1999, Universitat de Barcelona, pág. 378. Anexo, pág. 115.

⁴ “École Jacques Lecoq. Théâtre”. Programa de 1981 a 1992. Anexo, pág. 37.

⁵ *Ibíd.*

⁶ *Ibíd.*

El programa continúa mencionando el juego dramático, otro de los elementos esenciales de la enseñanza que aparece relacionado con el imaginario a través de la práctica de la improvisación, en un sentido táctico, y la búsqueda de nuevos lenguajes sin excluir ninguna forma teatral:

Escuela de movimiento, ayuda a descubrir las reglas del juego teatral por una práctica de una improvisación táctica a todos los niveles (del realismo a la abstracción), volviendo al comediante disponible al acontecimiento de una situación, de un gesto, de una palabra, provocando su imaginario a inventar lenguajes.⁷

El empleo de la máscara en la pedagogía permite elevar los niveles del juego dramático y esencializar el gesto y el movimiento:

Eleva y simplifica el juego psicológico al mismo tiempo que agranda y profundiza el sentido de los seres y las cosas.⁸

La vocación de la Escuela se dirige a propiciar los deseos de creación de los alumnos dándoles los elementos necesarios para construir su propio teatro :

La Escuela se abre a los teatros por hacer; estos teatros pertenecen a los alumnos, a sus ideas, a sus búsquedas.⁹

El programa que sustituirá a éste a partir 1992, y que no variará hasta la muerte de Lecoq, tiene 16 páginas, las fotos han cambiado y es algo más grande. En su portada: “École Jacques Lecoq — École International de Théâtre”, confirma la internacionalidad de la escuela. El centro de esta portada lo ocupa la silueta del

⁷ “École Jacques Lecoq. Théâtre”. Programa de 1981 a 1992. Anexo, pág. 37.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

VI. La enseñanza de la E JL

mismo Arlequín que en el programa anterior, dibujado en rojo en el interior de un círculo negro. A diferencia del anterior, una página está dedicada, respectivamente y en este orden: a la presentación de la E JL, con un breve resumen de la trayectoria profesional de Lecoq, a introducir la enseñanza, los contenidos del 1^{er} y 2^o año, al 3^{er} año pedagógico, una explicación del LEM (en este programa, más extensa), y la última página a informaciones prácticas.

Este programa no tiene cambios sustanciales pero sí algunas frases que van precisando, ampliando y reafirmando los objetivos de la escuela en la creación, la relación entre la vida y el arte y el sentido de la mezcla cultural.

Se dirige a aquellos que están interesados en la creación dramática y quieren, después de una experiencia previa, profundizar sus cualidades de autor, de director y de actor.

Se les propone un trabajo regular y una enseñanza de larga duración, desarrollando el conocimiento del Movimiento, así como las relaciones entre la Vida y el Arte al servicio de un teatro de creación.

Es un lugar de encuentro que reúne cada temporada a jóvenes actores de más de 30 países; la naturaleza misma de la mezcla de culturas aporta a la enseñanza una resonancia que profundiza su búsqueda hacia lo esencial.¹⁰

Movimiento y creación están asociados, así como la necesidad de poner al alumno frente a unos condicionantes que le permitan encontrar su propio estilo:

La enseñanza aplica las leyes del movimiento a la creación dramática y al juego del actor.

¹⁰ “École Jacques Lecoq. École International de Théâtre”. Programa de 1992 a 2000, 16 páginas, sin numerar. Anexo, pág. 42.

Su búsqueda profunda está en descubrir este teatro de la Naturaleza Humana con sus diferentes puntos de vista, lenguajes y estilos de juego.

La enseñanza se efectúa bajo la forma de un viaje que evoluciona durante dos años, poniendo al alumno frente a unos obstáculos necesarios que le permiten desarrollar sus cualidades creadoras personales, y le ayudan a escoger su propia dirección.¹¹

La enseñanza está concebida como un “viaje”. “Es el gran tema de la escuela, el viaje, un viaje a través de mundos diferentes”,¹² y se presenta como una referencia para el alumno, que parte de los movimientos de la vida hacia la búsqueda de las permanencias, otro término esencial:

La enseñanza quiere ser referencial y ofrece al alumno un punto de apoyo viviente –al margen de la moda– en relación directa con los movimientos de la vida y sus permanencias.¹³

VI.1.2. El método

El método pedagógico –“esencialmente mimo dinámico”¹⁴ o que “reposa esencialmente sobre la dinámica del movimiento”,¹⁵ como dirá más tarde– incide en la interrelación entre sus partes formando un todo coherente e inseparable.

¹¹ “École Jacques Lecoq. École International de Théâtre”. Programa de 1992 a 2000. Anexo, pág. 44.

¹² Conversación con Jacques Lecoq realizada por Carmina Salvatierra, 26 de julio 1991. “Jacques Lecoq, la pasión por el movimiento”. *Assaig de teatre*, núms. 18,19, 20, pág. 379. Anexo, pág. 115.

¹³ “École Jacques Lecoq. École International de Théâtre”. Anexo, pág. 44.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Programa a partir del año 2000. Anexo, pág. 53.

Todas las clases se interrelacionan entre ellas a medida que el trabajo avanza. Forman un conjunto coherente apoyándose principalmente en la improvisación y el análisis técnico de los movimientos.¹⁶

La enseñanza, basada en el mimo, el cuerpo y el movimiento,

[...] se divide en dos vías: una vía analítica y técnica con el análisis del movimiento, de la naturaleza y el estilo, y la improvisación. Dos pistas que actúan juntas y con un método, porque es un método, que es evolutivo. Partimos siempre de un principio para irlo complicando, para que sea más completo, más grande, más interesante.”¹⁷

En *El cuerpo poético* el método está enunciado de la siguiente forma:

La pedagogía de la Escuela se desarrolla en dos cursos, a lo largo de los cuales se sigue un doble camino: por una parte, la vía de la actuación, de la *improvisación* y de sus reglas; por otra, la *técnica de los movimientos* y el análisis de éstos. Estas dos líneas de trabajo se complementan con los *auto-cursos*, donde se elabora el teatro de los alumnos.¹⁸

[...]

Los tres ejes de trabajo del primer curso, tratados por separado en las páginas que siguen, están, de hecho, estrechamente asociados e imbricados entre sí durante el desarrollo del curso. *Improvisación, análisis de los movimientos y creación personal* se entrecruzan y se complementan permanentemente para poner al alumno en contacto, lo más estrecho posible, con el mundo y sus movimientos.¹⁹

¹⁶“École Jacques Lecoq. École Internationale de Théâtre”. Programa de 1992 a 2000. Anexo, pág. 44.

¹⁷ Conversación con Jacques Lecoq realizada por Carmina Salvatierra, 26 de julio 1991. “Jacques Lecoq, la pasión por el movimiento”. *Assaig de teatre*, núms. 18,19, 20, pág. 378. Anexo, pág. 115.

¹⁸ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 32.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 49.

VI.1.3. Contenidos del 1^{er} y 2^o año

Las páginas centrales de este programa enuncian los contenidos del primer y segundo año.

PRIMER AÑO

Preparación corporal y vocal.

Acrobacia, malabarismo, combate.

Análisis de los movimientos.

Mimo de acción.

Juego y recreación de la vida cotidiana.

La máscara neutra (la calma, el silencio, el equilibrio).

Estudio dinámico de la naturaleza al servicio de los personajes:

- elementos y materias,
- colores y luces,
- plantas y animales.

Feria de máscaras (cada alumno crea una máscara).

Máscaras expresivas, larvarias, utilitarias.

Estructuras portátiles.

Creación de personajes (situaciones, comportamientos, pasiones...).

Acercamiento a la poesía, a la pintura, a la música.

Teatro de objetos.

Exigencias de estilo (cambio de espacio y de tiempo...).

Cada semana se proponen unos temas de trabajo a los alumnos para suscitar la imaginación y favorecer la creación colectiva [*autocours*].

Se hacen unas investigaciones [*enquêtes*] en diferentes lugares y medios que, después, son representadas ante un público bajo la forma de espectáculo.

SEGUNDO AÑO

Preparación corporal y vocal.

Acrobacia dramática.

Técnicas aplicadas a los diferentes estilos dramáticos.

Lenguaje de los gestos:

- pantomima blanca,
- historietas mimadas,
- narradores-mimos.

El melodrama y los grandes sentimientos.

Las multitudes y los tribunales.

La tragedia, el coro y el héroe.

Los bufones de la sociedad y los del misterio.

Lo fantástico.

Clowns de circo - *Clowns* de teatro.

Los cómicos (burlescos, absurdos, excéntricos).

La *commedia dell'arte*.

La comedia humana.

Trabajo de los textos clásicos y modernos.

Acercamiento a la escritura dramática.

Periódicamente, los alumnos presentan sus trabajos en el transcurso de unas veladas [*soirées*] abiertas al público.

Los 2 años de la Escuela concluyen con unos “encargos” [*commandes*]. Cada alumno recibe un tema personal a partir del cual presenta un espectáculo de una duración limitada, donde se afirman las posibilidades creativas de cada uno.²⁰

²⁰ “École Jacques Lecoq. École International de Théâtre”. Programa de 1992 a 2000. Anexo, pág. 45.

Al comparar estos dos programas, comprobamos que las diferencias de contenidos entre ellos son mínimas. En el primer año, se han añadido “Teatro de objetos” y “Exigencias de estilo”, que son el resultado de nuevas aportaciones de los años anteriores. En el segundo año, el territorio de la comedia se ha diversificado en ‘cómicos burlescos, absurdos y excéntricos’. En el territorio de los bufones se distinguen entre los de la sociedad, los del misterio y los fantásticos. Se incorpora explícitamente la comedia humana como fondo de la *commedia dell’arte*, y el acercamiento a la escritura dramática.

VI.1.4. Las fotografías de los programas

Ambos programas contienen una serie de fotografías de los distintos momentos del recorrido de la enseñanza. En el primero, utilizado hasta 1992, encontramos una fotografía de la máscara neutra (Anexo, pág. 36); dos de Lecoq llevando una máscara de *commedia dell’arte* y una máscara “expresiva”, y una visión general de los alumnos como bufones en la llamada “grande salle” (sala grande) (Anexo, pág. 37); otra de Lecoq y una alumna durante una clase de *clown*, y una improvisación de los alumnos llevando las máscaras larvarias (Anexo, pág. 39); y, por último, una estructura o arquitectura portátil que se realiza en el LEM acompañada de la única cita de Lecoq en todo el programa, encuadrada en negro, y que hace referencia al movimiento (Anexo, pág. 40):

L'Homme a besoin de fixer le mouvement dans une suite d'attitudes pour mieux le saisir après l'impression du premier abord. Il les choisit dans les moments les plus remarquables, puis insatisfait, si tel est son désir, il va en déceler d'autres plus secrètes, et ainsi petit à petit il va pénétrer le mouvement dans sa profondeur en quête de la permanence.²¹

(El Hombre tiene necesidad de fijar el movimiento en una serie de actitudes para poderlo captar mejor después de la primera impresión. Las escoge en los momentos más relevantes, para más tarde insatisfecho, si es su deseo, descubrir otras más secretas, y así poco a poco penetrar el movimiento en su profundidad a la búsqueda de la permanencia.)

El segundo programa, de 1992 a 200, muestra una imagen exterior del viejo edificio de Le Central, sede de la escuela, tomada desde el patio de manzana, y una de su interior durante una de las clases, y en la que podemos ver las dimensiones del espacio principal de trabajo, la “grande salle” (Anexo, pág. 42); Lecoq durante una de las clases, y otra imagen del conjunto de la escuela reunido durante la presentación semanal de los auto-cursos (Anexo, pág. 43); la máscara neutra (Anexo, pág. 44); una estructura portátil manipulada por tres alumnas (Anexo, pág. 46); tres bufones (Anexo, pág. 47); y para acabar, los *clowns* en las calles de París y un dibujo de Lecoq en la parte inferior, esquema-secuencia de una “paloma” (vertical-puente), rubrica este programa (Anexo, pág. 48).

²¹ “École Jacques Lecoq. Théâtre”. Programa de 1981 a 1992. Anexo, pág. 40.

VI.1.5. Informaciones de interés

En este apartado tratamos los aspectos relativos al funcionamiento y organización de la escuela, como son los diferentes cursos que ofrece, la admisión y selección de los alumnos, el profesorado y los antiguos alumnos que han pasado por ella. La información de los programas la hemos ampliado fundamentalmente con los datos que aportan Paul Vernois y Ginette Herry, Catherine Skansberg, Federico Vallillo, Marco De Marinis y Simon Murray.

VI.1.5.1. Los cursos

Cada año se matriculan unos cien alumnos, aproximadamente, para el primer año, que se dividirán en tres grupos: uno de mañana y dos de tarde. Las clases se imparten de lunes a viernes, cuatro horas cada día, de octubre a junio. Éstas comprenden: improvisación, análisis del movimiento, preparación corporal y acrobacia dramática, y se completan con los auto-cursos, un tiempo incluido en el horario lectivo, en el que los alumnos preparan cada semana un tema dado sin la supervisión de los profesores, aunque normalmente estas breves representaciones se continúan ensayando fuera de la Escuela.

Junto a estos dos años, que configuran la formación profesional, se ofrece un tercer año consagrado a la enseñanza de la pedagogía para aquellos que quieran dedicarse a este método después de haber pasado por la Escuela. Normalmente este curso lo realizan antiguos alumnos años después de haber hecho la experiencia, y acompañan a Lecoq en sus clases del primer y segundo año.

La oferta la completan el llamado “curso de iniciación”, para jóvenes que buscan definirse en su vocación hacia el teatro, y el Laboratorio de Estudio del Movimiento (LEM) que, desde 1977, “completa la Escuela en direcciones diferentes, complementarias a la creación dramática: artes plásticas, música, poesía, arquitectura, escenografía, cine, marionetas”. Este departamento es autónomo de la Escuela y está abierto a los artistas “que deseen seguir un recorrido de creación a partir de la sensibilidad del cuerpo al movimiento, al espacio y al ritmo, como a la dinámica de los fenómenos vivos. Los estudios se concretan en unos proyectos dando prioridad a la representación escénica”.²²

VI.1.5.2. La admisión

Para ser admitido en el primer año de la escuela hay que hacer una solicitud antes de finalizar el mes de junio. Un currículum vitae, una foto y una carta de presentación de un profesor de movimiento son los requisitos. Se requiere haber cumplido 20 años y tener un título superior o similar, y es preferible conocer la lengua francesa. No hay un límite de edad: han habido alumnos de más de cuarenta o cincuenta años, pero la media oscila entre los veintiséis. Aunque es preferible tener una experiencia previa en el teatro, no es indispensable, ya que la escuela acoge a arquitectos, pedagogos, pintores o escritores.

VI.1.5.3. La selección

No existe un examen de entrada, sino que el primer trimestre es de prueba, y durante el mismo “tanto la Escuela como el alumno deciden sobre la continuidad de

²² “École Jacques Lecoq. Théâtre”. Programa de 1981 a 1992. Anexo, pág. 40.

su encuentro”.²³ Podríamos hablar casi de una selección “natural” en la que pocos son los que abandonan la escuela por propia iniciativa y pocos son los excluidos. Haber demostrado una buena integración en la dinámica del curso y ductilidad hacia la pedagogía es el criterio principal.

El primer año concluye con la presentación individual ante todo el curso del ejercicio llamado de los “veinte movimientos”, y con la presentación de una investigación (*enquête*) realizada en grupo.

La selección al final del primer año es más drástica. Solo un tercio de los alumnos es aceptado para hacer el 2º año. El talento para la actuación y las cualidades para la creación son los requisitos exigidos, así como cierta resistencia física y psicológica necesarias para seguir el ritmo intenso de los diferentes territorios dramáticos.

Este momento se vive muy intensamente, tanto por parte de los alumnos como de los profesores. Lecoq deja un margen para la duda sobre la selección. Como menciona Paul-André Sagel, refiriéndose a esta cuestión: “[Lecoq] Il a toujours eu le doute. Qui sait dans ce métier quand le talent se révèle?”²⁴ ([Lecoq] Siempre mantuvo la duda. ¿Quién sabe cuando se revela el talento en esta profesión?).

VI.1.5.4. El profesorado

Una característica común de los profesores es que todos ellos han hecho la escuela, aportando cada uno su particular experiencia y personalidad. La única excepción fue Antoine Vitez, quien en 1966 y durante cuatro años se encargó de

²³ “École Jacques Lecoq. Théâtre”. Programa de 1981 a 1992. Anexo, pág. 39.

²⁴ Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág. 14.

VI. La enseñanza de la EJM

acercar los textos dramáticos de acuerdo a la enseñanza del movimiento, tarea que más tarde continuó en el Conservatorio de París.

Algunos de sus colaboradores más significativos por su calidad, tiempo de permanencia y las aportaciones que han realizado son: Monika Pagneux (educación corporal y movimiento, improvisación), de la que hablaremos más adelante a propósito de la preparación corporal (*infra*, pág. 330); Philippe Gaulier (improvisación, textos, máscara); Pierre Byland (improvisación, acrobacia); y Philippe Avron (textos). A partir de los años ochenta irán tomando el relevo: Sandra Mladenovitch, Norman Taylor (1947) y Dorli Habitch que se ocuparán del análisis del movimiento e improvisación junto a Lecoq; Lasaad Saidi (improvisación); Christophe Marchand (1948) (acrobacia), y Alain Mollot (textos).

VI.1.5.5. Antiguos alumnos

Desde su creación en 1956, la EJM ha recibido a más de 5.000 alumnos de 70 nacionalidades diferentes, y ha formado a actores, directores, escritores, bailarines, coreógrafos, escenógrafos, pintores, escultores, arquitectos, pedagogos y psicoanalistas.²⁵ Entre los antiguos alumnos más conocidos internacionalmente encontramos a: Philippe Avron, Claude Évrard, Ariane Mnouchkine, Steven Berkoff, Luc Bondy (1948), Jorge Lavelli (1931), William Kentridge (1955), Edouardo Manet, Christoph Marthaler (1951), Yasmina Reza (1959), Geoffrey Rush (1951), Michel Azama, Joëlle Bouvier, Simon McBurney, Julie Taymor (1952). A partir de su enseñanza se han creado compañías como Moving Mime Picture Show, Footsbarn Theatre, Bread and Puppet, Mummenschanz, Théâtre de Complicité; y ha nutrido a otras como Théâtre du Soleil, Els Joglars, Els

²⁵ Simon MURRAY. *Jacques Lecoq*, pág. 158.

Comediants, Cheek by Jowl, y un gran número de actores y compañías, no tan conocidas, que trabajan en el teatro por todo el mundo.

La influencia de la EYL en España se inició en 1968 a través de Cataluña con Albert Vidal, al que siguieron en la primera mitad de los años setenta, Joan Font (1949) y Anna Lizarán (1944). Eran unos años en que Francia y Alemania se mantenían como referencias fundamentales de las corrientes renovadoras europeas, y a ellas se miraba ante la precaria situación cultural causada en 1936 por la Guerra Civil española y la ruptura con una tradición teatral propia, y, posteriormente, el aislamiento con el resto del continente que supuso el franquismo, una situación que se iría venciendo en el terreno de la enseñanza con la creación de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual en 1960. Por tanto, marcharse a estudiar fuera del país era la salida que algunos tomaron para poder aprender directamente de aquellos que estaban en aquel momento investigando en el teatro, y la EYL, aunque todavía conocida sólo por unos pocos que deseaban hacer otro teatro, representaba el espíritu de experimentación y libertad que estaban buscando, y ofrecía, además, una coherencia pedagógica de primera mano que en Cataluña no existía.

A partir de los años ochenta, con el cambio político de la democracia, la afluencia de alumnos de todo el Estado español será más numerosa y no dejará de aumentar en la década siguiente. Hoy su presencia en la escuela se ha normalizado en relación con otros países. En la actualidad, nuestro teatro cuenta con muchos profesionales que allí se han formado. Entre ellos: Oscar Molina (1960), Toni Albà (1961), Berty Tovies (1952), Ana Vázquez, Carles Bayó (1958), Alicia Escurriola, Ciscu Margenat (1962), Alex Angulo (1953), César Sarachu, Juan Villadas, María del Mar Navarro (1962), Joan Serrats (1961), Montse Bonet (1956), Pep Mogas (1965), María Codinachs (1963), Sergi López (1965), Filomena Martorell (1956), Helena Pla, Benjamín Alonso (1969), María Eugenia de Castilla (1962).

Hoy son numerosos los cursos que se imparten a partir de su pedagogía en Barcelona, Madrid, Sevilla... donde ha ido introduciéndose también en centros oficiales. Su difusión hace que sea bien conocida, al menos por una cierta parte de la profesión teatral, permaneciendo como una importante referencia para nuevas generaciones de profesionales y gentes de teatro, si bien continúa viéndose como una alternativa a las enseñanzas más convencionales, y no del todo comprendido el alcance de su aportación.

VI.1.6. Primeras confirmaciones de la enseñanza

De la lectura de los programas informativos de la E JL se puede concluir en un primer acercamiento tres consideraciones que la diferencian de otras enseñanzas y que la caracterizan:

- no parte de los textos y formas dramáticas conocidas,
- no es una escuela de interpretación en el sentido clásico,
- no es una enseñanza compartimentada, diferente para el actor, la escritura o la dirección.

El objetivo de la enseñanza se afirma en la creación dramática en una relación directa entre la vida y el arte que se basa en el cuerpo, el *mimismo* humano o fenómeno del mimo entendido como un medio de conocimiento, un medio para captar la vida aparente de lo real, y no como un fin. El conocimiento del movimiento y sus leyes como medio de construir el teatro, guía de fondo de Lecoq, constituye un planteamiento del todo original de esta enseñanza que dirige la búsqueda hacia lo esencial y el juego del teatro. La actuación, la puesta en escena o la escritura se rigen por las mismas leyes físicas del movimiento, lo que confiere a la pedagogía una práctica común en la que todos hacen de actor, es decir, todos son

actuantes. Esto constituye otra de las especificidades de la enseñanza que, basada en el movimiento, requiere de la experiencia directa y nunca es una transmisión de una teoría, de fórmulas o conceptos.

La enseñanza busca transmitir unas permanencias que se encuentran en la vida y la naturaleza humana, las cuales, como una referencia, sirvan al alumno más tarde para “rehacer el mundo” según su propia mirada, y que le hagan elegir su propia dirección ya sea como actor, director o dramaturgo. Se afianza pues la idea del actor como un autor.

VI.1.7. El actor-autor

La idea del actor como un autor capaz de crear nuevas formas o de recrear las que existen de una manera nueva recorre toda la pedagogía. Esto lo podemos ver en la gran variedad de trayectorias de sus alumnos al acabar la escuela, donde sí podemos reconocer en ellos muchas veces este estilo de actor-autor y de acercamiento al teatro ligado a las realidades de la vida y al movimiento, pero no una estética determinada.

Como ya hemos dicho, la improvisación ha sido una práctica recuperada para el teatro desde principios del siglo XX, y sobre todo, a partir de la Segunda Guerra Mundial en que se utilizará como un medio de rechazo al teatro convencional. Ya hemos visto la importancia que Copeau le dio, y, con él, Stanislavski, Meyerhold o Artaud, desde diferentes opciones estéticas y visiones del teatro pero con una clara vocación renovadora, pues fueron los pioneros en su introducción posterior tanto en la pedagogía, como en la puesta en escena, reivindicando el papel y la participación del actor en el proceso teatral. Todos ellos pensaban, con Craig en cabeza, que el actor debía ser un elemento activo y creador. Sin embargo, fue Étienne Decroux el

primero en hacer al actor responsable del proceso creativo, independiente del director y no supeditado a un texto dramático, aunque él se dedicara a investigar la técnica del mimo corporal.²⁶

En definitiva, Copeau pensaba en un arte del actor renovado al servicio del texto dramático pero, para él, en última instancia, el último responsable era el autor. Meyerhold, que entendió el movimiento como el elemento fundamental del teatro, siempre trabajó con textos, adaptándolos, según su propia visión, a la puesta en escena. “[Meyerhold] He was concerned with training his actors to serve his visionary stage compositions rather than follow their individual creativity.”²⁷ ([Meyerhold] Estaba más interesado en preparar a sus actores al servicio de sus composiciones escénicas visionarias que en seguir su creatividad personal.) Hasta Artaud, que pensaba su teatro metafísico sobre la base de la recuperación del lenguaje exclusivamente teatral del cuerpo y la voz, “never advocated the pursuit of the individual or collective imaginary potential of the actor”²⁸ (nunca abogó por conseguir la potencialidad imaginativa individual o colectiva del actor).

Hoy en día, cuando la improvisación se ha integrado en el teatro tanto en la enseñanza y aprendizaje del actor, como durante los ensayos de una obra dramática, continúa estando al servicio de la interpretación, prevaleciendo la idea del actor al servicio del texto, más que hacia el objetivo de la creación autónoma. La diferencia con la enseñanza de Lecoq es que la práctica de la improvisación está dirigida hacia la creación. En este sentido, como observa Franc Chamberlain, a diferencia de otros renovadores, Lecoq se mantenía siempre en su papel de pedagogo y no ejercía como un director de escena:

²⁶ Dymphna CALLERY. *Through the body*, pág. 159.

²⁷ *Loc. cit.*

²⁸ *Loc. cit.*

Whatever links are drawn between Lecoq and earlier figures (Copeau, Artaud, Stanislavski, Meyerhold, Craig) all of whom wrote about developing the creativity of the actor as, indeed, have some contemporary figures such as Grotowski and Barba, one important difference, [...], is that Lecoq doesn't confuse the roles of teacher and director. All of the others might talk about liberating the actor but in the end they keep a directional control as their teaching was/is a means of furthering their directorial ambitions. [...]. The absence of a Compagnie Jacques Lecoq frees his graduates from both the tyranny of the text and the tyranny of the director.²⁹

(Cualquier relación que se extraiga entre Lecoq y sus antecesores (Copeau, Artaud, Stanislavski, Meyerhold, Craig), los cuales todos escribieron sobre el desarrollo de la creatividad del actor como, en efecto, lo han hecho algunas figuras contemporáneas como Grotowski y Barba, una diferencia importante, [...] es que Lecoq no confunde el papel del profesor con el de director. Todos los demás habrán podido hablar de liberar al actor pero al final mantienen un control direccional en la medida que su enseñanza era/es un medio para conseguir sus ambiciones como directores. [...]. La ausencia de una Compañía Jacques Lecoq libera a sus graduados tanto de la tiranía del texto, como de la tiranía del director.)

Como sabemos, Lecoq creó su compañía en los primeros años de su escuela, pero, en 1966, definitivamente se consagró por entero a la enseñanza y al objetivo que la define esencialmente al servicio de la creación de nuevas formas y lenguajes. La ausencia de un trabajo de Lecoq directamente a la escena es una de las causas que, como señala Simon Murray, hacen difícil seguir su influencia, a diferencia de otros creadores que han llevado su trabajo de preparación y búsqueda del actor paralelamente a sus espectáculos, facilitando su conocimiento al exterior.³⁰

²⁹ Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 9.

³⁰ Simon MURRAY. *Jacques Lecoq*, pág. 6.

VI.1.8. El Viaje de la EJI

En *El cuerpo poético* encontramos desarrollados todos los principios que se exponen en los programas informativos de la EJI que hemos visto, a la vez que descubrimos la dimensión arquitectónica de la enseñanza, concebida como si se tratase de un organismo vivo. Este aspecto constructivo preside toda la enseñanza. El esquema pedagógico quedará definido, como ya hemos mencionado, como una estructura de tres dimensiones: extensión, altura y profundidad. Si en el primer año, la vida y sus movimientos es el material de estudio, en el segundo año lo serán los cinco territorios dramáticos. La exploración de las profundidades poéticas y los niveles de juego configuran los otros dos ejes. Estas tres líneas de fuerza se relacionan entre sí y se desarrollan en la práctica conjuntamente en lo que constituye el viaje *geodramático*.³¹

El *viaje*, propiamente dicho, pertenece al primer año. Es el núcleo pedagógico donde encontramos los contenidos fundamentales de la enseñanza de Lecoq, su concepción del juego escénico y el papel del teatro en nuestra sociedad. El segundo año constituye una exploración de distintos territorios dramáticos que ponen en juego y se ponen en juego por el imaginario del alumno.

Mi proceso tiende a propiciar la aparición de un teatro donde el actor se pone en juego, un teatro del movimiento, pero sobre todo un teatro de lo imaginario. A lo largo del segundo curso, ya no se trata solamente de ver y de (re)conocer la realidad, sino de imaginarla y de darle forma. Abordamos estos territorios como si el teatro hubiera de re-inventarse.

[...]

³¹ En el anexo, véase el esquema por trimestres del programa pedagógico del primer año realizado por Christophe Merlant, págs. 212-216.

[...] el segundo curso está orientado primordialmente hacia la escritura, en el sentido de crear la estructura de la actuación. Un actor sólo puede interpretar verdaderamente si la estructura motriz de la actuación le permite hacerlo.³²

El 1^{er} año se dirige hacia el actor y la puesta en escena. El 2^o está dirigido hacia la escritura dramática.

Lecoq remarca que no hay una relación de continuidad lógica del primer al segundo año, sino un “salto cualitativo hacia otra dimensión [...] con un único objetivo: la creación dramática”.³³ Plantar las raíces del juego y de la creación, e impregnar al alumno de los movimientos de la vida es el objetivo del primer año. Éste concluye con la creación del personaje que se alimentará de todo este recorrido. El primer año habrá preparado al alumno para reimaginar los diferentes territorios dramáticos, como si se tratara de una tierra para sembrar, removiéndola y abonándola, para que las semillas crezcan en las mejores condiciones. Es ahí donde el teatro se enraizará.

El recorrido del primer año se inicia con la *recreación* psicológica silenciosa. Se busca un estado de *página en blanco* en el que el alumno se predisponga a “olvidar” lo que sabe, y evite las ideas preconcebidas. Las primeras improvisaciones se dirigen a poner las bases del juego del teatro, desde el silencio a la palabra. La máscara neutra marca el inicio del viaje y facilitará el estado de disponibilidad. Los elementos, las materias, los animales, los colores, las luces, las palabras, los sonidos son recreados por el cuerpo mimador con el objetivo de reconocer las dinámicas de la naturaleza y de todo aquello que puede ser traducido en movimiento a través de la improvisación. Se completa con un acercamiento a la poesía, la pintura y la música.

³² Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 147-148.

³³ *Ibíd.*, pág. 146.

El método de las transferencias intervendrá para investir todas estas dinámicas de un sentido dramático en una transposición teatral más allá de la actuación realista. Esta transposición o transferencia se realiza en dos sentidos. En primer lugar, humanizando un animal, una materia o un elemento, cuando se descubre que tanto la voz como el gesto necesitan de un cierto grado de transposición en el teatro. En un segundo tiempo, se trata de invertir este fenómeno partiendo de un personaje humano en busca de las dinámicas que se pueden identificar en la naturaleza y que viven en el fondo del personaje. El uso de las máscaras –expresivas, abstractas y estructuras portátiles– permite elevar el nivel de juego realista, lo más cercano a la vida, y llevarlo hasta la abstracción. “Los condicionantes de estilo ayudan a construir de otra forma lo real.”³⁴ La parte técnica, que comprende la preparación corporal y vocal, el análisis de las acciones físicas y la acrobacia dramática, acompaña todo el proceso de improvisaciones que han de preparar “el cuerpo para recibir y expresar mejor”.³⁵

El segundo año constituye una exploración de distintos territorios dramáticos a través del imaginario del alumno. Una técnica aplicada a cada uno de ellos construirá el juego dramático, introduciendo también los textos. El estudio del lenguaje de los gestos, la pantomima blanca, las figuraciones mimadas y los narradores mimadores, preparan estos territorios dramáticos “a partir de los cuales se generan otros, de gran importancia en la historia del teatro y reconocidos en la vida actual: el melodrama (los grandes sentimientos), la *commedia dell’arte* (comedia humana), los bufones (de lo grotesco al misterio), la tragedia (el coro y el héroe) y el *clown* (el burlesco y el absurdo), a los cuales se añaden las variedades cómicas”.³⁶

³⁴ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 32.

³⁵ *Loc. cit.*

³⁶ *Ibíd.*, pág. 33.

Estos cinco territorios dramáticos se organizan en una estructura de fuerzas, en analogía a sus propias tensiones internas: la verticalidad ascendente de la tragedia, en cuyo polo opuesto se encuentra la profundidad de los bufones; la horizontalidad de la *commedia* y el *clown*; y la diagonal u oblicua del melodrama o el drama, lo lírico, los grandes sentimientos, las pasiones. Todos ellos poseen una dinámica que las identifica y las diferencia y que se encuentra en lo que constituyen puntos de vista diferentes sobre el ser humano.

La exploración *geodramática* concierne a tres ámbitos diferentes. Primero trata de responder *qué* se pone en juego en cada uno de estos territorios al nivel de comportamiento humano, cuáles son los motores dramáticos y qué cuerpo se pone en movimiento. En segundo lugar, se trata de descubrir qué lenguajes –la máscara, el coro...– sirven mejor a cada uno de ellos para expresar lo que ponen en juego y cómo se combinan. Y en tercer lugar, se trata de identificar qué textos pueden enriquecer esta exploración geodramática. Estos tres ámbitos de búsqueda subyacen y se desarrollan en la simple petición que Lecoq hace a sus alumnos: “¡Contadnos una historia!”³⁷

En el segundo año, las diferentes miradas sobre la condición humana a través de los diferentes teatros de la tradición tomarán el relevo a los fenómenos vivos y la naturaleza. Se irá al encuentro del juego que cada uno de ellos propone y que el alumno está ya preparado para recibir y darles vida gracias al primer año. “Una vez los alumnos están en el camino de las ‘permanencias’, podemos explorar juntos el campo de los grandes territorios del teatro y de la vida.”³⁸ Haciendo “hincapié en la visión poética” nunca habrá que olvidar “las dinámicas de la naturaleza y de las

³⁷ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 149.

³⁸ Jacques LECOQ en conversación con Christophe MERLANT. “Las lecciones de movimiento”. *Assaig de Teatre*, núms. 18, 19 y 20, diciembre de 1999, Universitat de Barcelona, págs. 381-386. Véase en el anexo, págs. 117-119.

relaciones humanas que constituyen los *motores de la actuación* y que el público reconoce”.³⁹

El viaje pedagógico de los dos cursos que se habrá iniciado con la máscara neutra terminará al final del segundo año con la nariz roja del *clown*. Durante este tiempo se habrá incidido en buscar la neutralidad y evitar la psicología y, paradójicamente, el *clown*, en el extremo opuesto, impondrá su punto de vista psicológico. Entre estas dos máscaras discurre toda la enseñanza de la escuela.

Ambos cursos se desarrollan a través de las mismas vías: la improvisación y el análisis de los movimientos. La improvisación permite llevar al exterior lo que está en el interior, mientras que el análisis del movimiento completa el recorrido a la inversa, del exterior al interior. La comunicación entre estos dos aspectos, dentro/fuera, es continua.

Se trata, a través de la improvisación, de hacer surgir al exterior lo que está en el interior; por otra parte, la técnica objetiva del movimiento nos permite realizar el proceso inverso, del exterior hacia el interior.

En el terreno de la improvisación, se suceden varias intensas etapas de trabajo que perfilan el recorrido pedagógico del curso. Paralelamente, se aborda el análisis de los movimientos en un recorrido también estructurado y progresivo. Este trabajo está acompañado de una preparación corporal y vocal, y de clases de acrobacia dramática, de malabarismo y lucha escénica.⁴⁰

Todos los temas que configuran el recorrido pedagógico se tratan a través de la improvisación con diferentes propósitos, según se trate de la *recreación* psicológica

³⁹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 147.

⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 48.

silenciosa, el juego o acción dramática, la máscara neutra, las identificaciones con la naturaleza, los animales, las materias, las transferencias, las pasiones, el fondo poético común (pintura, poesía, música), las máscaras expresivas, el personaje, las estructuras portátiles y, más tarde, en el lenguaje de los gestos y la exploración de los territorios dramáticos. Lecoq sitúa la improvisación en el corazón mismo de la enseñanza para, a partir de ella, realizarse las constataciones, la educación de la mirada hacia la observación del movimiento exacto. Lecoq precisa el significado de la palabra *improvisación*, para que no se confunda con la *expresión*:

[...] aquel que se expresa no está forzosamente en situación de creación. Por supuesto, lo ideal sería que creara y se expresara al mismo tiempo, éste sería el equilibrio perfecto. Desgraciadamente muchos se expresan, “se desbordan” con gran placer y olvidan que no deben ser ellos los únicos que sientan placer: ¡también el público tiene que sentirlo! [...]. La diferencia entre un acto de expresión y uno de creación consiste en lo siguiente: en el acto de expresión la actuación se dirige más hacia uno mismo que hacia el público.⁴¹

Si se excluye al público se convierte en lo que llama un “acto privado”. Esta apreciación es importante, pues para Lecoq si después de una improvisación el alumno se siente mejor es algo complementario: “mi objetivo no es el de ‘curar’ a la gente a través del teatro”.⁴² Para que el teatro exista como un acto de creación necesita de una voluntad de comunicación en el que el actor incluya al público en su espacio en lugar de replegarlo sobre él mismo.

En un proceso de creación, el objeto creado ya no pertenece al creador. El objetivo es realizar este acto creador: ¡dar un fruto que se desprenda del árbol.⁴³

⁴¹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 35.

⁴² *Loc. cit.*

⁴³ *Loc. cit.*

VI. La enseñanza de la EJI

La improvisación está en el centro de la tradición del teatro occidental, y es un tema amplio tratado desde puntos de vista diversos. Más adelante clarificaremos su sentido centrándonos en la *commedia dell'arte*. Por de pronto, nos interesa delimitar la aplicación que tiene en esta pedagogía y que, de una manera esquemática, podemos decir que toma tres direcciones. Primero, como medio de reconocimiento de los fenómenos vivos a través de la *recreación (le rejeu)*; segundo, para el juego en el teatro, hacia el descubrimiento de sus reglas y sus diferentes niveles y, tercero, para la creación.

La creación se suscita permanentemente, sobre todo a través de la *improvisación*, primer trazo de toda escritura.⁴⁴

VI.2. Principios de la enseñanza de la EJI

VI.2.1. La relación entre la vida y el arte

Lecoq considera que el actor necesita nutrir su juego, su actuación de los movimientos de la vida. Por el fenómeno del mimo o *mimismo* humano la recreación de los fenómenos vivos se convierte en un viaje de reconocimiento y conocimiento indispensables antes de abordar el teatro y la creación. “On ne parle pas du théâtre mais de ce qui vit”⁴⁵ (“No hablamos de teatro sino de lo que vive”), dice Lecoq al referirse al primer año. Despertar en el alumno una curiosidad directa por la vida es el objetivo, que requiere un riguroso proceso de observación y análisis. Éste es un elemento común a otras escuelas y enseñanzas del teatro. La singularidad de Lecoq es que lo lleva más lejos al hacerlo el origen de donde el alumno construirá su teatro.

⁴⁴ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 34.

⁴⁵ Jacques Lecoq en Federico VALLILLO, “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág. 131.

Que la vida esté presente como primera referencia, es una exigencia en el trabajo con sus alumnos y para la creación. Es una referencia para el artista que quiere plasmar la vida en sus obras, sean o no abstractas, de cualquier tipo de lenguaje o forma, y su pedagogía está encaminada a ello. No se trata de ser original. La especificidad de cada alumno se alcanzará de forma indirecta y se pondrá de manifiesto siempre desde una referencia reconocida que habrá de alimentarse de la experiencia directa con lo vivido.

Se il teatro è la strada che Lecoq un giorno ha intrapreso, questa si snoda attraverso la conoscenza profonda della vita. Teatro come uno dei tanti “*transports privilégiés*”, teatro come creazione, teatro intimamente legato a un rapporto di comunicazione tra vissuti; questi sono i riferimenti che il teatro trova nella pedagogia di Lecoq.⁴⁶

(Si el teatro es el camino que Lecoq un día emprendió, éste se hace a través del conocimiento profundo de la vida. El teatro, como uno de tantos “*transports privilégiés*”, teatro como creación, teatro íntimamente ligado a una relación de comunicación entre lo vivido; estas son las referencias que el teatro encuentra en la pedagogía de Lecoq.)

Lecoq participa de una concepción del arte que no se alimenta de la historia de la cultura del arte, sino directamente de la vida. De experiencia vivida. Pues, en definitiva, el arte se hace de la sustancia que el artista absorbe del mundo, y no tanto de lo que éste sabe, sino de lo que siente. Este principio recorre toda la pedagogía.

La recreación a través del cuerpo de los movimientos de la vida quiere ser la referencia para el teatro. Éste es el “*anclaje en lo real*” del que habla Lecoq y que comparten todos los campos del arte:

⁴⁶ Federico VALLILLO, “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág. 132.

Es deseable, sin embargo, que haya diferentes puntos de vista: los alumnos deben tener ideas y opiniones en su trabajo dramático, pero si estas ideas no están ancladas en lo real, son inútiles. El mismo fenómeno se da en la pintura: Corot, Cézanne o Soutine han podido pintar todo tipo de árboles, transfigurarlos, centrarse en un detalle, darles una iluminación particular, pero si en lo que ellos pintaban no hubiera existido “el Árbol”, ¡no hubieran significado nada! Siempre se vuelve a la observación de las cosas, lo más cerca posible de la naturaleza y de las realidades humanas.⁴⁷

Guiado por el movimiento de fondo, el gran movimiento, Lecoq se interesará primero por todo aquello que se mueve. Citamos a Paul Bellugue, una referencia para Lecoq, cuando dice: “on ne peut exprimer la vie qu’en exprimant le mouvement, puisque la vie se signifie elle même par le mouvement”⁴⁸ (no podemos expresar la vida más que a través del movimiento, puesto que la vida se significa ella misma por el movimiento). El trabajo de las identificaciones con la naturaleza, los seres y las cosas permite encontrar un denominador común, unas referencias que permanecen a lo largo de la historia y que son universales viajando a través de todas las épocas, entendiendo que son los elementos básicos de la vida los que nos hacen universales. Su búsqueda continuará para interesarse cada vez más en las pasiones, sentimientos y estados que mueven al ser humano interiormente. A Lecoq no le interesa el “hombre de una opinión”, el hombre singular, sino el “hombre de todos los hombres” en su propia naturaleza.

Siempre me ha interesado y estoy guiado en mi investigación por el movimiento, el movimiento de fondo, el gran movimiento. Hemos explorado y observado la naturaleza, los animales, los árboles, etc., cómo se mueven. Después

⁴⁷ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 39-40.

⁴⁸ Paul BELLUGUE. *À propos d’art, de forme et de mouvement*. Librairie Maloine, París, 1963, pág. 107.

me he interesado cada vez más en cómo se mueve el ser humano, pero interiormente; sabemos que se pone en movimiento por las pasiones, por los sentimientos, por los estados de urgencia. Y es esto lo que me interesaba, saber cómo funcionaba interiormente el hombre de todos los hombres, no el hombre de una opinión, sino en su propia naturaleza..., y en los comportamientos de la gente, como la *Commedia dell'Arte* se ha interesado, como Molière, como todo gran teatro se interesa en los comportamientos: esta es la parte más subterránea del juego del teatro.⁴⁹

VI.2.2. El teatro de la naturaleza humana

Los territorios dramáticos expresan la naturaleza humana desde puntos de vista y lenguajes diferentes que podemos encontrar en la vida de todos los días. Son referencias para reimaginar el teatro que no están aisladas entre sí; al contrario, Lecoq irá observando cómo, en las aportaciones los alumnos, se irán relacionando unas con otras dando lugar a nuevos territorios para la creación. Es lo que llama el *mestizaje*:

Los teatros “puros” son peligrosos”. ¿Cómo serían un melodrama “puro”, una tragedia “pura”? ¡La pureza es la muerte! El caos es indispensable para la creación, pero un caos... organizado, que permita a cada uno encontrar sus propias raíces y sus propios impulsos.⁵⁰

Para Lecoq se trata de descubrir bajo estos territorios un sustrato común a todos ellos, que son los “motores” por los que el hombre se pone en movimiento. Con ello busca provocar un interés y un acercamiento a la naturaleza y el

⁴⁹ Conversación con Jacques Lecoq realizada por Carmina Salvatierra, 26 de julio 1991. “Jacques Lecoq, la pasión por el movimiento”. *Assaig de teatre*, núms 18, 19, 20, pág. 378. Anexo, pág. 114.

⁵⁰ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 233.

comportamiento humano para rehacer el mundo con una mirada nueva, suscitada y anclada en los teatros de estas tradiciones para re-imaginarlos en nuevos lenguajes que puedan expresar el momento presente.

La exploración de los territorios dramáticos que han existido en el pasado, el *clown*, los bufones, etc., eran clichés que me molestaban. Estaba interesado por lo que pasaba debajo de todo esto. La *Commedia dell'Arte* se ha transformado en la comedia humana, la tragedia mantiene su nombre, los *clowns*, es lo cómico, el melodrama el drama... Hay una capa común, es la naturaleza humana, el conjunto que guía a todos estos otros conjuntos. Existe un juego basado en la naturaleza humana hecho de sensaciones, de pasiones, de dramas o cómico. [...]. Al humanizar todos estos grandes temas, que acabamos de citar, podemos reencontrar una verdad más grande de las cosas. Nos podemos replantear todo lo que sabemos sobre los clichés en el terreno de la naturaleza humana. Cada vez que hay un fenómeno de estancamiento hay un retorno a la naturaleza humana.⁵¹

El peligro que existe para Lecoq son las “referencias culturales que acompañan a todos estos territorios dramáticos”,⁵² que han creado unos clichés y unas formas estereotipadas. Se trata de descubrir cuáles son los *motores del juego*, por qué se ponen en movimiento los personajes sin ser prisioneros de estas formas y alejándose de recomponerlas de una manera museística.

[...] el melodrama nos lleva hacia los grandes sentimientos, hacia el sentido de la justicia. En la comedia del arte descubrimos la comedia humana, los pequeños arreglos, la trampa, el hambre, el deseo, la urgencia de vivir. Los bufones caricaturizan al mundo tal como es, sacan a la luz la cara grotesca del poder, de las jerarquías. La tragedia evoca el gran canto del pueblo, el destino del héroe. El

⁵¹ Conversación con Jacques Lecoq realizada por Carmina Salvatierra, 26 de julio 1991. “Jacques Lecoq, la pasión por el movimiento”. *Assaig de teatre*, págs. 377- 378. Anexo, pág. 114.

⁵² Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 147.

misterio nos interroga sobre todo lo incomprensible, desde el nacimiento hasta la muerte, el antes y el después, el diablo provocador de los dioses y del imaginario. Por último el *clown* tiene la libertad de hacer reír mostrándose tal cual es en su soledad.⁵³

La diversidad cultural de la Escuela permite profundizar en lo esencial de la naturaleza humana, lo que constituye, como dice Federico Vallillo, una de las preocupaciones de fondo de Lecoq: “[...] cogliere, attraverso i diversi modi del rappresentare, le differenze e le identità corporee, comportamentali, culturali e sociali dei popoli e analizzarle attraverso la comunicazione teatrale”⁵⁴ ([...] recoger a través de los diferentes modos de representar, las diferencias y las identidades corpóreas de los comportamientos culturales y sociales de los pueblos, y analizarlos a través de la comunicación teatral). Para el alumno constituye una experiencia muy enriquecedora de intercambio y conocimiento, al mismo tiempo que en los contrastes y diferencias, descubre y constata su propia identidad cultural en relación con las demás. Cada cultura aporta su especificidad, agrandando la percepción de la realidad, el mundo, la vida y las formaciones del imaginario.

Bajo la mezcla cultural se encuentran temas y elementos comunes que son eternos. En esta búsqueda de la poética de las permanencias por la que Lecoq estaba fascinado, según sus propias palabras, introduce en su pedagogía el concepto de neutro y neutralidad:

Yo creo mucho en las permanencias, en eso que es “el Árbol de todos los árboles”, “la Máscara de todas las máscaras”, “el Equilibrio de todos los equilibrios”. Comprendo que esta tendencia personal puede constituir un obstáculo, pero es un obstáculo necesario. A partir de una referencia reconocida, que tiende a la neutralidad,

⁵³ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 146.

⁵⁴ Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág. 38.

los alumnos encuentran su propia posición. Por supuesto, la neutralidad absoluta y universal no existe, no es más que una aspiración. Esta es la razón por la cual el error es interesante. Lo absoluto no puede existir sin el error. La diferencia entre el polo geográfico y el polo magnético del globo terrestre me interesa mucho. ¡El norte no está exactamente en el norte! Hay una desviación, afortunadamente. El error no solamente ha de aceptarse, sino que es necesario para que la vida continúe, salvo en el caso de que sea demasiado importante. Un gran error es una catástrofe; un pequeño error es esencial para permitirnos existir mejor. Sin error no hay movimiento. ¡Es la muerte!⁵⁵

Para Lecoq la neutralidad es una tendencia, un punto hacia el que nos dirigimos al observar y recrear el movimiento de algo vivo para reconocerlo en lo que éste tiene de esencial. Evidentemente, “lo neutro” como principio absoluto y universal no existe, pero se acepta como una dirección, como una referencia, una “aspiración” (una tentación, “*une tentation*”, en el texto original).⁵⁶ Es una disposición, un estado de apertura y de espíritu, a la vez que un posicionamiento para el análisis. Es también este equilibrio inestable donde vivimos, necesario para el movimiento y, por tanto, para la vida. En la enseñanza lo absoluto coexiste con el error, la diferencia con la neutralidad, lo particular con lo universal. Estas tensiones recorren toda la enseñanza y son principios que la dinamizan hacia una percepción de la realidad de la vida en continuo cambio, que no busca concluirse en un saber acabado, sino en un método para el análisis necesario para todo artista que quiere plasmar y captar la vida en su obra.

La máscara neutra, máscara de la calma, tema que trataremos más adelante, permite reencontrar un estado primario y universal del ser, común y reconocible por todos (el ser entendido como entidad viva y como acción duración). A la vez permite experimentar la sensación de pertenecer al mundo. La calma de la máscara

⁵⁵ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 40.

⁵⁶ *Loc. cit.*

neutra es la calma de la naturaleza que el cuerpo ha de reencontrar antes de volverse poético y creativo. La identificación con la naturaleza posibilita el sentir de un estado natural, desprovisto de pasiones, que se contrapone al ser cultural donde dominan el esfuerzo y los conflictos. La aparición del gesto arquetípico y no realista que aflora con la máscara no lo toma ésta “ni de la historia, ni de la cultura sino que surge de la naturaleza humana inmutable”.⁵⁷ Esta oposición entre ser cultural y ser natural, así como la existencia de una naturaleza humana inmutable, constituyen temas de reflexión fundamentales en el pensamiento de Lecoq y es otra de las polaridades que acabamos de mencionar de su enseñanza.

VI.2.3. “Salvar la vida”

Que la vida esté presente tiene una clara connotación cuando se habla de renovación teatral y para ello su pedagogía quería ser esa posibilidad de apertura que él convertía en un viaje de descubrimiento. Lecoq decía: “Copier la vie peut-être, mais que la copie soit vivante.”⁵⁸ (Copiar la vida, puede ser, siempre que la copia esté viva.) Esta frase, recogida por Marc Doré, expresa bien esta exigencia. La rigurosidad y radicalidad de Lecoq en ello es una premisa irrenunciable para el teatro y el trabajo de la Escuela.

Como señala Vallillo, la capacidad de mantenerse vital, es decir, en comunicación directa con lo vivido humano, es el límite impuesto a la “pedagogía de los condicionantes”, límites más allá de los cuales entraríamos en el campo del virtuosismo, en un teatro sólo de imágenes y de pura exhibición, algo que Lecoq rechaza.

⁵⁷ Catherine SKANSBERG. “La recherche des gestes oubliés: l’École de Jacques Lecoq”. En: *Les voies de la création théâtrale*, pág. 88.

⁵⁸ Frase de Lecoq recogida en la novela biográfica de Marc DORÉ “Comme un chat dans un cèdre”, pág. 169. Anexo, pág. 189.

Si tratta dunque di un teatro di uomini più che di idee, di pulsazioni cardiache più che di forme. Se c'è il soffio di un respiro vitale i problemi di stile si porranno con minore rilievo ed urgenza.⁵⁹

(Se trata por tanto de un teatro de hombres más que de ideas, de pulsaciones cardiacas más que de formas. Si existe el soplo de una respiración vital, los problemas de estilo se plantearán con menor relieve y urgencia.)

Lecoq entiende el teatro como un medio privilegiado para la comunicación humana que nos relaciona íntimamente con un conocimiento profundo de la vida. La técnica, dar forma, el estilo... son cuestiones que aparecen a posteriori. Lo vivido es más importante en la enseñanza, en un primer momento, antes que darle una forma. Si el teatro no está contagiado de esta vida perderá su interés.

“La vida por salvar”, una expresión que utilizaba a menudo en sus clases, significa que hay que actuar en la urgencia que marca la vida. Por eso identificarse no es suficiente, hay que actuar en la urgencia que impone la materia que se trabaja. El conocimiento que se adquiere surge precisamente de esta confrontación entre el hombre y la materia, trabajándola, transformándola, y es en esta relación que define la creación que el ser humano se integra en el mundo.⁶⁰

La implicación del cuerpo constituye un principio esencial para la adquisición de conocimiento. Es, también, una de las bases sobre las que se asienta su concepto del teatro. Un teatro vivo pasa por la recuperación del cuerpo, que es una de las reflexiones de fondo de todo el teatro contemporáneo explorador y renovador. Cuando Lecoq se plantea un teatro vivo, está planteando la recuperación del cuerpo.

⁵⁹ Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág. 132.

⁶⁰ Esta reflexión de Lecoq está recogida en Catherine SKANSBERG. “La recherche des gestes oubliés: l'École de Jacques Lecoq”. En: *Les voies de la création théâtrale*, pág. 89.

Bien, en el marco actual hay mucho teatro de conversación, teatro inteligente por descontado, que es interesante, pero que a veces se queda, deriva en una cerebralización enorme y entonces se pierde la vida misma, cuando es en torno a la vida precisamente que lo hacemos todo.⁶¹

VI.2.4. El cuerpo “sintiente”

Para Lecoq existe una “memoria del cuerpo” a recuperar, lo que nos lleva a analizar la concepción del cuerpo en que Lecoq sustenta su enseñanza como depositario de un conocimiento, fuente y medio de expresión del imaginario. Catherine Skansberg la asocia a la aportación sobre el inconsciente colectivo de Carl Gustav Jung (1875-1961):

Le corps tel que l'envisage Lecoq est ce lieu où, comme dans l'inconscient de Jung, loge la mémoire collective: il est un réceptacle de gestes aujourd'hui disparus mais continuant à exister virtuellement en lui. Il s'agit donc d'éveiller cette mémoire des gestes du corps pour retrouver un code des gestes universels.⁶²

(El cuerpo, tal como lo aborda Lecoq, es ese lugar donde, como en el inconsciente de Jung, habita la memoria colectiva: es un receptáculo de gestos hoy en día desaparecidos, pero que continúan existiendo en él de forma virtual. Se trata pues de despertar esta memoria de los gestos del cuerpo para reencontrar un código de gestos universales.)

⁶¹ Conversación con Jacques Lecoq realizada por Carmina Salvatierra, 26 de julio 1991. “Jacques Lecoq, la pasión por el movimiento”. *Assaig de teatre*, pág. 378. Anexo, pág. 115.

⁶² Catherine SKANSBERG. “La recherche des gestes oubliés”. En: *Les voies de la création théâtrale*, págs. 88-89.

La disociación entre el cuerpo y la psique, propia de nuestra cultura occidental, es una de las cuestiones que hoy se plantean desde ámbitos diferentes y que está presente en la enseñanza de Lecoq al considerar que la psique y el cuerpo, la parte física y la mental (interior/exterior) no están disociados, sino que forman una unidad, un todo: el cuerpo poético del comediante. El cuerpo no es un instrumento para el actor. “Je déteste ce mot”⁶³ (“Detesto esta palabra”), dice al referirse a la palabra ‘instrumento’ para definir el cuerpo. El cuerpo *es* el actor. Sus palabras lo exponen así:

Combien des choses fait-on porter au corps considéré comme l’instrument docile d’une tête autonome!

On revêt le corps d’idées sans que celui-ci soit concerné en l’employant comme un porte-manteau signalisateur.

Je n’aime pas beaucoup parler du corps comme un instrument dont on serait l’instrumentiste.

Le corps, c’est nous.

J’aime mieux le voir comme la partie visible de moi-même.⁶⁴

(¡Con cuántas cosas cargamos al cuerpo considerado como el dócil instrumento de una cabeza autónoma!

Soñamos con un cuerpo de ideas sin que esté concernido, utilizándolo como una percha señalizadora.

No me gusta mucho hablar del cuerpo como un instrumento del que seríamos el instrumentista.

El cuerpo somos nosotros.

Prefiero verlo como la parte visible de mí mismo.)

⁶³ Catherine SKANSBERG. “La recherche des gestes oubliés”. En: *Les voies de la création théâtrale*, pág. 86.

⁶⁴ Jacques LECOQ. “À propos de théâtre et de mouvement”. *Actes del Congrès Internacional de teatre a Catalunya*, pág. 93. Anexo, pág. 92.

La técnica y el análisis de los movimientos tiene como función llevar las capacidades virtuales del cuerpo a su existencia. Los ejercicios que consisten en mimar la naturaleza, los elementos, las materias, los animales, las palabras, las luces, los colores, los objetos... deben llevar al cuerpo a “olvidar” su forma humana para ser cualquier cosa y volverse poco a poco ese cuerpo “sintiente”, poético, capaz de crear. La máscara neutra ayudará a crear el estado de disponibilidad. Son ejercicios que no habrá que confundir con la creación, como tampoco este mimo pedagógico con el arte del mimo, como veremos más adelante en esta investigación. El trabajo de las identificaciones ha de permanecer como un juego, como lo es el teatro cuando un actor encarna un personaje o una máscara, pues de lo contrario sería preocupante. Sin embargo, este estado se alcanza por autosugestión participando igualmente de un principio que encontramos en los ritos de posesión.⁶⁵ Lejos de este camino, la disponibilidad que pide la máscara neutra en las identificaciones se dirige al desprendimiento de la propia psicología. Lo explica Merlant de la siguiente forma:

Laisser entrer ou non un élément. Nous sommes quotidiennement dans un rapport de sujet qui fixe à objet fixé. C'est l'attitude constitutive de la subjectivité constituante. Si on inverse le rapport et que c'est l'objet qui fixe cette subjectivité, nous perdons le statut de point de vue sur le monde, nous sommes “mis en jeu” fondamentalement en acceptant d'être ce que l'on voit et non ce point de vue constitutif. Résistances dans les jeu faux: le sourire ou clin d'oeil au public qui maintient cette subjectivité conquérante de fixation et non d'accueil. Amousons-nous. “Cogito” ergo sum simplement un spectateur. “Esse” la position de l'Acteur qui peut se passer d'un “cogitare”.⁶⁶

⁶⁵ Jane BELO. *Trance in Bali*. Columbia University Press, Nueva York, 1960.

⁶⁶ Christophe MERLANT. “Carnets de bord d'un voyage au ‘Central’”, pág. 157.

(Dejar entrar o no un elemento. Estamos cotidianamente en una relación de sujeto que se fija al objeto fijado. Es la actitud constitutiva de la subjetividad constituyente. Si invertimos la relación y es el objeto el que fija esta subjetividad, perdemos el status de punto de vista sobre el mundo, estamos “puestos en juego” fundamentalmente al aceptar ser lo que vemos y no este punto de vista constitutivo. Resistencias de los falsos juegos: la sonrisa o el guiño al público que mantiene esta subjetividad conquistadora de fijación y no de acogida. Divirtámonos. “Cogito” ergo sum simplemente un espectador. “Esse” la posición del Actor que puede prescindir de un “cogitare”.)

La recreación lleva al cuerpo a identificarse con la naturaleza y a sentir como ésta se refleja en nosotros: “La flame que je vois flame en moi. Le feu, je peut le connaître en m’identifiant à lui par le jeu: Je donne mon feu au feu”⁶⁷ (La llama que veo arde en mí. El fuego, puedo conocerlo identificándome con él por el juego: le doy mi fuego al fuego). Lecoq busca provocar la imaginación en un sentido bien preciso y que toma del pensamiento de Gaston Bachelard con relación a “la imaginación material” que éste ha desarrollado a través del estudio poético de los elementos y la materia. Se trata de descubrir la materia por el cuerpo y el cuerpo por la materia en lo que ésta tiene de eterna y primitiva, y abrir circuitos físicos antes sin explorar que se encuentran conectados con las emociones y los sentimientos:

Chaque état émotif laisse en nous des traces qui constituent de véritables “circuits physiques” dont nous gardons la mémoire. Là s’organisent les élans qui deviendront gestes, attitudes, mouvements.⁶⁸

⁶⁷ Jacques LECOQ en un artículo aparecido en el *Journal du Théâtre de la Ville*, núm 15, enero de 1972 (citado en: Catherine SKANSBERG. “La recherche des gestes oubliés: l’École de Jacques Lecoq”. *Les voies de la création théâtrale*, pág. 88).

⁶⁸ Jacques LECOQ. “L’imitation: du mimétisme au mimisme”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 19.

(Cada estado emotivo nos deja unas huellas que constituyen verdaderos “circuitos físicos” de los que conservamos la memoria. Ahí se organizan los impulsos que se transformarán en gestos, actitudes, movimientos.)

Lecoq considera que el hombre en las sociedades modernas ha reducido sus movimientos y sus gestos. Estos gestos “empobrecidos”, ligeros y sin “gravedad” (en el sentido de obedecer a la ley de la gravedad) no pueden, según él, alimentar el teatro, pues la existencia humana es grave, es decir, tiene su peso. Sólo, hoy en día, el deporte o algunos trabajos conservan movimientos y gestos que implican completamente al cuerpo. Recuperando los “grandes gestos del pasado”, Lecoq propone recuperar todas las posibilidades del cuerpo humano. Los trabajos físicos no mecanizados, la lucha... ponen en movimiento la totalidad del cuerpo. Rehaciendo estos gestos Lecoq cree que el actor puede encontrar la sensibilidad, la emoción que los ha hecho nacer y establecer una conexión entre el pasado y el presente.

Hacer este recorrido mimodinámico y recuperar los grandes gestos del pasado permite impregnar el cuerpo de sensaciones, de estímulos, nutrirlos de nuevos gestos y movimientos, sonidos nunca realizados, ya que luego, conscientemente o no, en un momento dado surgirán en la creación. Supone, también, un conocimiento más completo y esencial de la vida que se encuentra en la diferencia entre *saber* y *conocer*. Refiriéndose a la pedagogía de la *mimodinámica*, Lecoq apunta cuán útil ésta puede ser al adaptarla a otros ámbitos del conocimiento como la arquitectura o el aprendizaje de las lenguas. El respeto por los movimientos del cuerpo humano en el espacio la hace extensible a otras artes como la música, las artes plásticas y también la literatura o la danza:

[...] implicar el *cuerpo mimador* en el reconocimiento de la realidad, permite que cada uno *incorpore* el mundo que lo rodea antes de pintarlo, de escribirlo, de cantarlo, de bailarlo... Las formas resultantes serían así, sin duda, más sentidas y menos cerebrales.⁶⁹

Lecoq apunta aquí lo que llama un mimo “sumergido”, un mimo oculto que existe en todas las artes. “Le mime profond est au fond de tous les arts la première adhérence.”⁷⁰ (“El mimo profundo es la primera adherencia en el fondo de todas las artes.”)

El mimo que Lecoq ama es aquel que se identifica con las cosas, incluso si la palabra está presente, donde podemos encontrar una dimensión humana que la progresiva complejidad de los espectáculos tiende en muchos casos a olvidar.⁷¹ La economía o las limitación de medios en la transformación de la pura materia en algo que con-mueve el espíritu es la esencia del arte, entendiendo como lo hace Albert Boadella (1943) que “[...] la poesía se encuentra ligada indivisiblemente al acto primario y que su fascinación radica en la capacidad de transformar elementos tan rudimentarios como pigmentos, piedras, sonidos, signos o movimientos.”⁷²

Lecoq se hace eco del padecimiento que actualmente se sufre a causa de un teatro “digitalizado, muy exterior y esteticista”, que siguiendo la moda busca principalmente sorprender y convertirse en un acontecimiento. Lecoq se desmarca de los teatros que no son más que un conjunto de efectos especiales donde la dimensión humana no existe, y comparte la exigencia y orientación que han elegido sus alumnos:

⁶⁹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 233-234.

⁷⁰ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 97.

⁷¹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 43.

⁷² Albert BOADELLA. *Memorias de un bufón*. Espasa, Madrid, 2001, pág. 399.

Los jóvenes alumnos rechazan, con razón, este tipo de teatro: se orientan hacia formas mucho más simples pero más potentes, enraizadas en aspectos de la vida que todo el mundo puede comprender. Buscan la verdad en la ilusión, no en la mentira.⁷³

VI.2.5. La política de la imaginación y la libertad de crear

Esta mención a la “verdad” que los alumnos buscan en la ilusión y desean mostrar define otro aspecto más del teatro de la Escuela: un rechazo a la artificialidad y una búsqueda de la autenticidad. Siempre hay una verdad a encontrar en lo que se hace, un sentido, una relación o una curiosidad que lleva al alumno a escoger sus temas y su forma de actuar llevado por su propio interés y el puro placer del explorador. Lecoq busca despertar al alumno hacia su propio teatro, comprometido, implicado (“*engagé*”) en su hacer, en la creencia de que cada uno tiene “algo que decir”. Este aspecto lo encontramos en los testimonios y comentarios de los antiguos alumnos recogidos en *Jacques Lecoq and the British Theatre*: “Lecoq places on the body of the performer and need for each individual to find something to say”⁷⁴ (Lecoq se centra en el cuerpo del actor y en la necesidad que cada individuo tiene de encontrar algo que decir). En este presupuesto llevado hasta el final se afirmaría una concepción del actor como autor y que constituye una de las reflexiones en el teatro contemporáneo desde Craig, el cual preveía, como se ha dicho, que el actor evolucionaría de intérprete a creador. Esta participación del actor y del grupo, más allá de la interpretación, en el proceso creativo podemos verla hoy, de forma variada y a diferentes niveles de intervención, tanto en el teatro como en la danza.

⁷³ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 234.

⁷⁴ Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 5.

Sin desviarnos de nuestro tema podemos afirmar que en la enseñanza de la EJJ esta búsqueda de la autenticidad y este “algo que decir” están entrelazados. Esto no es una verdad ideológica, ni política sino algo más personal, una verdad más esencial e íntima, que no tiene que ver con lo que uno piensa, sino con lo que uno es, y que cada uno lleva consigo por eso la experiencia de la escuela es también un cara a cara con uno mismo.

Al profundizar en esta idea de “la necesidad que cada individuo tiene algo que decir”, Lecoq nos está sugiriendo, a nuestro entender, algo que Copeau supo observar en el trabajo con el actor, a saber, que “cada actor posee algo particular, una cualidad nata, una calidad que le pertenece a él y solo a él y que habita en “lo más profundo del hombre, más allá de la sensibilidad, es el alma misma”⁷⁵, que se manifiesta en su manera de moverse, en su voz, en su sola presencia; es ese algo más, ese *plus* que define al arte de la mera imitación formal y que la naturaleza no puede imitar. Esta dimensión es la que se recoge de diferentes formas a través de los testimonios de sus antiguos alumnos como, por ejemplo, Jon Potter, alumno de la Escuela en 1986:

You are good when you find this *quelque chose à dire* (something to say). It's a phrase he [Lecoq] uses which I think is very interesting, because coming from my background I had always connected *having something to say* with being political. But Lecoq's *quelque chose à dire* is a very personal thing. When you are communicating something effective about your world -or yourself then you are finding something to say. Everyone has something to say.⁷⁶

⁷⁵ Jacques COPEAU en el prólogo a Denis DIDEROT. *La paradoja del comediante*. Leviatán, Buenos Aires, 1994, págs. 18-19.

⁷⁶ Jon POTTER en Simon MURRAY. “‘Tout Bouge’: Jacques Lecoq, Modern Mime and Zero Body”. En: Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 39.

(Está bien cuando encuentras ese *algo que decir*. Es una frase que [Lecoq] usa que pienso es muy interesante porque desde mi experiencia siempre he asociado el *tener algo que decir* con ser político. Pero el *algo que decir* de Lecoq es algo muy personal. Cuando comunicas algo efectivo sobre tu mundo –o sobre ti mismo– estás encontrando algo que decir. Todo el mundo tiene algo que decir.)

Dar cabida a todos los puntos de vista de cada uno de los alumnos significa, pues, que no hay otra política que la de la imaginación. La actitud de Lecoq a este respecto nos la da otro antiguo alumno entre 1985 y 1987, Alan Fairbairn, quien lo explica con estas palabras:

Since he keeps a distance from his students -and that's an admirable thing- you never really get to know what his political views are, or indeed his views on anything. There's no political mission, though I think at a profounder level people are encouraged to be subversive. The whole Lecoq style subverts, if you like, conventional theatre practice. People are encouraged to be individualistic.⁷⁷

(Al mantener una distancia con sus alumnos –y esto es algo a admirar– nunca sabes cuáles son sus puntos de vista políticos, o su visión de cualquier cosa. No hay una misión política, aunque pienso que a un nivel más profundo la gente está animada a ser subversiva. Todo el estilo de Lecoq subvierte la práctica teatral convencional. Se anima a la gente a ser individualista.)

La distancia de Lecoq con los alumnos es necesaria para que pueda ejercer su función de pedagogo, ya no sólo respecto a la influencia de lo que él pueda pensar o creer a un nivel personal, que evita completamente por esa misma función que

⁷⁷ Alan FAIRBARN en Simon MURRAY. “‘Tout Bouge’: Jacques Lecoq, Modern Mime and Zero Body”. En: CHAMBERLAIN; YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 39.

desempeña, sino para poder tener la libertad él mismo de decir al alumno aquello que sería difícil decirle en una relación menos distante.

Hasta aquí podemos hacernos una idea de su actitud como pedagogo que busca favorecer un clima donde cada uno sienta la libertad de expresar y atreverse a hacer sin ninguna referencia estética o ideológica, liberado de ideas preconcebidas. Y esto en sí, como dice Fairbairn, ya es subversivo pues supone ir hasta el final del deseo, hasta el final de un gesto y mantenerse. “Il faut tenir”(Hay que mantener o resistir), o “Aller jusqu’au bout” (Ir hasta el final), son otras de las frases frecuentes que animan y conducen al alumno. Por tanto, la idea de *algo que decir* tiene que ver con la experiencia de autodescubrimiento a partir del cuerpo en movimiento lejos de cualquier mensaje, teoría o ideología que suponga una cerebralización o intelectualización del proceso que interfiera la delicada operación de dar nacimiento a algo nuevo o que, estando ahí, todavía no se ha hecho consciente. El individualismo al que Fairbairn se refiere no es otro que el de adentrarse en uno mismo, atreverse a ir al fondo de sí para sacar fuera lo que quiere expresar y darle forma, lo cual implica también que aprenda a imponerse y a batirse con los demás. La función que Lecoq se da como pedagogo queda precisamente reflejada en sus palabras de la siguiente forma:

I am nobody; I am only a neutral point through which you must pass in order to better articulate your own theatrical voice. I am only there to place obstacles in your path so you can find your own way around them.⁷⁸

(No soy nadie; sólo soy un punto neutro que debéis traspasar para poder articular mejor vuestra propia voz teatral. Sólo estoy ahí para colocar obstáculos en vuestro camino que os permitan encontrar vuestra propia manera alrededor de ellos.)

⁷⁸ Jacques LECOQ en conversación con Simon McBURNEY (citado en: Simon MURRAY. *Jacques Lecoq*, pág. 16).

La propia dinámica de la pedagogía genera pues, también, un viaje interior del alumno y del grupo no exento de dificultades. Un recorrido demasiado cómodo no es recomendable. Lecoq piensa que las crisis son necesarias, sobre todo en una escuela, y que han de formar parte de la vivencia del alumno.

[...] by dint of teaching one knows that the crisis are necessary, and, even when once a class didn't undergo a crisis, I created one artificially...⁷⁹

([...] a fuerza de enseñar uno aprende que las crisis son necesarias, e incluso cuando en una clase no aparecían, creaba una artificialmente...)

Por otro lado, el pedagogo intervendrá siempre para recordar la necesidad de tomar distancia y no olvidar que el objetivo es el viaje es sí mismo. El teatro para Lecoq debe permanecer siempre como un juego, aunque la experiencia que el alumno tenga no esté exenta de crisis y de momentos difíciles. La siguiente frase define bien el espíritu lúdico de trabajo que se quiere transmitir y que es otra de las tensiones presentes del aprendizaje, la implicación y la distancia:

Hay que divertirse y la Escuela es una escuela feliz. No tenemos que interrogarnos con angustia sobre la manera de entrar en escena: ¡basta hacerlo con placer!⁸⁰

Otra dimensión, más allá de la forma de operar de Lecoq como pedagogo y que nos ahonda en su pensamiento, nos llega de dos reconocidos creadores con una larga experiencia realizada desde sus enseñanzas: Albert Vidal y Simon McBurney.

⁷⁹ Jacques LECOQ, entrevista no publicada con Francis McLEAN en 1980 (citado en: Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 94).

⁸⁰ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 101.

Albert Vidal, que reconoce en Lecoq a su maestro en su manera de ver el mundo, entender el arte y posicionarse en la sociedad, nos explicó una experiencia que aclara el pensamiento o la filosofía que subyace en la práctica de Lecoq. Al acabar sus estudios en París, a los veintidós años de edad, Lecoq le ofreció a Vidal ir a encargarse de la escuela del Piccolo Teatro de Milán. Éste aceptó, pero al cabo de un año decidió marcharse: “yo no casé con el social-realismo que era la disciplina que seguían en el Piccolo Teatro, y en el fondo me di cuenta que filosóficamente era muy diferente de lo que eran las enseñanzas de Lecoq”.⁸¹ Vidal se refiere al sentido de la neutralidad y la máscara neutra como uno de los temas de discrepancia con Luigi Ferrante, entonces director de la escuela del Piccolo Teatro:

[...] con Lecoq todo lo que son grandes palabras hay que ponerlas entre comillas precisamente por esta gran calidad de humor que tenía de reconducirte a ese centro neutro que muchos no entienden como, por ejemplo, una de mis discusiones del director del Piccolo Teatro a donde me fui a trabajar. Luigi Ferrante me decía, “Es que yo no creo en la máscara neutra, la máscara neutra no existe”. [...] En realidad habían adoptado una máscara del conocimiento y tomaban a esa máscara por una realidad. En cambio la capacidad de juego, es la capacidad de conocimiento del gran transformista, el que es capaz de identificarse –siguiendo el trabajo de identificaciones de Lecoq– con una manifestación de la realidad para luego desidentificarse, volver a ese centro de la máscara neutra y hacer otro viaje hacia otro conocimiento.⁸²

El Piccolo Teatro de entonces no podía aceptar la idea de un ser genérico neutro fuera de un contexto político y social. Con esta cita de Vidal nos adentramos en la conexión que establece entre los diferentes elementos de la enseñanza – máscara neutra, juego, identificaciones– en el presupuesto universalista de Lecoq en

⁸¹ Carmina SALVATIERRA. “Encuentro con Albert Vidal. A propósito de Jacques Lecoq”. Anexo, pág. 164.

⁸² *Ibíd.*, pág. 166.

su búsqueda de lo esencial. (Profundizaremos en el sentido de la máscara neutra y la neutralidad y en el juego, específicamente, más adelante en esta tesis ya que constituye, como se ha dicho, uno de los conceptos esenciales en la práctica de la escuela y de Lecoq.)

¿Quiere decir con lo que hasta aquí se ha dicho que la enseñanza de Lecoq no da, no tiene una visión del mundo? Para responder debemos considerar las implicaciones físicas del movimiento sobre su pensamiento, que encontramos expresadas por Simon McBurney, director del Théâtre de Complicité y antiguo alumno de 1980 a 1982, en unas declaraciones al diario *The New York Times* realizadas en 2001, después de la muerte de Lecoq. El movimiento como un principio de flexibilidad, de cambio permanente, de ausencia de rigidez. “The grace of acceptance in the face of constant change” (La gracia de la aceptación frente al constante cambio) es uno de los temas que McBurney destaca del espectáculo-conferencia *Tout bouge*, de Lecoq, y que, en su opinión, es un posicionamiento ante la realidad:

Confronting the fact of perpetual motion is one of the basic principles Lecoq conveyed to his students, and Mr McBurney sees it as a political statement. “The acceptance of constant movement”, he said, “flies in the face of all conservative dogmatism because it acknowledges that nothing is fixed, and it leads to the development of tolerance.”⁸³

(Plantearse el hecho del movimiento perpetuo es uno de los principios básicos que Lecoq transmite a sus alumnos, y el señor McBurney lo ve como una declaración política. “La aceptación del movimiento constante”, dijo, se opone a

⁸³ Simon McBurney recogido por Ron JENKINS. “A prophet of gesture who got theater moving”. *The New York Times*, sección Arts and Leisure, 18 de marzo de 2001, pág. 26. (Ron Jenkins es profesor de teatro en la universidad de Wesleyan.) Anexo, págs. 52 y 53.

todo dogmatismo conservador porque permite conocer que nada está fijo, y se dirige hacia el desarrollo de la tolerancia.”)

La aceptación del movimiento como un principio de cambio permanente aplicado a la realidad de la vida es lo que McBurney destaca del pensamiento de Lecoq, donde sitúa a la vez la búsqueda de las permanencias en un contexto fuera del tiempo y de las épocas. Esta vocación universalista no quiere decir que se abstraiga de la realidad concreta, ni que la relativice en un afán de absoluto, como ya se ha dicho, sino más bien en un afán esencialista, en una búsqueda de lo común a la naturaleza humana. Vidal nos aclara los términos precisos con sus palabras:

Lecoq, [...] yo creo que en el fondo toda su visión del mundo llevaba hacia una “grande sagesse” que dicen en francés, porque explicaba de una manera muy tierna y con mucho conocimiento la naturaleza humana, y su escuela era una reflexión en el fondo sobre la naturaleza humana que, en cierta manera, se pegaba de tortas con la sociedad del espectáculo, porque Lecoq estuvo siempre polémicamente con la, entre comillas, sociedad del espectáculo. Para mí su clarividencia del mundo conducía en últimas instancias a una visión podríamos decir antropológica, en el sentido de antigua, de enraizada. A una visión, comentaba antes entre comillas, real, o sea, sobre la realidad, no desprovista de una carga de lo sagrado, de una carga, quisiera decir, de lo anterior a lo religioso.⁸⁴

Cada uno de estos testimonios nos acerca al pensamiento que subyace tras su búsqueda por comprender el movimiento, y que sí pudieron recoger aquellos que lo conocieron en la transmisión directa de sus clases. Lecoq, llevado quizá de un cierto pudor, no explicitó en sus escritos su propio pensamiento, y esto nos hace pensar que no debía considerarlo necesario y que su propia obra, que fue la creación de

⁸⁴ Carmina SALVATIERRA. “Encuentro con Albert Vidal. A propósito de Jacques Lecoq”. Anexo, pág. 165.

esta pedagogía con su consiguiente reflexión, hablaba por sí misma, o quizá porque esperaba que otros lo hicieran por él a través de su hacer. Sí podemos apreciar cómo su enseñanza va destilando una poética. Una poética que, sin duda, encontramos en sus obras, tan meticulosamente escritas, donde nada es dejado al azar, con esa selección de citas que nos va dejando como señales de sus afectos y preferencias por Gaston Bachelard, Eugène Guillevic, Francis Ponge, Antonin Artaud, François Rabelais o Leonardo da Vinci.

Hacia Leonardo encontramos, por ejemplo, una gran admiración y afinidad en su percepción del mundo como un ser vivo, para quien el sentir y la razón estaban unidos en el arte y en su manera de observar la naturaleza con su método generativo, en su pensamiento por analogía, en el estudio del movimiento del cuerpo humano y en su negativa consciente a fijar su saber en leyes y principios, y que más tarde fundamentarían las ciencias. “Leonardo no se interesa en construir teorías, ni se envuelve en deducciones, sino que evita promover sus descubrimientos al rango de abstracción, con lo cual no funda ninguna ciencia. [...] Leonardo no deseaba establecer ‘la ciencia’. ¿Por qué?”⁸⁵ Podemos pensar que la defensa de Lecoq por la experiencia y su desconfianza hacia verdades absolutas y teorías fijas guarda, entre otras muchas cosas, una correspondencia con el genio del Renacimiento.

VI.2.6. El teatro de Lecoq: sentir el mundo conjuntamente

La atención al mundo exterior, la impregnación o impresión de sus movimientos en el cuerpo del alumno es más importante, en un primer momento, que la expresión.

⁸⁵ Luis RACIONERO. *Leonardo da Vinci*. Folio, Barcelona, 2004, pág. 83.

La búsqueda de uno mismo, de sus estados de ánimo tiene poco interés en mi trabajo. El “yo” está de más. Hay que observar cómo se mueven los seres y las cosas y cómo se reflejan en nosotros. Hay que privilegiar la horizontal, la vertical, eso que existe de manera intangible, fuera de uno mismo. La persona se revelará a sí misma en relación a estos apoyos sobre el mundo exterior. Y si el alumno es diferente se verá en este reflejo.⁸⁶

El tema de improvisación *La habitación de la infancia*, que se realiza en el primer curso, puede sugerir aparentemente una búsqueda en los propios recuerdos, pero Lecoq avisa que no lo es necesariamente.⁸⁷ Los recuerdos psicológicos profundos no son para él la fuente de la creación, donde:

[...] “el grito de la vida se confunde con el grito de la ilusión”. Prefiero mantener esta distancia del juego entre el personaje y yo, que permite actuarlo mejor. Los actores interpretan mal los textos que les conciernen demasiado. Tienen una especie de voz blanca porque se apropian de una parte del texto para ellos, sin poder dársela al público. Creer o identificarse no es suficiente, hay que actuar.⁸⁸

La reflexión de Lecoq sobre el teatro y su enseñanza se basa en la relación del cuerpo humano con el espacio, pues para él es reaccionando al mundo de fuera que el ser humano se manifiesta y se pone en movimiento, y así podemos conocerlo en su comportamiento. Limitarse a su espacio interior sin confrontarlo con el mundo es omitir los estímulos por los que este mundo interior se revela. Lecoq busca desarrollar en el alumno una sensibilidad cara al mundo, y no cara a sí mismo, que el teatro pueda mostrar. En este sentido su teatro, como él lo define, “se sitúe en

⁸⁶ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 35-38.

⁸⁷ *Ibíd.*, pág. 53. En el anexo se describe un esquema de esta improvisación, pág. 217.

⁸⁸ *Ibíd.*, pág. 38.

opposition et par rapport au discours psychanalytique”⁸⁹ (se sitúa en oposición y en relación al discurso psicoanalítico).

Para Lecoq el ser humano está permanentemente buscando el equilibrio entre la fuerza de la gravedad que lo empuja hacia abajo, y el orgullo de la vida humana que le impulsa a vencerla. Las ideas, las pasiones se formulan por el simple hecho de que el ser humano está de pie, situado en el espacio, entre el cielo y la tierra. La historia humana se inscribe en la tensión de estas dos fuerzas. El teatro es el lugar donde el hombre viene a expresar y a preguntarse cuándo este equilibrio se rompe, como lo hizo la tragedia griega, por ejemplo, buscando integrarlo en el mundo y reequilibrar sus miedos irracionales. El misterio de la vida humana se encuentra ligado al espacio que habita. “Bon, quand on parle du mystère c’est un sentiment d’espace qui intervient.”⁹⁰ (Bien, cuando hablamos del misterio interviene un sentimiento de espacio.) En este espacio del misterio, que hoy ocupa la ciencia, es el lugar donde Lecoq quisiera ver al hombre situado y reconocido en el teatro.⁹¹

Esta dimensión integradora, unificadora y no alienante del mundo, ofrece lo que Lecoq considera un elemento fundamental del teatro: la posibilidad de “sentir el mundo conjuntamente”. Algo que cree que probablemente existió en la tragedia antigua cuando el coro participaba en su sentir de la naturaleza y las energías de la vida, o también en la *commedia dell’arte*. Una dimensión que Jacques Copeau trató de reencontrar para el teatro a través de personajes trágicos de nuestra época. Lecoq, continuando esta vía, trató de tender un puente entre el pasado y el presente que permitiese descubrir, en un sentido amplio, un teatro de la naturaleza humana

⁸⁹ Jacques Lecoq en Catherine SKANSBERG. “La recherche des gestes oubliés: l’École de Jacques Lecoq”. *Les voies de la création théâtrale*, pág. 83.

⁹⁰ Jacques Lecoq. Extracto de una conversación no publicada, recogida por Carmina Salvatierra el mes de julio de 1991.

⁹¹ Esta reflexión de Lecoq sobre el teatro la encontramos en la ponencia que desarrolló en Barcelona en 1985, “À propos de théâtre et de mouvement, pág. 94 (véase anexo, págs. 92 y 93), y que también recoge Catherine SKANSBERG. *Loc. cit.*

hecho de las pasiones, incertidumbres y aspiraciones que permanecen inalterables a través del tiempo.⁹²

La concepción del teatro de Lecoq está expresada en estas palabras de Catherine Skansberg:

[...] le théâtre est un lieu où l'homme est amené à envisager son existence dans une perspective plus large que celle de la vie de tous les jours, où la quotidienneté est représentée dans ce qu'elle a d'essentiel lui permet de trouver une autre dimension à sa vie.⁹³

([...] el teatro es un lugar donde el hombre llega para afrontar su existencia en una perspectiva más amplia que la de la vida de todos los días, donde la cotidianidad representada en lo que tiene de esencial, le permite encontrar otra dimensión a su vida.)

VI.2.7. Hacer teatro: una forma de estar en el mundo

La permanente remisión del alumno a la realidad no está exenta de una implicación en esta realidad que vive. La pedagogía no da una mirada aséptica de esta realidad, sino que se dirige a despertar una mirada crítica sobre la misma. La formación del alumno es también la educación de su personalidad. “Une education dramatique pour le théâtre ne peut se limiter simplement au jeu formel du

⁹² Catherine SKANSBERG. “La recherche des gestes oubliés”. *Les voies de la création théâtrale*, pág. 83.

⁹³ *Loc. cit.*

comédien. Celui-ci est concerné en tant qu'homme.”⁹⁴ (Una educación dramática para el teatro no puede limitarse simplemente a la actuación formal del comediante. Éste está implicado como ser humano.)

Lecoq tiene una visión moral del teatro que significa comprometerse totalmente como persona y hacerse responsable de su hacer. Una parte de su interés se dirige al teatro y otra a la vida con el deseo de que el actor esté bien en ambos. Este doble objetivo de la pedagogía, que Lecoq reconoce como una utopía, es el espíritu que la Escuela quiere transmitir a los alumnos. “La Escuela aspira a un teatro de arte, pero la pedagogía del teatro es más amplia que el propio teatro.”⁹⁵

Durante los dos años, el alumno desarrolla un conocimiento del oficio a la vez que un conocimiento de sí mismo, de sus aptitudes, de su talento y potencialidades. La relación entre la vida y el teatro se plantea a diferentes niveles y con detalle. La implicación psicológica y la resistencia física que se pide al alumno es fuerte. Es necesario que se arriesgue, que se atreva. El actor es un acróbata de las emociones y, por tanto, se le pide que se arriesgue, se lance y que no se mantenga a un nivel escolar. “Il faut oser” (Hay que atreverse), es una de las frases más escuchadas. El alumno no puede sustraerse de esta inmersión y dependerá de su capacidad personal de implicación para encontrar su propia opción teatral, a la vez que su manera de estar en el mundo. “Dans une École d'Art Dramatique, on doit aider les élèves désireux de faire du théâtre à formuler ce qui n'est souvent qu'une envie confuse de se connaître et de vivre.”⁹⁶ (En una escuela de arte dramático, debemos ayudar a los alumnos que desean hacer teatro a formular lo que a menudo no son más que unas ganas confusas de conocerse y de vivir.)

⁹⁴ Entrevista a Jacques Lecoq de Lucien STEFANESCO en “La formation corporelle de l'acteur au XXe siècle”, tesis de 3er ciclo, París III, 1972, pág. 7 (citado en: Catherine SKANSBERG. “La recherche des gestes oubliés”, pág. 81.).

⁹⁵ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 34.

⁹⁶ Jacques Lecoq en Catherine SKANSBERG. *Loc. cit.*

La profundidad con la que la enseñanza está planteada al integrar la función social del teatro, el rigor, el grado de exigencia, y el hecho de basarse en el lenguaje universal del gesto son valores que durante más de cuarenta años han atraído a estudiantes de todo el mundo. Sobre todo, para Lecoq, es la necesidad de una referencia y el deseo de autenticidad lo que lo ha propiciado:

¿Por otra parte, por qué vienen a la escuela? ¿Por qué unos jóvenes artistas a veces atraviesan el mundo para venir a seguir mis clases? ¿No pueden encontrar en sus países lo que les satisfaga? A estas preguntas, que me hago a menudo, la respuesta es simple: persiguen una verdad, una autenticidad, una base que dure más allá de las modas. A esta aspiración, tengo que responder con la mayor honestidad, sin ninguna demagogia. Tienen necesidad de encontrarse cara una palabra fuerte, una referencia.⁹⁷

VI.2.8. Por un teatro que todavía no existe

Lecoq consideraba que la “gran fuerza” de la escuela era precisamente los alumnos portadores de los temas y las preocupaciones de su tiempo, y eso era lo que la hacía avanzar y la vivificaba. Como pedagogo pensaba que la enseñanza debía aportar a los alumnos unas referencias lo suficientemente fuertes, fuera de las modas y de los gustos del momento, con las que poder dar vida a su imaginario. La motivación de fondo de la E JL no era la transmisión de un método, sino las leyes fundamentales del teatro que son las leyes de la dinámica del movimiento. Enseñar a construir el teatro desde los elementos mismos que lo conforman –espacio, ritmo, juego...– para inventar su teatro o interpretar textos de una manera nueva. (“La interpretación es la prolongación de un acto creador.”⁹⁸) En este sentido es la escuela que menciona en *Le corps poétique*, “una escuela de todos los teatros”.

⁹⁷ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 234.

⁹⁸ *Ibíd.*, págs. 34-35.

Por tanto: ¿Qué creación? ¿Qué teatro? El de sus alumnos. Dar los elementos para que el alumno dé vida a su imaginario es el propósito. Es una escuela al servicio de los deseos de creación de los alumnos. Formar jóvenes creadores e incentivar y provocar nuevos autores y grupos de creación en pos de una creación dramática por hacer, tal es el objetivo de su escuela. Un teatro donde el juego físico del actor estuviera presente creando nuevos lenguajes más allá de las diferencias culturales, un teatro del gesto y de la imagen basado en un fondo poético común, que es también, para Lecoq, la base de un teatro popular, como lo fue en su momento la *commedia dell'arte*.

Una escuela de teatro no debe ir a remolque de los teatros existentes. Tiene que ser, por el contrario, en parte visionaria y ayudar mediante la invención de nuevos lenguajes, a la renovación del teatro mismo [...]. Dado que la Escuela privilegia la creación por encima de la interpretación y que suscita nuevos autores más que apoyarse en textos ya existentes, a veces puedo entrever el teatro que ha de venir.⁹⁹

El teatro de sus alumnos y al que Lecoq se refiere es aquel que habla de nuestro tiempo, de sus problemas, a la vez que del placer y el entretenimiento. Todo cabe, todo son miradas sobre la condición humana que podemos reconocer e identificarnos. La Escuela no se decanta por ninguna forma teatral. Los territorios dramáticos explorados reclaman ser desbordados, superponiéndose, mezclándose. Es así como una nueva creación dramática puede nacer renovando el teatro al mismo tiempo.

Lecoq comprende que los alumnos se inclinen, mientras son jóvenes, hacia un teatro básicamente de acción. Con el tiempo la palabra irá tomando más espacio y

⁹⁹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 232.

estarán mejor preparados para dar a los textos el peso de los gestos en la inmovilidad. Así como la función del autor se hará cada vez más necesaria.

Ils seront tentés par les grands textes et je pense qu'ils seront les plus capables dans le futur d'offrir la vie à ces textes classiques, qui se sont usés dans les relectures intellectuelles et signifiantes, en retrouvant leur folie (folie entendue dans le sens passionnel).¹⁰⁰

(Les tentarán los grandes textos y pienso que serán más capaces en el futuro de dar vida a estos textos clásicos, que se han gastado en las relecturas intelectuales y significantes, reencontrando su locura (locura entendida en el sentido pasional).)

Una pedagogía para la creación no puede partir, para Lecoq, de las formas teatrales acabadas y que no tienen posibilidad de evolución. Las compara a las piedras preciosas que ya han cristalizado, como es el caso de los teatros orientales. Evidentemente que entrar en estas formas supone alimentarlas y darles vida, dice, pero no hay que inventarlas. Estaba interesado por un teatro por llegar y que no existía todavía.

No abordamos el teatro en su dimensión simbólica, tal como se manifiesta en algunos teatros orientales. El teatro simbólico es un teatro tan terminado como un cristal. Cuando una materia está saturada, se cristaliza en una geometría rígida, inmutable. Esta inmutabilidad caracteriza el Nô japonés o el Katakali. Han alcanzado la forma perfecta, la más aproximada a su nivel de exigencia. Aunque los actores de estos teatros, por supuesto, deben entrar en esas formas y alimentarlas, no tienen que inventarlas. Yo prefiero trabajar sobre teatros cuyas formas estén por hacer.¹⁰¹

¹⁰⁰ Jacques LECOQ. "À propos de théâtre et de mouvement". *Actes del Congrès Internacional de teatre a Catalunya*, pág. 91. Anexo, pág. 90.

¹⁰¹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 148.

Dymphna Callery califica a Lecoq de visionario en esta orientación de la escuela que incita y aspira a dar vida a nuevas formas resistiéndose a las que ya existen.¹⁰² Tom Leabhart lo compara a Copeau en su actitud de preservar un teatro de arte manteniéndose al margen del teatro puramente comercial, y añade:

Lecoq's school is one of those theatres that, rather than being a résumé of what has happened, has helped young performers find new directions and so revitalise the theatre.¹⁰³

(La escuela de Lecoq es uno de esos teatros que, más que ser un resumen de lo que ha sido, ha ayudado a los jóvenes a encontrar nuevas direcciones y así revitalizar el teatro.)

VI.2.9. Después de la Escuela

Al acabar la Escuela el alumno no tendrá fácil su inmersión en el mundo profesional. Lecoq consideraba que eran necesarios al menos cinco años para asimilar todo lo aprendido antes de encontrar su camino. “C'est après cinq ans que vous réaliserez ce que vous avez fait à l'école.”¹⁰⁴ (Después de cinco años asimilaréis lo que habéis hecho en la escuela.) Y pensaba que los alumnos no debían reproducir de forma idéntica lo que habían aprendido, “cela serait une transmission médiocre de l'enseignement qui deviendrait vite une manière. L'école est d'abord une expérience humaine et artistique porteuse d'une poésie non encore écrite”¹⁰⁵ (eso sería una transmisión mediocre de la enseñanza que pronto se

¹⁰² Dymphna CALLERY. *Through the body*, pág. 161.

¹⁰³ Thomas LEABHART. *Modern and Post-Modern Mime*, pág. 101.

¹⁰⁴ Jacques Lecoq en Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág. 141.

¹⁰⁵ Jacques LECOQ. “Lettre à mes élèves: 40 ans d'école, 1956-1996”. París, diciembre 1996. Anexo, pág. 103.

convertiría en una manera. La escuela es antes que nada una experiencia humana y artística portadora de una poesía todavía no escrita.)

Areverse a iniciar una andadura personal es el reto que Lecoq planteaba a sus alumnos con su pedagogía. John Martin recuerda lo que Lecoq les dijo al acabar la escuela: “I have prepared you for a theatre which does not exist. Go out and create it.” (Os he preparado para un teatro que todavía no existe. Ir y crearlo).¹⁰⁶ Esta frase sintetiza a la vez el sentido que le daba a su escuela, y el reto que suponía para el alumno. Con su enseñanza quería ofrecerles los medios para que construyesen su propio teatro dando forma a sus propios deseos de creación; un impulso para osar adentrarse en un camino, el de la creación, que no está previamente trazado y por el que, como dice Lecoq, se avanza en soledad.

La ilusión y el deseo son un impulso necesario para la creación, pero también son frágiles en una sociedad que no ayuda la mayoría de las veces a completarlos. Desde luego, la escuela no incita a seguir los caminos convencionales del teatro. En muchos casos, los teatros oficiales o establecidos no pueden responder a las provocaciones que habrán recibido durante estos dos años. La escuela más que dar soluciones plantea interrogantes, y esto, en el terreno del arte, no es fácil de llevar a cabo. Es frecuente que al acabar, los alumnos formen grupos en la creencia que el compartir un lenguaje común les facilitará el camino. Ésto no es siempre así y su existencia dependerá de factores ajenos muchas veces a la calidad artística.

Lo que hemos podido comprobar de los testimonios de antiguos alumnos es que, para todos ellos, la experiencia de la escuela les habrá ayudado a encontrar su lugar en el teatro y en la vida. Uno de los aspectos a señalar es la gran variedad de

¹⁰⁶ John MARTIN. “The theatre which does not exist: neutrality to interculturalism”. En: Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 57.

opciones que se abren y que hace de ella ante todo una experiencia que marcará la vida futura del alumno, no siempre en el teatro.

VI.2.10. La transposición de la realidad: un espacio poético

Para Lecoq no se trata de reflejar la realidad tal como ésta se presenta, hacer *realidad-realidad* (*faire “du réel réel”*). Este planteamiento le incomodaba, pues consideraba que ya la realidad está muy presente hoy en los medios de comunicación. No estaba interesado en ‘reconstruir’ la realidad idéntica, una recreación igual a lo real. “Je préfère une imagination du réel. Pour ma part je serais tenter d’aller vers le beau, le rêve, le fantastique, à chercher...”¹⁰⁷ (Prefiero una imaginación de lo real. Por mi parte me inclinaría por ir hacia lo bello, el sueño, lo fantástico, buscar...)

Como pedagogo, Lecoq estaba constantemente atento a lo que los alumnos aportaban como representantes de su tiempo:

La gran fuerza de la escuela son sus alumnos. Constantemente se les reorienta hacia sí mismos y ellos nos aportan su teatro. Por más que sugiramos temas, por más que les hagamos propuestas, por más que les provoquemos imponiéndoles condicionantes, sólo podremos profundizar en el trabajo si están verdaderamente interesados. Sin embargo, los alumnos son a menudo contradictorios. Hay que oírles y, a la vez, no escucharles demasiado. También hay que oponerse, luchar por llevarlos a un verdadero espacio poético. Esta dimensión es a veces difícil de alcanzar. Hay que responder a su falta de imaginación con lo fantástico, con la belleza, con la locura de la belleza.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Christophe MERLANT. “Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’”, pág. 4. Anexo, pág. 215.

¹⁰⁸ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 43-44.

El papel de Lecoq como pedagogo, consistía en llevar a los alumnos a un espacio en el que lo real encontrase una dimensión diferente a la realidad de todos los días expresado en un lenguaje propio. Este espacio no es otro que un espacio poético. Y, es provocando sus deseos de creación como encontrarán su estilo. Para Lecoq, el estilo resulta del deseo de creación, de dar vida a su imaginario. El estilo no puede reducirse a aprender cómo se hace *a la manera de*, tomando una referencia exterior e imitándola, tal cual.

En el trabajo de final del primer año, la “*enquête*” o “investigación”, los alumnos presentan la recreación de un ambiente escogido por ellos que deberán transponer ante un público. En esta transposición han de encontrar la manera, un estilo, que comunique las impresiones del ambiente en el que durante un mes habrán estado inmersos, para que pueda reconocerse. En una de sus clases, Lecoq les planteaba a los alumnos:

À quoi bon refaire la vie à l'identique? Il faut approcher une réalité reconnue par le corps et trouver un langage pour le dire : un style. J'aime ce mot, mais n'allez pas croire qu'il s'agit de faire du 'à la manière de'. [...] mais construire quelque chose à partir du réel. Arriver à donner un imaginaire du réel ce qui suppose une observation rigoureuse. Il faut provoquer l'intérêt et trouver un style.¹⁰⁹

(¿Para qué reconstruir la vida tal cual es? Hay que acercarse a una realidad reconocida por el cuerpo y encontrar un lenguaje para decirlo, un estilo: Me gusta esta palabra, pero no vayan a creer que se trata de hacer 'a la manera de'. [...] sino construir algo a partir de lo real. Llegar a dar un imaginario de lo real, lo que supone una observación rigurosa. Hay que provocar un interés y encontrar un estilo.)

¹⁰⁹ Christophe MERLANT. “Carnets de bord d'un voyage au 'Central'”, pág. 4. Anexo, pág. 215.

Merlant recogió en su diario durante su estancia en la escuela esta reflexión y aclaración de Lecoq sobre el estilo refiriéndose al trabajo de las ‘investigaciones’ que los alumnos estaban en aquel momento preparando:

Le style c’est un moyen qu’on trouve quand il y a un désir. On peut faire une enquête sur tout. On a vue la solitude, les sectes, les lepreux, les médecins... Il ne s’agit pas de recopier les mots du Petit Robert, mais chaque mot est occasion du théâtre.¹¹⁰

(El estilo es un medio que se encuentra cuando hay un deseo. Podemos hacer una investigación sobre todo. Hemos visto la soledad, las sectas, los leprosos, los médicos... No se trata de copiar las palabras del Petit Robert, sino de hacer que cada palabra sea una ocasión para el teatro.)

La realidad como material directo sometido a una transposición teatral, preparaba al alumno a reconocer las transposiciones que los textos dramáticos contienen desde una exploración física del texto, que debía llevar a encontrar las propias tensiones internas que creaban el juego dramático.

Esta es una escuela del juego. Se ha de decir también, que no es una escuela donde se hace una investigación dramatúrgica sobre un autor. ¡No, intentamos encontrar por el juego el mundo dramático! Evidentemente será después de esto que se abrirá a los autores que pertenecen al mundo que exploramos... Porque los textos existen en la escuela, esto no se puede olvidar.¹¹¹

¹¹⁰ Christophe MERLANT. “Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’”, pág. 4. Anexo, pág. 215.

¹¹¹ Jacques Lecoq, conversación recogida por Carmina Salvatierra, “Jacques Lecoq, la pasión por el movimiento”. *Assaig de teatre*, núms. 18, 19 y 20, pág. 378. Anexo, pág. 115.

Finalmente, podemos apreciar la imbricación del juego dramático en la enseñanza, tanto en lo que se refiere al estilo, como al imaginario del actor, ligado a un estado de espíritu determinado, y que sintetizan estas tres frases:

Le style c'est ne pas une forme extérieure, une contrainte externe mais c'est une règle du jeu qui appartient au jeu lui même.¹¹²

Le style est un esprit de jeu.¹¹³

Le jeu c'est l'imaginaire de l'acteur.¹¹⁴

(El estilo no es una forma exterior, un condicionante externo, sino una regla del juego que pertenece al juego mismo.

El estilo es un espíritu de juego.

El juego es el imaginario del actor.)

Nuestro estudio de la pedagogía de la EJI prosigue desde la relación directa que, como acabamos de ver, establece entre la vida y el teatro. Desde esta perspectiva encontramos que el tratamiento del juego y la consideración del cuerpo subyace a toda la práctica y la concepción de la enseñanza. En primer lugar, el juego como soporte del imaginario y como puente entre éste y lo real, es decir, entre la vida y el teatro, considerando que a través del juego actúa la capacidad del ser humano de simbolizar. En segundo lugar, el cuerpo –el teatro es el actor en movimiento– como transmisor del juego, cuerpo que crea, comunica, y que la improvisación, las máscaras, la preparación corporal y el mimo prepararán.

¹¹² Christophe MERLANT. “Carnets de bord d'un voyage au ‘Central’”, pág. 4. Anexo, pág. 215.

¹¹³ Anthony FROST; Ralph YARROW. *Improvisation in Drama*, pág. 65.

¹¹⁴ Frase atribuida a Jacques Lecoq, mencionada por Marc Doré en una conversación con Carmina Salvatierra, enero de 2001.

SEGUNDA PARTE

La práctica de la pedagogía de la EJI

VII. De la vida al teatro, de lo real al imaginario

Juego e imaginario están viajando juntos permanentemente en esta pedagogía para la creación en el teatro, considerando que la creación no es otra cosa que dar vida al imaginario cuyo soporte es el juego. Imaginario provocado en esta pedagogía por un reconocimiento de lo real a través del cuerpo, descubriendo las posibilidades de transformación de la materia en los cambios de sólido a líquido, las calidades del aire, los matices de los colores, la dinámica de las palabras, los empujes y fuerzas de la música o el comportamiento de los animales...

Juego e Imaginario son dos conceptos claves, y creemos que no podemos ignorar la relación que entre ellos existe en su acepción hermenéutica, por eso hemos querido prolongar, a partir de su consideración en la enseñanza de Lecoq, también las respectivas correspondencias y encuentros entre estos dos términos.

Uno de los objetivos de este apartado es exponer, lo más cerca posible a su práctica real, algunos de los temas fundamentales de este primer año de la EJL. Lo hemos hecho siguiendo fielmente las indicaciones de Lecoq en *El cuerpo poético*, y lo hemos complementado sintetizando las observaciones que Merlant recogió en su diario “Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’”, cuando se ha tratado de hacer las observaciones a algunos ejercicios sobre el juego y la máscara neutra, y también para los ejercicios de movimiento, completándolos con la información que aporta la tesis de Vallillo.

El primer tema que presentamos es el Juego tal como se aborda en la primera etapa del primer curso, es decir, desde la *recreación psicológica silenciosa* hasta la aparición del juego teatral, planteado como un descubrimiento dirigido a introducir las nociones de: tiempo y espacio, silencio y palabra, inmovilidad y movimiento. El tratamiento del juego y su consideración en la práctica pedagógica lo

confrontaremos con su descripción fenomenológica y veremos las concordancias que en ella encuentran.

El segundo tema que exponemos es el trabajo de la máscara neutra a partir de dos temas fundamentales: el *Despertar* de la máscara neutra y el *Viaje Elemental*, analizando cómo interviene en la depuración del movimiento del cuerpo y en la elevación del nivel de juego no realista, y cómo ésta favorece el estado de disponibilidad del actor.

La técnica de los movimientos y la preparación corporal, en tercer lugar, vienen a completar nuestra exposición sobre la práctica de la E JL. El capítulo dedicado a la preparación corporal, lo hemos realizado a partir de las conversaciones con Monika Pagneux. Esta parte sobre el movimiento incluye tres ejercicios fundamentales propios de la escuela: *Los siete estados de tensión*, *Los veinte movimientos* y *El equilibrio de la escena*. Se concluye con la exposición de la concepción del movimiento de Lecoq.

Antes de entrar en estos temas, hemos querido empezar por introducir la improvisación y la máscara como referentes presentes en el teatro occidental, representados por la *commedia dell'arte*. Desde esta perspectiva, a continuación exponemos el eco que el juego y la improvisación encuentran en la enseñanza desde diferentes estudios. En este contexto la exposición de la práctica del juego y la máscara en su pedagogía encuentran una dimensión y una comprensión más completa.

VII.1. La improvisación y la máscara en la tradición del teatro occidental

El juego como transmisor del imaginario es consustancial al concepto de teatro de Lecoq. Es algo que podemos concluir en nuestro primer acercamiento a la enseñanza, como acabamos de ver. Y, es a partir de la improvisación, entendida como una táctica, que ambos se ponen en acción.

Para Lecoq, el teatro es un acto esencialmente físico. Su comprensión del cuerpo como depositario de un conocimiento que la cabeza ignora, hace del movimiento el vehículo principal, donde este conocimiento puede manifestarse en la improvisación en una amplia variedad de sentidos a través del cuerpo en movimiento, siempre en su relación con el espacio, es decir, siempre teniendo en cuenta unas referencias espaciales, a su situación u orientación en el espacio. La improvisación está dirigida, pues, a desarrollar las capacidades virtuales del cuerpo en un vocabulario o lenguaje corporal basado en la captación de lo real –“saisie du réel qui se joue dans notre corps” (una captación de lo real que actúa en nuestro cuerpo), que es el sentido que le da al mimo en la enseñanza, *mimo de fondo*, pues, el actor es un mimo–, que constituye el juego o la actuación del actor. No se procede como en las técnicas orientales basadas en el aprendizaje de un rico lenguaje altamente codificado donde se requiere una extraordinaria preparación física que permita articular un código gestual fijado. El objetivo de Lecoq no es el de establecer o fijar una gramática corporal, sino el de preparar al actor para crear lenguajes no establecidos todavía; provocar “su imaginario a inventar lenguajes”.¹ Y, para que movimiento, gesto y palabra se conviertan en un lenguaje necesitan de un cierto grado de transposición. Como precisan Anthony Frost y Ralph Yarrow, en ambas tradiciones el actor necesita de una gran habilidad y energía para producir “poesía en el espacio”, lo que consigue con una intensa preparación corporal.²

¹“École Jacques Lecoq. Théâtre”. Programa de la escuela de 1981 a 1992. Anexo, pág. 37.

² Anthony FROST; Ralph YARROW. *Improvisation in Drama*, p. 64.

VII. De la vida al teatro, de lo real al imaginario

En esta forma de concebir la improvisación en el teatro y la preparación del actor reside, según nuestro análisis, el enraizamiento de la enseñanza de Lecoq en la tradición del teatro occidental, lo que ejemplifica concretamente la *commedia dell'arte*, un término que según las investigaciones de Constant Mic (Konstantin Miklashevski) no aparece antes del siglo XVIII, siendo *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto* o *comédie italienne* algunos de los nombres por los que se conocía esta forma teatral.³ Recordamos que el personaje de Arlequín, como símbolo de la escuela, está muy lejos de querer resucitar esta forma teatral, de la cual prácticamente ignoramos casi todo en relación a cómo actuaban estos actores *dell'arte*, actores profesionales. Ya que lo fundamental no son los *canovacci* o *bocetos*⁴ que nos han llegado –un esquema de la intriga principal de la obra–, sino el juego del actor y sus *lazzi*⁵ –las indicaciones sobre la interpretación de las escenas cómicas– sobre lo que no sabemos nada.⁶ En los *lazzi* estaban todos los juegos escénicos interminables, las acciones, los juegos de palabras, los gestos en que el actor resolvía una situación determinada, demostrando su audacia e invención de comediante para deleite del público. Como se sabe, la evolución de esta *commedia dell'arte* primitiva, en la que los *lazzi* integraban la palabra y el gesto, irá progresivamente separando el texto de la acción hacia una *commedia* más refinada que llegará a influenciar las obras de Molière y Marivaux (Pierre-Carlet Champlain de Marivaux, 1688-1763). Thomas Leabhart aporta otra observación muy afinada

³ Constant MIC. *La Commedia dell'Arte ou le théâtre des comédiens italiens des XVIe, XVIIe & XVIIIe siècles*. Éditions de La Pleiade, París, 1927 págs. 22-26.

⁴ El *cañamazo* o *boceto* era el esquema de las acciones principales (entradas, salidas, situaciones claves) de la historia o fábula, a partir del cual los actores improvisaban libremente. Patrice PAVIS. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, Barcelona, 1990, pág. 45.

⁵ Los ingredientes de base de los *lazzi* consistían en contorsiones, acrobacias, rictus, muecas, comportamientos burlescos y graciosos por los que el actor mostraba su audacia y que el público esperaba con anhelo. *Ibid.*, pág. 289.

Existían verdaderos especialistas llamados “lazzista” que mostraban su imaginación y su técnica escénica. Véase Constant MIC. *La Commedia dell'Arte*, págs. 79-80.

⁶ La obra de Flamino SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, de 1611, incluía cincuenta obras dramáticas; está considerada como la primera recopilación de textos de *commedia dell'arte*.

VII. De la vida al teatro, de lo real al imaginario

sobre la *commedia dell'arte* en relación con el mimo: “Copeau had begun his experiments with *commedia*; *commedia* is the door through which mime left the theatre, and the door through which it returned”⁷ (Copeau había empezado sus experimentos con la *commedia*; la *commedia* es la puerta a través de la cual el mimo abandonó el teatro, y la puerta a través de la cual volvió.)

Para Lecoq, la *commedia dell'arte*, además de representar para “les hommes de théâtre un territoire magique qui, de tous les temps, les a fait rêver et imaginer” (los hombres de teatro un territorio mágico que, en todas las épocas, les ha hecho soñar e imaginar), es “le grand réservoir d’acteurs-improvisateurs”⁸ (la gran reserva de actores-improvisadores), y en ella encuentra el espíritu de un tipo de actor lleno de invención que bajo la máscara, recreaba las pasiones humanas más esenciales llevadas al límite, “les grandes tricheries de la nature humaine”⁹ (las grandes artimañas de la naturaleza humana), revelando su fondo trágico –este fondo trágico que encierra es resaltado por Lecoq, pues normalmente la *commedia* se asocia al entretenimiento, y menciona el libro de Constant Mic *La commedia dell’Arte*, que se ha detenido en desvelar el elemento dramático que conlleva–.

Estos comediantes italianos, organizados en “familias”, recorrieron toda Europa, se anticiparon a los gustos del público y su éxito se debió a que supieron comunicarle esta comedia humana universal.¹⁰ La maestría que alcanzaron no se debía a que persiguieran una cierta idea de teatro, sino que provenía de la misma organización interna de la vida de la compañía, de la manera armónica y orgánica en la que trabajaban, haciendo de ella la misma materia de su arte y de la cual

⁷ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 117.

⁸ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 113.

⁹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 162.

¹⁰ Sobre la influencia de la *commedia dell'arte*, su origen popular, dialectal y su historia, véase Ricard SALVAT. “El personatge dràmatic. Personatge i tipus social”. En: *Escrits per al teatre*. Institut del Teatre/ Diputació de Barcelona, Monografies de teatre, núm. 32, Barcelona, 1990, págs. 309-312.

derivaba la forma artística (¡qué inspiración para Copeau y Les Copiaus!). A partir del 1500, la inteligencia de los actores profesionales de *commedia* residió en establecer una nueva estrategia de mercado dirigida no tanto a la calidad del arte del teatro, como a mejorar sus condiciones de vida como actores.¹¹ La profesionalidad de los italianos consistía en que el público podía reconocerles su capacidad de hacer varios personajes, y aunque se especializaran en un tipo o personaje, la personalidad del actor ya no se confundía con la de su personaje, al contrario de lo que sí sucedía en aquel momento con la imagen más conocida del bufón o el charlatán, donde sí podía existir una identificación psicológica entre la persona y el personaje, aunque fueran también actores profesionales reclamados por las cortes y las academias. El actor de la *commedia* era un especialista de su oficio, pudiendo interpretar diferentes personajes –de ahí la fascinación que producían–, un hecho trascendental del teatro moderno. Mas la gran revolución y el verdadero cambio se produjo cuando estos actores entendieron el teatro según las leyes modernas del comercio, adelantándose a la demanda y a los gustos del público, creando un mercado de gente dispuesta a pagar una entrada, y ya no dependiendo de la aristocracia. Son los actores que actuaban en su dialecto local y en contacto con las realidades de la vida, donde palabra y gesto estaban indisolublemente unidos. “Si l’on parle d’un théâtre du geste, c’est à cette commedia dell’arte, écrite en dialecte, que je pense avec le plus de bonheur”¹² (Si hablamos de un teatro del gesto, es en esta *commedia dell’arte*, escrita en dialecto, que pienso con la mayor felicidad). Las lenguas dialectales están muy cerca del cuerpo físico y de la tierra, y permiten, según Lecoq, ritmar la palabra y el gesto de una forma particular; por el contrario, las traducciones a las lenguas eruditas que se han hecho de estos textos le parecen a menudo vulgares, a causa de la dificultad de encontrar esta dimensión en el lenguaje.

¹¹ Ferdinando TAVIANI. “Positions du masque dans la commedia dell’arte”. En : *Le masque: du rite au théâtre*. CNRS, París, 1985, pág.124.

¹² Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 113.

VII. De la vida al teatro, de lo real al imaginario

El arte de la improvisación, desde el juego del actor de la *commedia* o de las fábulas atelanas, es para Lecoq lo que está en la base de la tradición en el teatro occidental, y lo que constituye uno de los mayores hallazgos de su enseñanza es haberle devuelto su valor, encontrando una forma de organizarlo y estructurarlo como un medio de creación en pos de un actor-improvisador-autor, según las leyes del movimiento que rigen el teatro. Unas reglas y unas leyes que el actor occidental redescubre permanentemente; a la vez, Lecoq se inspira en el espíritu popular y colectivo como una fuente de renovación. La práctica de la improvisación está dirigida a propiciar la creación pensando en un actor-autor que en los ensayos organice y fije todo el material que aparece, en un proceso de selección y desecho. Una vez concluido, el actor no variará nada significativamente durante la representación ante el público, sólo adaptará, modificará o enriquecerá aquello que, en contacto con él, considere conveniente. Por tanto, en este sentido, el actor de *commedia* no improvisaba nada, simplemente tenía una experiencia a la que podía recurrir, un *bagage*, un bagaje, como menciona Lecoq. “Contrairement à ce que l’on croit, l’acteur-improvisateur n’improvisait pas: il était l’auteur de ses lazzi et de ses jeux et n’en changeait pas chaque soir; il possédait un ‘bagage’.”¹³ (Contrariamente a lo que creemos, el actor-improvisador no improvisaba: era el autor de sus lazzi y de sus actuaciones y no cambiaba cada noche; poseía un ‘bagaje’.)

L’improvisation est à la base du jeu masqué dans la commedia dell’arte, il n’y a pas de code à respecter comme dans le théâtre d’Orient où tous les gestes sont fixés. Mais cette improvisation est tactique, avec des règles précises qui sont celles du théâtre même et que les acteurs redécouvrent chaque fois. Elle appartient à la tradition. Elle est professionnelle.¹⁴

¹³ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 113.

¹⁴ Jacques LECOQ. “Rôle du masque dans la formation de l’acteur”. En : *Le masque: du rite au théâtre*, pág. 268.

VII. De la vida al teatro, de lo real al imaginario

(La improvisación se encuentra en la base del juego de la máscara en la *commedia dell'arte*, no existe un código a respetar como en el teatro oriental donde todos los gestos están fijados. Sino que esta improvisación es táctica, con sus reglas precisas que son las mismas del teatro y que los actores redescubren una y otra vez. Pertenece a la tradición. Es profesional.)

Toda su pedagogía –la máscara, la preparación corporal, el mimo–, está orientada a favorecer y preparar el cuerpo del actor para este acontecimiento que es el juego dramático. Partiendo de la recreación psicológica, Lecoq concibe una serie de improvisaciones dirigidas a descubrirlo, y que más tarde, será necesario para la creación: cómo aparece y se crea el juego, cómo se van formulando sus leyes y el progresivo adentramiento en el movimiento en relación con el espacio son el recorrido que define este primer año y que veremos en el próximo capítulo.

Por el momento, es importante aclarar este punto respecto a la improvisación, ya que, a menudo, se piensa en ella como si el actor inventara a cada momento, y esto no es así. Como afirma Mic, en uno de los estudios más profundos sobre el tema, parece poco probable que un teatro como la *commedia*, que representaba tramas extremadamente complicadas, con un número importante de personajes, pudiera dejarse a la pura improvisación. Existían espectáculos en los que todo estaba fijado en los ensayos, sobre todo cuando una misma obra era representada un centenar de veces debido al gran éxito popular alcanzado. Otra cosa es que, al no depender de un autor, el actor estableciera con antelación los materiales que utilizaba para crear sus textos y sus acciones, pues el carácter del personaje dependía completamente de la imaginación y del talento de su actuación. Es decir, que el *cómo* era más importante que el *qué*:

Ce qui importait dans cet art [la *commedia dell'arte*], aux si bien aux acteurs qu'au public, ce n'était pas tant ce qui se disait et ce que se faisait en scène, que la

VII. De la vida al teatro, de lo real al imaginario

manière spéciale dont les choses étaient dites et accomplies: la forme l'emportait ici sur le fond.¹⁵

(Lo que importaba en este arte [la *commedia dell'arte*], como a los actores y al público, no era tanto lo que se decía y lo que se hacía en escena, como la manera especial en que las cosas se decían y se hacían: la forma predominaba sobre el fondo.)

Los grandes actores de la *commedia* eran gente de su tiempo, inteligente y cultivada, que participaban del arte Renacimiento al combinar por un lado, la tradición literaria y la cultura clásica y, por otro, el genio espontáneo. La aparente frescura, naturalidad y facilidad que unos pocos exhibían en sus actuaciones se debía a un gran trabajo y al talento con que estaban dotados, como los Comici Gelosi o la familia Andreini. Por tanto, no puede extrañarnos que se pudiese pensar que estuvieran improvisando, pues es una de las sensaciones que pretendían crear y que ellos mismos no desmentían: define el alma de la *commedia*. Desgraciadamente, muchos llevados por la ignorancia o la ambición, creían que eran capaces de emularlos y recurrían a las groserías y a una gesticulación sin ningún arte.

El resurgimiento de la *commedia* a mediados del siglo pasado, sobre todo, con la compañía veneciana Ca' Foscari, el montaje de la obra de Carlo Goldoni *Arlecchino servitore di due padroni* (*Arlequín servidor de dos amos*) dirigida por Giorgio Strehler, con Marcello Moretti en el personaje de Arlequín, y la popularidad que alcanzaron en los años ochenta las experiencias del Centro de Pontedera en Italia, nos han hecho creer que se ha recuperado la *commedia* tal y como era. Sin embargo, Ferdinando Taviani afirma que desconocemos todo lo referente al juego de los actores, y que el montaje de Strehler remitía de una forma

¹⁵Constant MIC. *La Commedia dell'Arte*, pág. 221.

VII. De la vida al teatro, de lo real al imaginario

ideal a la búsqueda teatral europea de los años veinte que simbolizaba el sueño moderno de la *commedia dell'arte*.¹⁶ Para Lecoq, la obra de Strehler ha contribuido a crear una idea “embellecida” de la *commedia*, lejos de la frescura de sus orígenes, pues Goldoni en un sentimiento ambivalente hacia ella, acabó destruyendo su estructura con un teatro realista de objetivos sociales, abandonando la improvisación por el diálogo escrito y reduciendo la importancia de las máscaras.¹⁷

En cuanto a la técnica que hoy muchas escuelas imparten inspirándose en los tipos de Arlequín, Pantalón o el Capitán, por ejemplo, éstos no son más que un conjunto de estereotipos y “seule la croyance démesurée de certains en ‘la tradition des masques’ peut faire croire qu’elle ait un rapport avec le jeu des professionnels italiens des XVIe et XVIIe siècles”¹⁸ (sólo la creencia desmesurada de algunos en ‘la tradición de las máscaras’ puede hacernos creer que tenga una relación con el juego de los profesionales italianos de los siglos XVI y XVII).

El que la improvisación se haya convertido, según Taviani, en la verdadera máscara de la *commedia dell'arte*, obviando que probablemente fue el “théâtre professionnel dont les spectacles étaient les plus rigoureusement fixés” (teatro profesional cuyos espectáculos fueron de los más rigurosamente fijados), tanto en los textos como en los *lazzi*, cuyas variaciones dependían de cada actor, se debe a dos factores históricos. En primer lugar: “la glorification des premières grandes actrices dans leur rôle de poétesses academiques capables d’improviser des vers”¹⁹ (la glorificación de las primeras grandes actrices en su papel de poetisas académicas

¹⁶ Ferdinando TAVIANI. “Positions du masque dans la commedia dell’arte”, pág.119. Como explica Taviani la puesta en escena de *Arlequín...*, que el austriaco Max Straine hizo famosa en 1924, estaba ligada a la renovación de la dirección en Europa y no a continuar esta tradición.

¹⁷ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 113. Sobre la posición de Carlo Goldoni y Carlo Gozzi (1720-1806) hacia la *commedia dell'arte*, y la polémica entre ambos vease Allardyce NICOLL. *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell’arte*. Barral Editores, Barcelona, 1977, págs. 197-209.

¹⁸ Ferdinando TAVIANI. *Loc. cit.*

¹⁹ Ferdinando TAVIANI. *Ibid.*, pág.120.

VII. De la vida al teatro, de lo real al imaginario

capaces de improvisar versos), herederas, según Taviani, de la cultura de las *meretrices honestae* tan importantes en las “belles-lettres” italianas antes del concilio de Trento; y en segundo lugar –y esto es particularmente importante en el tema que tratamos–, la manera en que las compañías italianas trabajaban sin partir de un texto dramático previamente escrito y acabado, sino a través de la transmisión oral donde la composición dramática estaba repartida entre los actores. “À cause de l’idée préconçue typique de la culture savante, qu’un texte n’existe que lorsqu’il est écrit, le spectacles des acteurs de la commedia dell’arte, montés à partir de textes non écrits donnèrent l’impression d’avoir été fabriqués sans texte préalable.”²⁰ (A causa de la típica idea preconcebida de la alta cultura, según la cual un texto no existe mas que si está escrito, los espectáculos de los actores de la *commedia dell’arte*, montados a partir de textos no escritos, dieron la impresión de haber sido fabricados sin un texto previo.)

Encontramos en esta apreciación una explicación a la tendencia que existe cuando se considera la *commedia* como improvisada simplemente porque no parte de un texto escrito, y podemos ver también cuán vigente continua esta opinión. Pues la improvisación es un medio para la creación, y lo que hace el actor cuando irrumpe por primera vez en el espacio, es del mismo orden que lo que hace un escritor ante la hoja de papel, el pintor ante la tela o el músico cuando empieza a tararear una nueva melodía antes de escribirla en el pentagrama; el actor lo hace en el aire y su arte no queda. La lectura de los *cañamazos* o *bocetos* es decepcionante, como dice Lecoq, pues falta lo principal: “l’acteur en jeu et ses lazzi” (la actuación del actor y sus *lazzi*):

Chaque auteur, qu’il soit du geste, de la parole dite ou écrite, improvise la première fois qu’il trace dans l’espace ou sur la feuille blanche le premier acte de sa

²⁰ Ferdinando TAVIANI. “Positions du masque dans la commedia dell’arte”, pág.119.

VII. De la vida al teatro, de lo real al imaginario

création. Même si, au départ, il s'est donné une idée, un canevas, il va se lancer dans l'inconnu. C'est après ce premier acte que l'acteur-improvisateur-auteur répète et reprend, modifie son jeu que le public par la suite précisera, et c'est avec ce dernier que se fera la conclusion.²¹

(Cada autor, sea del gesto, de la palabra dicha o escrita, improvisa la primera vez que traza en el espacio o sobre la página en blanco el primer acto de su creación. Incluso si, al principio, se ha hecho una idea, un boceto, va a lanzarse a lo desconocido. Es después de este primer acto que el actor-improvisador-autor ensaya y retoma, modifica su juego que después precisará el público, y es con este último que se realizará la conclusión.)

Concluimos que: la improvisación es un proceso hacia la construcción de una estructura que permita la actuación, pero esta estructura ha de permitir que esta actuación permanezca viva, y en ningún caso puede ser únicamente el trazado de un trayecto o un recorrido

La máscara, todas las máscaras de teatro, aportan otra característica esencial al juego dramático, que es su aspecto no psicológico por estar basado en la acción.²² De nuevo, la *commedia dell'arte*, en este aspecto, se nos presenta como otra gran referencia para adentrarnos en su función pedagógica en la enseñanza de Lecoq al ayudar al actor a encontrar la transposición que los textos dramáticos necesitan:

²¹ Jacques LECOQ. "La pédagogie du mouvement". En: *Le théâtre du geste*, pág. 113.

²² Para la definición etimológica de la palabra "máscara", véase Ricard SALVAT. "El personatge dramàtic. Personatge i tipus social". En: *Escrips per al teatre*, págs. 312-315.

VII. De la vida al teatro, de lo real al imaginario

Le masque, à part sa fonction de représentation, est aussi un moyen de saisir une dimension de jeu, de la développer, de permettre au comédien d'accéder aux grands textes tels que ceux de la tragédie grecque.²³

(La máscara, a parte de su función en la representación, es también un medio de captar una dimensión de juego, de desarrollarla, de permitir al comediante acceder a los grandes textos como los de la tragedia griega.)

Cuando en *El cuerpo poético* habla del trabajo con las máscaras expresivas – que son máscaras enteras a diferencia de las de la *commedia*, y que, por tanto, no hablan–, concretamente a propósito de la máscara disimétrica del “jesuita” (Anexo, pág. 37), menciona dos posibilidades de acercamiento a ella. Primero, intentando sentirse jesuita para comprender su comportamiento y alcanzar una cierta forma, lo que constituye un acercamiento psicológico a la máscara. La segunda posibilidad de abordarla es dejando que la máscara guíe los movimientos que su misma forma propone por su estructura, convirtiéndose en un vehículo que implique a todo el cuerpo en el espacio, es entonces cuando en los movimientos aparece el personaje. La pedagogía de la máscara consiste en proponer un juego esencializado en *actitudes piloto*, que es imposible encontrar sin la máscara. Aunque el alumno no desarrolle en su vida profesional el trabajo de la máscara, su juego se beneficiará de ello. La enseñanza funciona pues, como dice Lecoq, indirectamente, “par ricochet”²⁴ (de rebote, por carambola).

Nuestro “jesuita” no ataca nunca de frente, sigue de entrada las líneas oblicuas y las curvas propuestas por la máscara para dar paso, a continuación, a los sentimientos y las emociones que acompañan esos movimientos. El personaje nace entonces de la forma.²⁵

²³ Jacques LECOQ. “La pédagogie du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 113.

²⁴ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 85.

²⁵ *Ibid.*, pág. 90.

Éste es un ejemplo de lo que Lecoq llama *entrar en la forma*; un proceso que se realiza desde el exterior, sin utilizar el espejo, y que debe llevar a “sentir lo que la ha hecho nacer, reencontrar el fondo de la máscara, buscar en uno mismo la vibración de la máscara. Después de lo cual será posible actuarla desde el interior”.²⁶ En este *entrar en la forma* podemos sintetizar el acercamiento al teatro de Lecoq y que podemos reconocer en todo el trabajo de la Escuela. Es un proceso que va del exterior al interior y que se aleja de cualquier tipo de acercamiento psicológico al teatro.

Las máscaras de la *commedia*, como Arlequín, Pantalón o el Capitán, son tipologías fijas que, sin embargo, permiten una gran variedad de comportamientos aparentemente contradictorios. Arlequín puede estar enamorado, convertirse en un ser endiablado, actuar como un niño, ser miedoso y valiente, tonto e inteligente a la vez, dependiendo de la situación, y ser completamente creíble. La credibilidad del personaje reside en la máscara misma que busca siempre su equilibrio en la acción que realiza, puesto que lo que la define es la ausencia de psicología. Es suficiente con cambiar el plano de la acción para que la máscara cambie de personalidad. Es el “secreto” que, según Taviani, comprendió Meyerhold. La máscara de *commedia* elimina la interioridad del actor –evacuación de la interioridad– y lo convierte en un personaje totalmente exterior cuya psique, “pour ainsi dire, n’est pas à l’intérieur mais, comme celle de la marionnette de Kleist, *en dehors*. L’esprit qui anime le personnage, c’est à dire son caractère, la *vie intime* qui le fait paraître vivant, lui viennent de la situation qui l’entoure ”²⁷ (por así decirlo, no está en el interior sino, como en la marioneta de Kleist, *hacia fuera*. El espíritu que anima al personaje, es decir su carácter, la *vida íntima* que lo hace aparecer vivo, le viene de la situación que le envuelve).

²⁶ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 86.

²⁷ Ferdinando TAVIANI. “Positions du masque dans la commedia dell’arte”, pág.128.

VII. De la vida al teatro, de lo real al imaginario

El teatro occidental contemporáneo de raíz chejoviana o stanislavskiana se ha ido interesando cada vez más por la psicología de los personajes y menos por la acción, al revés de lo que ocurría con el teatro clásico.

VII.2. La consideración del juego en los estudios sobre la enseñanza de Lecoq

La importancia del juego en la enseñanza de Lecoq es destacada por todos los estudios que la abordan, desde Frost, Yarrow, Chamberlain, Callery, hasta Murray. Sólo Thomas Leabhart, Mira Felner y Marco De Marinis, al tomar el mimo como un tema específico lo aíslan, separándolo de la relación que tiene con el juego. El juego como puente entre lo real y el imaginario es apreciado en sus múltiples direcciones como: un principio dinámico; la energía que intercambian los actores; un medio de crear nuevas relaciones entre los estilos, entre la palabra y el gesto; plantea la relación entre libertad y condicionantes; el carácter lúdico y de plenitud; el valor comunicativo... Vamos a ver los aspectos más significativos que estos estudios han analizado de diferentes maneras.

En la exposición de Anthony Frost y Ralph Yarrow, el juego en Lecoq se dirige a desarrollar la articulación física de la capacidad mimética: “for him [Lecoq] ‘mime’ signifies all the resources available to the actor including his use of text, and the function of improvisation is to set those resources in play”²⁸ (para él [Lecoq] el ‘mimo’ significa todos los recursos disponibles por el actor incluyendo el uso del texto, y la función de la improvisación consiste en verter todos estos recursos en el juego). Es mediante el juego que se activa la imaginación y el conocimiento que reside en el cuerpo dando nuevas formas. “Le style est un esprit de jeu”, dice Lecoq, significando que el estilo es una forma de actuar, es tener un determinado sentido de la actuación y también cierta plenitud, placer y alegría.

²⁸ Anthony FROST; Ralph YARROW. *Improvisation in Drama*, pág. 65.

VII. De la vida al teatro, de lo real al imaginario

En esta misma línea, Ralph Yarrow pone el acento en el juego entendido como ocasión y posibilidad en la creación de un lenguaje de orden simbólico, que es, en última instancia, el objetivo mayor de su enseñanza, cuando Lecoq se refiere a provocar la creación de nuevos lenguajes, el “teatro que todavía no existe”, y que Yarrow encuentra formulada en Friedrich Schiller (1759-1805):

In order to create a theatre which does not exist it is necessary to enter into the possibility of a different symbolist form (Schiller calls the ability to do this *Formtrieb*, the impulse to form; he says it rests upon and is expressed through *Spieltrieb*, the impulse to play). The language(s) of theatre have to be reinvented. If Artaud was after this so is Lecoq.²⁹

(Para poder crear un teatro que no existe es necesario adentrarse en la posibilidad de una forma simbólica diferente (esta habilidad Schiller lo llama *Formtrieb*, el impulso hacia la forma; dice que reside y se expresa a través *Spieltrieb*, el impulso de jugar). El/Los lenguaje(s) del teatro han de reinventarse. Si Artaud perseguía esto, también Lecoq.)

Yarrow añade otra apreciación del juego que, como impulsor de la imaginación, rechaza y evita lo pretencioso en el arte y que está muy presente en la reflexión de Lecoq rehuyendo cualquier tipo de pseudointelectualización del proceso creativo; también la capacidad incontenible del juego que no se deja atrapar, su capacidad de cambio en la que reside su propia existencia y el papel cómplice de los actores para que así sea:

[...] the spirit of invention is the spirit of play, and [...] these are fundamental human resources which can counter the deadliness of pompous art. The reason, most profoundly, is that play is play with the system and play out of the system: it

²⁹ Ralph YARROW en el posfacio de Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 112.

VII. De la vida al teatro, de lo real al imaginario

changes the name of the game at will, and is the will to go on changing its name and its form. It is also what unites players, whether on or off the stage, because it gives them a stake in the game, it affirms the complicity of being able to change the way it is. If theatre can go on doing that, it (and we) may survive.³⁰

([...] el espíritu de invención es el espíritu de juego, y [...] éstos son recursos humanos fundamentales que pueden contrarrestar los límites del arte pomposo. La razón más profunda es que el juego es juego con el sistema y juego fuera del sistema: cambia el nombre del juego según se quiera, y es la voluntad de seguir cambiando su nombre y su forma. Es también lo que une a los actores, sea dentro o fuera de la escena, porque les da interés en el juego, afirma la complicitad de ser capaces de cambiarlo. Si el teatro puede continuar haciendo esto podrá (y podremos) sobrevivir.)

El aspecto fundamental del juego en la improvisación es la posibilidad de estructurar la creación, es decir, de construir, de realizar una escritura. Tanto Dymphna Callery como Simon Murray lo mencionan como un principio dinamizador e integrador entre los actores y el público, que se aleja de la actuación realista y reclama de ambos la intervención del imaginario. El elemento emocional se alcanza a través de la acción y podemos pensar las coincidencias que en este punto podemos encontrar con el método de Constantin Stanislavski en sus últimos escritos sobre las acciones físicas para la construcción del personaje; como también las coincidencias con Jerzy Grotowski en cuanto a erradicar la falsedad de la actuación mediante un proceso de desaprendizaje. Sin embargo, en Lecoq es diferente al llevar la atención del alumno sobre el mundo exterior más que hacia sí mismo, como caracteriza el trabajo del investigador polaco.³¹

³⁰ Ralph YARROW en el posfacio de CHAMBERLAIN; YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 113.

³¹ Dymphna CALLERY. *Through the body*, pág. 162.

Para Murray el juego en la enseñanza de Lecoq abre nuevas posibilidades para la acción al liberar al actor de la literalidad del texto, enriqueciéndolo con un sentido adicional tanto visual como físico.³² Es ahí donde se afirma el actor como autor alcanzando un espacio imaginativo que desborda al texto y al director. Sin embargo, también recoge Murray de los testimonios de antiguos alumnos la objeción de que, si bien Lecoq enseña a hacer que una idea funcione, no enseña cómo desarrollarla, y señala la escritura como una asignatura pendiente en la enseñanza. Es decir, una simple acotación en un texto dramático como, por ejemplo, tomar una taza de té, se puede convertir en un gran tema y suscitar una gran invención por parte del actor, pero el problema de la escritura prevalece. “It will always be a problem in theatre of what you are saying and why you are saying it.”³³ (Siempre existirá el problema en el teatro de lo que se dice y por qué se dice.) Evidentemente sería una falacia pensar, como también se aclara, que todo actor puede ser un autor, lo que sí es cierto es que todo actor puede hacer una aportación individual a un espectáculo.

Lecoq avanza ya en *El cuerpo poético*, como ya hemos mencionado, la necesidad del autor a medida que los jóvenes actores llegan a la madurez. Según nuestro análisis de los textos de Lecoq y de la apertura de la enseñanza, ésta constituye más un punto de partida para el futuro del alumno, quien podrá elegir y continuar su vida profesional entre la actuación, la dirección, la escritura, la escenografía o la pedagogía. El juego como tal en el contexto de la enseñanza aparece como una oportunidad de descubrir estas cualidades creativas en el alumno y, en concreto, las de autor que más tarde podrá desarrollar afianzándose la idea de una enseñanza a largo plazo. De hecho, se invita a través de toda la pedagogía a un viaje personal en profundidad, en el que lo importante es cómo cada alumno siente

³² Simon MURRAY. “‘Tout Bouge’: Jacques Lecoq, Modern Mime and Zero Body”. En: CHAMBERLAIN; YARROW, (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 34.

³³ Alan Fairbairn en *Loc. cit.*

VII. De la vida al teatro, de lo real al imaginario

y experimenta las diferentes propuestas dirigidas a eliminar los convencionalismos tanto mentales como físicos y que desde un punto cero de partida se adentre en el proceso creativo del teatro

Este es el caso, por ejemplo, del actor Albert Vidal, al que ya hemos hecho referencia (*supra*, págs. 217-219), el cual ha desarrollado a partir de las enseñanzas de Lecoq su propio camino como creador. En la conversación con Vidal, para nuestra investigación (Anexo, pág. 163), éste explica cómo los principios de la enseñanza –el trabajo de las identificaciones, la máscara neutra y el sentido del juego– son para él una práctica de fondo y de conocimiento que continúan presentes en su propio trabajo, no exentos en su opinión, si son llevados hasta sus últimas consecuencias, de implicaciones místicas. Es interesante constatar la apertura de la enseñanza a partir de las diferentes experiencias realizadas por los alumnos una vez acabada la E JL, por la variedad de sentidos y niveles en que ésta es entendida, explorada y vivenciada. Si bien ya nos hemos referido, en las palabras de Vidal, al sentido del juego presente en las identificaciones, desde la máscara neutra queremos incidir ahora algo más en la amplitud del juego que nos ocupa y que nos permite llevarlo más allá del marco estrictamente pedagógico. Según su propia apreciación personal:

Para mí Lecoq estaba muy cercano a la realidad y, sobre todo, me apasionó mucho siempre la dimensión del juego, que en él era muy querida, la dimensión del juego, y que [...] yo, luego, la he llamado la “vía del feriante”, como una vía mística de entender cómo todo responde a unas claves de juego, y el que pierde el juego pierde el amor y el que pierde el amor pierde el conocimiento. Yo siempre digo que el loco es un genio sin amor. Y Lecoq no era un loco, era un genio y que tenía amor,

VII. De la vida al teatro, de lo real al imaginario

porque tenía mucho amor y mucho humor, y tenía un gran conocimiento de la naturaleza humana sobre todo.³⁴

Volveremos a encontrarnos más adelante con el tema de la máscara neutra, el acercamiento que el juego propone a la realidad en esa relación de distancia y, al mismo tiempo, la necesidad de implicación que es esencial del teatro, esa “gimnasia” de entrar y salir, de jugar a identificarse que ha de llevar al comediante a poder ser cualquier cosa en la búsqueda como un funámbulo, del equilibrio entre ser y no ser.

³⁴ Carmina SALVATIERRA. “Encuentro con Albert Vidal. A propósito de Jacques Lecoq”. Anexo, pág. 163.

VIII. El juego en la práctica de la enseñanza

VIII.1. De la *recreación psicológica silenciosa* al juego dramático

La *recreación (le rejeu)* es uno de los conceptos de referencia en las improvisaciones que atañen tanto al reconocimiento por el cuerpo mimador de la naturaleza, de los seres y de las cosas, que hemos visto enunciado en los programas, como al juego dramático, que presentamos a continuación. En esta parte, se expone el proceso en la práctica pedagógica, por el cual el juego dramático aparece como un descubrimiento: desde la *recreación psicológica silenciosa*, en la que el teatro no interviene, hasta que, a partir de la *recreación* de situaciones realistas, el espacio entra en juego.

La *recreación* es la manera más simple de reproducir los fenómenos de la vida. Sin ninguna transposición, sin exageración, con la mayor fidelidad a la realidad, a la psicología de los individuos, los alumnos reviven una situación sin preocuparse por el público: una clase, un mercado, un hospital, el metro...¹

Con la mayor fidelidad a la realidad, sin que el teatro intervenga todavía y sin considerar la presencia de un público, en estas primeras improvisaciones los alumnos deben recrear una realidad cotidiana sin exagerar (un mercado, el metro, la playa...), sin ninguna transposición y sin que intervenga la palabra. El proceso de observaciones se pone en marcha desde el principio.

La improvisación se inicia con la *reactuación (rejeu) psicológica silenciosa*. Uno de los primeros temas de los auto-cursos, en el que participa toda la clase (unas treinta y cinco personas), consiste en recrear un día completo en la vida de una

¹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 51.

ciudad o un pueblo, desde que amanece hasta el fin del día. Es un ejemplo de lo que es la reactuación psicológica silenciosa.

El objetivo está en la misma recreación del tema: el transcurso de un día normal en una ciudad, con los cambios según la hora del día, sus transiciones... La preparación es de dos semanas. Los alumnos trabajan este tema por su cuenta sin la supervisión de los profesores. Sólo se hace un único pase la primera semana en el que, después de las observaciones de Lecoq, se seguirá trabajando para presentarlo al final de la segunda semana. Se trata de concentrar el tema en unos 15 o 20 minutos.

Tendrán que realizar un diseño o distribución del espacio (la iglesia, el bar, el ayuntamiento, un parque, el mercado, la panadería, el colegio...), tener en cuenta la época del año, la situación de la ciudad (mar, montaña). Cada alumno tendrá una actividad determinada pudiendo actuar varios personajes en momentos diferentes. Podrá haber sonidos, voces, cuando éstos sean necesarios, siempre permaneciendo fieles al tema dado.

La *recreación psicológica silenciosa* establece una actuación en la que el teatro no aparece todavía. Es la frontera en donde Lecoq sitúa el teatro. En este momento, en el que se actúa sin pensar en un público, los alumnos aprenden que el tiempo psicológico no es el tiempo del teatro. Una distinción fundamental:

La *actuación* interviene más tarde cuando, consciente de la dimensión teatral, el actor da –para un público– un ritmo, una medida, un tiempo, un espacio, una forma a su improvisación.²

² Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 51.

VIII. El juego en la práctica de la enseñanza

La *recreación psicológica silenciosa* permite enunciar una de las leyes del teatro que los alumnos han de descubrir:

La *actuación* puede estar muy cerca de la *recreación* o alejarse considerablemente en las transposiciones más audaces, pero nunca debe desvincularse por completo de la realidad. Gran parte de mi pedagogía consiste en hacer descubrir esta ley a los alumnos.³

Toda actuación (todo juego en el teatro) encuentra una gama de transposiciones diferentes que pueden ir del realismo a la abstracción, y que pueden observarse y ser constatadas en la relación del cuerpo en el espacio.

Tanto la diferenciación entre el tiempo psicológico y el tiempo del teatro, como la necesidad de mantener una referencia con lo real acuerdan un punto de partida esencial para continuar avanzando en el trabajo.

VIII.2. El valor del silencio

Las primeras improvisaciones, después de la *recreación psicológica silenciosa*, recrean situaciones realistas y también en silencio centradas en el tema de la *Espera*. Tienen lugar en espacios diversos: una sala de espera en un dentista, una parada de autobús, una reunión, una sauna, una iglesia, un museo... El silencio toma aquí una mayor atención. La palabra no está impedida, pero sí retardada para poder reconocer cuándo ésta surge de una necesidad dramática llevada por la situación. Sirve para comprender mejor este silencio del que surge la palabra, “[...] simplemente les pido que estén callados para que comprendan mejor el *fondo* de las palabras”.⁴ Esta condición se vive al principio como una restricción. Reencontrar el

³ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 51.

⁴ *Ibíd.*, pág. 52. Véase el anexo las notas de Merlant sobre estas improvisaciones, págs. 217-223.

verdadero silencio profundiza la sensibilización del alumno y dirige su atención hacia los impulsos que provocan la aparición de la palabra siempre desde “una situación de ingenuidad primaria, de inocencia y de curiosidad”.⁵

Una escucha atenta a la situación en el silencio debe llevar al alumno a dejar de sobreactuar y a no provocar la actuación. El alumno ha de limitarse a “estar” en situación, a “ser”, a sentir su presencia y la de los demás. El silencio aparece como un tema de descubrimiento con sus calidades diferentes, y tiene una gran importancia para crear una atención dramática y para estar presente.

Al mismo tiempo, supone una exploración sobre la naturaleza humana en los momentos en que la palabra no existe todavía. El silencio anterior a la palabra pertenece a esa zona que Lecoq llama de “lo no-dicho” (“*le non-dit*”), todo lo que no se expresa con palabras y que constituye una de las zonas más interesantes y reveladoras que podemos observar en la vida cotidiana. El silencio después de la palabra tiene una calidad diferente y es menos interesante en la medida en que ya no hay nada más que decir.

En este momento Lecoq lleva a hacer reflexiones sobre el silencio y sus diferentes calidades en la vida de todos los días, en las acciones rutinarias, cuando una acción no necesita una gran concentración y la palabra surge facilitando la acción. “Les vieilles parlent en tricotant et surtout pas de ce qu'elles font.” (Las viejas hablan mientras hacen punto y sobre todo nunca de lo que están haciendo.) O, por el contrario, cuando una acción necesita una gran concentración como el alpinista que escala una montaña, no necesita hablar.⁶ La secuencia del corredor cuando se dispone a realizar un salto de altura es otro ejemplo:

⁵ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 51.

⁶ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 97.

VIII. El juego en la práctica de la enseñanza

Le silence du départ s'apparente à la concentration qui doit favoriser l'action qui s'ensuivra. Le stade s'est tu: l'athlète immobile, concentré sur lui-même, va tenter le record du monde du saut en hauteur, cela dans un silence étonnant. Silence, action, réaction. Les ovations éclatent, le vainqueur a passé la barre de la victoire.⁷

(El silencio de la salida se une a la concentración que debe favorecer a la acción que seguirá. El estadio se calla: el atleta inmóvil, concentrado sobre sí mismo, va a intentar el récord del mundo de salto de altura, esto en un silencio asombroso. Silencio, acción, reacción. Las ovaciones estallan, el vencedor ha pasado la barra de la victoria.)

Muy a menudo en las improvisaciones los alumnos provocan la palabra de forma gratuita, llevados por una necesidad o por la impaciencia de que ocurra algo lejos del verdadero silencio. Puede ser una palabra utilitaria, pero no aporta nada a la situación. La palabra se vuelve explicativa, deriva en un discurso o comenta la acción. Lo mismo puede observarse con el gesto. Éste también puede ser un comentario explicativo. Se entiende que no se puede actuar y al mismo tiempo comentar la acción, ya sea con gestos o palabras.

Cuando esto sucede, la situación no evoluciona y se estanca, y finalmente muere. Se instala una conversación cada vez más cerebral, y la situación deriva hacia lo psicológico. Se pierde el contacto con lo vivido, con los impulsos orgánicos, para volverse un discurso que ahoga la situación, le “babardage”, un parloteo. Para el observador nada sucede, se pierde el interés y, finalmente, llega el aburrimiento. El cuerpo ya no está presente. Se ha perdido el contacto con el silencio.

⁷ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 97.

Estas improvisaciones están destinadas a comprender que el silencio no es una ausencia de acción, que el silencio de la palabra no es un silencio interior y que las miradas, los gestos, los desplazamientos hablan. Hay que partir del silencio. Es sentir que: “Le silence se cache toujours au fond, là où il faut le chercher si on veut le trouver” (El silencio se esconde siempre en el fondo, allí donde hay que buscarlo si queremos encontrarlo). Y que en él la palabra encuentra su verdadero valor. “L’émergence du non-dit est là...”⁸ (La emergencia de lo no dicho está ahí...).

Hay que llegar a un verdadero silencio para descubrir, aunque la prohibición de la palabra se viva con incomodidad, que el gesto y la palabra forman parte de un mismo acontecimiento.

C’est à partir du silence que naît la qualité du geste et de la parole. C’est dans ce creuset que se préparent les élans et les pulsions qui organisent, dans l’espace du dedans, des rythmes en urgence d’émérgence.⁹

(Es a partir del silencio que nace la calidad del gesto y de la palabra. Es en este crisol que se preparan los impulsos y las pulsiones que organizan, en el espacio interior, los ritmos en la urgencia por emerger.)

No hay conflicto entre la palabra y el silencio, el silencio ofrece a la palabra su calidad. Un discurso que se las arreglara sin la calidad del silencio sólo sería verborrea. En estas situaciones Lecoq diría: “Assez! Tais-toi! ta parole ne tient plus le silence nécessaire où elle prend sa véritable valeur”¹⁰ (¡Basta! ¡Cállate! Tu palabra ya no contiene el silencio necesario de donde toma su verdadero valor).

⁸ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 97.

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ *Loc. cit.*

La experiencia de estas primeras improvisaciones silenciosas que retrasan la aparición de la palabra, se dirige a que los alumnos aprendan una de las leyes fundamentales del teatro: “[...] el verbo nace del silencio. Descubrirán paralelamente que, por su parte, el movimiento no puede nacer más que de la inmovilidad”.¹¹ Poco a poco en el curso de las siguientes improvisaciones irán al encuentro de otras observaciones, de otras leyes.

VIII.3. La palabra y la acción

En las situaciones como la que acabamos de describir en que la palabra o la acción se precipita anticipadamente, Lecoq introduce otra de las observaciones fundamentales para el juego del teatro y para corregir la gratuidad de la palabra y el gesto: “actuar *con*”. En improvisación se aprende que la acción auténtica surge del contacto y de la relación entre todos los que actúan, y también a sentir cuándo la respuesta es justa en la reacción de la palabra y el movimiento. Actuar todos juntos significa estar receptivo a las propuestas que aparecen para devolverlas alimentando así la situación. El juego no es cuestión de fuerza, no se puede imponer.

Del silencio se sale por dos vías: la palabra y la acción. Cuando el silencio se hace incómodo, o denso, cargado, la palabra aparece. No es una decisión que se toma, sino que se hace necesaria. En este caso el alumno actúa *con*. Ésta es una observación muy importante para el juego del teatro. No hay que actuar solo, hay que estar sensible a la situación para actuar todos juntos y encontrar las reglas del juego en esa improvisación.

El juego surge de las reacciones ante el mundo exterior. De nada sirve en una situación imponer una dirección que se decide de forma individual. La reacción

¹¹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 60.

pone de relieve la propuesta del mundo exterior. El mundo interior se manifiesta por las reacciones a los estímulos del exterior. Lecoq vuelve a insistir en evitar la psicología en la actuación que revierte la mirada hacia uno mismo. El juego no se encuentra en la psicología del actor sino en la respuesta orgánica a las provocaciones que vienen del exterior, de manera que es la situación la que dirige la acción.

Todo ello apunta a una forma de estar y ser en escena, de sensibilizarse. La atención, la concentración no ha de ponerse en sí mismo, sino en la situación. Esto obliga, crea una dirección en las improvisaciones que permite su evolución. Es una toma de confianza hacia la situación de que sucederá algo sin necesidad de provocarlo. Por otro lado, una prolongación excesiva del silencio también hace que la situación se agote. Como la música, el juego del teatro es ritmo... que el actor realiza con su cuerpo en movimiento. Encontrar los ritmos exactos es el objetivo. Para ello es necesario saber situarse en el espacio y sentir la verticalidad, la horizontalidad y las líneas oblicuas, y actuar en esta relación de fuerzas.

El silencio y la necesidad de actuar *con* se interrelacionan con la sensibilización hacia el espacio. Lecoq va desgranando nuevas apreciaciones en este proceso de improvisaciones.

VIII.4. Los “motores” de la actuación

La siguiente fase consiste en identificar el principal motor de la actuación que se encuentra a partir de las miradas: *mirar y ser mirado*. No se trata simplemente de mirar al otro, sino de reaccionar a la mirada que el otro envía y aprender que el verdadero juego viene del otro. La *Espera*, “tema piloto”, continúa siendo el tema de estas improvisaciones. Esta espera nunca es abstracta y, por tanto, Lecoq pide

VIII. El juego en la práctica de la enseñanza

que se vuelva siempre a la observación de lo que sucede en la vida ya que el recuerdo no es suficiente.

La reunión psicológica es uno de los temas clásicos de improvisación que ilustra bien los propósitos de esta etapa. Lecoq remarca que voluntariamente sitúa el tema en un contexto muy burgués, un poco como un “cliché”, pero que podría suceder en otro tipo de espacio o en un espacio sin definir. El enunciado es el siguiente:

Habéis sido invitados a un cóctel en casa de una señora muy rica, hacia las cinco de la tarde, un viernes. Nadie conoce a nadie. Una gran alfombra persa en el suelo, una araña de cristal de Venecia en el techo, a un lado una pintura renacentista que seguramente es falsa. Al otro lado, una pequeña columna con un hermoso jarrón chino de porcelana; es un piso de la segunda planta, la planta “chic” en París –debe de ser el distrito dieciséis–, con un gran ventanal años veinte que da a una avenida. Al fondo, un bufé con cócteles, whisky, zumos, pastelitos...¹²

Evidentemente, los objetos y la decoración no existen. El alumno deberá imaginarlo y respetar la organización del espacio que habrán acordado antes de iniciar la improvisación. Igualmente deberá mimar los objetos. En esta situación, en que nadie se conoce y en la que en principio nadie se atreve a romper el silencio, la progresión de la improvisación se realiza fundamentalmente a través del contacto y las reacciones a las miradas, sin un final predecible ni determinado. Lo único que Lecoq indica es que la anfitriona nunca llegará a aparecer.

Normalmente son cinco personas las que realizan esta improvisación. Se supone que un mayordomo les habrá abierto la puerta y conducido a la sala. Las entradas se hacen de uno en uno y, por tanto, el primero que entra no sabrá que es el

¹² Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 55. Anexo, págs. 217-218.

primero, lo que crea una situación en solitario que será diferente a la entrada del resto de invitados. Las entradas ofrecen la ocasión para ser analizadas con relación al tiempo y al espacio: si se ha entrado tarde, o demasiado pronto, sin guardar el tiempo necesario para que la persona que la antecede haya podido instalar e instalarse en el espacio.

Este tema de improvisación que realizarán todos los alumnos, aporta una serie de constataciones y desviaciones que Lecoq ha podido observar a partir de su experiencia:

– Los aspectos “pantomímicos”. Cuando el silencio se siente como una imposición, se intenta establecer una relación a través de gestos y señas con las que se intenta suplir la palabra.

– El simulacro. A veces antes de haber visto verdaderamente, los alumnos “ilustran” que ven a través del gesto, sin haber encontrado el impulso o la sensación motriz de donde éste ha de surgir. Por ejemplo, es el caso de la persona que entra en primer lugar ilustra que tiene la sorpresa de ver que no hay nadie sin dar el tiempo preciso:

Cuando la primera persona entra, no sabe que es la primera. Tiene que haber, por lo tanto, ese tiempo extremadamente importante de la sorpresa, que es el mismo tiempo del juego del actor. El actor conoce el final de la obra, ¡pero no el personaje!¹³

La *sorpresa*, elemento esencial en el teatro, se pierde si no se respeta el contacto con la situación y el juego, que es lo que crea la sorpresa.

¹³ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 55-56.

VIII. El juego en la práctica de la enseñanza

- La sobreactuación. En estas situaciones no se trata de hacer un personaje, sino simplemente de estar en situación. Lecoq detiene la improvisación cuando alguien entra en escena componiendo o “fabricando” un personaje diferente a sí mismo. La palabra “fabricar”, utilizada a menudo por Lecoq, se emplea en este contexto cuando el alumno actúa de forma premeditada, cuando por el contrario, se trata simplemente de que actúe con lo humano que ya lleva consigo. En estas primeras improvisaciones se pide que no se fabrique nada, que el alumno esté disponible a la situación. Se comprende que la recreación de la vida es un juego, ya que no se vive la situación, pero no hay que sobreactuar. Lo único que se pide es que se entre con un estado determinado, sensible a la situación y dejar aparecer la actuación.
- Muchas veces se olvida el tema mismo de la improvisación. Por el contrario, se insiste a los alumnos: “Il faut partir avec le thème” (“Hay que partir con el tema”). Hay que dejarse llevar por el tema y no olvidarlo nunca, no perderlo de vista.
- Entrar: Hay un momento justo para entrar en escena que hay que sentir. Por ejemplo, el error de aquél que entra cuando los compañeros aún no están instalados en la escena, como ya hemos mencionado. No se puede entrar cuando se decide, arbitrariamente, sino encontrar el mejor momento para hacerlo. Ya que cuando una nueva persona entra esto produce una variación de nivel en la ocupación del espacio, con desplazamientos que son acontecimientos que hay que tener en cuenta.¹⁴
- Mimetismo de la duración y la distancia (tiempo y espacio): los alumnos se copian sin saberlo. Es algo que ocurre también en la vida. Lecoq hace observar este fenómeno una vez se han realizado las improvisaciones.

¹⁴ Christophe MERLANT. “Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’”, págs. 11-12.

A veces sucede que los alumnos se copian tanto con relación al tiempo como al espacio. En la *Reunión psicológica* cada persona entra en un intervalo de tiempo respecto a la anterior que hay que encontrar, pues cada uno es diferente. Cuando los tiempos de entrada son los mismos, Lecoq hace notar la diferencia que existe entre *ritmo y medida*.

Los dos primeros actores que intervienen imponen un tiempo, que imperativamente debe ser roto por el tercero si se quiere que la situación se mantenga viva. Hay que encontrar un *ritmo* y no una *medida*. La medida es geométrica; el ritmo es orgánico. La medida puede ser definida, mientras el ritmo es muy difícil de captar. El ritmo es la respuesta a un elemento vivo. Puede ser una espera, pero también una acción. Entrar en el ritmo es exactamente entrar en el gran motor de la vida. El ritmo está en el fondo de las cosas, como un misterio. Por supuesto, yo no digo esto a los alumnos, si lo hiciera no podrían hacer nada. Tienen que descubrirlo ellos mismos.¹⁵

El mimetismo de las entradas con unas medidas que se repiten se da también con relación al espacio. La gente va entrando en escena y, a menudo, se sitúa en el espacio de forma simétrica: en fila, uno al lado del otro, en círculo... manteniendo la misma distancia entre ellos. El comentario de Lecoq es el siguiente:

Estas disposiciones no pueden ser más que militares o rituales, no se pueden actuar dramáticamente. Todo grupo tiende a inscribirse en una geometría mensurable, a la que no hay que confundir con la geometría dinámica. Cada personaje debe estar en el grupo y, a la vez, ser diferente, encontrar su tiempo personal, su espacio particular.¹⁶

¹⁵ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 56.

¹⁶ *Loc. cit.*

Esta observación es muy relevante de cara a comprender qué disposiciones en el espacio favorecen o impiden el juego dramático, y cómo los desplazamientos y movimientos dinamizan el espacio y permiten la progresión del juego. El grupo actúa entonces como un organismo vivo, como un único cuerpo. El juego dramático no es ya la suma de sus partes, sino algo más que las individualidades que actúan en el grupo.

Por otro lado, aparece el fenómeno contrario al del mimetismo y de la “inercia ‘borreguil’”: el de aquel que quiere a toda costa ser original adoptando un comportamiento extravagante.

Evidentemente, no es esto lo que buscamos, aún cuando pueda ser una provocación interesante para los demás. Si tenían alguna dificultad para reaccionar, al menos ahí tienen la ocasión de hacerlo. La reacción es entonces colectiva: “todos contra uno”. ¡Una especie de nacimiento del coro frente a un héroe perturbador!¹⁷

Ya desde estas primeras improvisaciones, Lecoq va haciendo observaciones a partir de lo que hacen los alumnos para ayudarlos a encontrar las relaciones dinámicas que favorecen la actuación, en una sensibilización hacia el espacio como esta última sobre el coro, que anticipa futuros encuentros con la tragedia y el melodrama, como veremos, por ejemplo, en el Capítulo XI con el ejercicio del *equilibrio de la escena* (*infra*, pág. 360) Estas improvisaciones contienen ya reflexiones e indicaciones que se dirigen hacia la puesta en escena propiamente dicha.

¹⁷ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 56-57.

VIII.5. Las estructuras del juego dramático

La siguiente etapa en estas improvisaciones sobre *La Espera* consiste en eliminar las referencias realistas y todo lo anecdótico para conservar únicamente lo esencial: el *motor*. Simplemente se trata de que dos personas se crucen en el espacio, contacten con la mirada y se detengan creando una situación dramática. En un determinado momento, una tercera persona entrará, más tarde una cuarta persona se unirá a las otras tres, y así sucesivamente.

Los alumnos ya están preparados para actuar este tipo de situación y hacerla evolucionar incorporando todo lo que han aprendido y descubrir en la depuración del tema su estructura:

Poco a poco reencontramos por acumulación el tema precedente, pero únicamente en su estructura. Ya no hay decorado imaginario, ni una línea preestablecida, sino simplemente un motor dramático que puede ser desmontado y analizado. A partir de una estructura básica podemos extraer y resaltar diferentes subtemas que pueden agruparse bajo el tema general: “El que...”. Reducidos a este motor, los temas psicológicos se liberan de su anécdota para llegar a momentos de actuación concretos. Permiten mirar con extrema precisión un detalle que se convierte entonces en un gran tema, “¡El que cree... ¡pero no!”: el que cree que le esperan, el que cree que le detestan, el que cree que es el más fuerte, el que cree que le sonrían.¹⁸

Lo más revelador de estas improvisaciones es el descubrimiento de que es la acción misma, el juego, lo que hace aparecer los temas, las imágenes, las situaciones y los personajes. El tema surge del juego mismo. A la vez, los personajes surgen de la situación y en el mismo juego encuentran su representación, los va configurando, los crea. Podemos anticipar que estas reglas del juego teatral

¹⁸ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 57-58.

las encontramos en la definición fenomenológica del juego, como veremos más adelante, en este mismo capítulo (*infra*, pág. 274).

Las siguientes situaciones que se proponen siguiendo el tema de “el que cree que... pero no” están dirigidas a llevar el juego al máximo de intensidad y poder de convicción alcanzando un nivel de actuación no realista que puede llegar hasta una dimensión abstracta. No habrá que olvidar, sin embargo, que el anclaje estará en lo real, en las referencias que habrá que mantener. Lo importante en este momento es la progresión ascendente de la situación que Lecoq menciona como la *gama* dinámica y que habrá que actuar con todos sus matices.

Estas situaciones desarrolladas al límite permiten construir un boceto que encontramos en las estructuras dramáticas de la *commedia dell'arte*. Lecoq pone el ejemplo de Arlequín que, cuando tiene miedo, se esconde bajo la alfombra o, cerrando los ojos, en sí mismo:

Intentamos siempre llevar las situaciones más allá de lo real, inventar un juego que no sea reconocible en la vida, para constatar juntos que el teatro va más lejos. Prolonga la vida transponiéndola. ¡Un descubrimiento esencial!¹⁹

VIII.6. La noción de “gama”

Lecoq propondrá el tema de los *Seis sonidos* para introducir la noción de *gama* que pondrá en evidencia los diferentes momentos de la progresión dramática de una situación. Es una clase colectiva que ejemplifica lo que es una improvisación técnica. El profesor marcará con un instrumento seis momentos de reacción mientras se realiza un trabajo físico repetitivo que implique la totalidad del cuerpo

¹⁹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 58.

(cavar, cortar leña, barrer, lavar, pintar un muro...). Es la única clase en la que el profesor intervendrá como director, dando a los sonidos un ritmo que favorezca la progresión dramática de la situación. Si los sonidos aparecen en el mismo intervalo de tiempo o, por el contrario, las pausas son demasiado prolongadas, la improvisación será un fracaso. Volvemos a encontrar la importancia entre ritmo y medida como referencia para mantener la calidad y la organicidad de la actuación.

El tema se realiza después de un preparación en que se explican las diferentes reacciones que corresponden a cada uno de los sonidos:

El primero no lo oís. (Lo que no quiere decir que no haya reacción.)

El segundo lo oís pero no le prestáis una atención particular.

El tercero es importante, esperáis a ver si se repite. Como no se repite, relajáis vuestra atención.

El cuarto es muy importante y creéis saber de dónde proviene, lo cual os tranquiliza.

El quinto no confirma lo que pensabais.

Finalmente, el sexto y último es un avión a reacción que pasa por encima de vuestra cabeza.

Esta gama, muy estructurada, sirve de referencia para todas las gamas que nos encontraremos después en numerosas situaciones teatrales.²⁰

Este ejercicio permite no sólo comprender la dinámica de la progresión de un movimiento, sino también de manera técnica cómo la gama modifica los movimientos e impone otros. El proceso de análisis del movimiento con relación a la *gama* permite apreciarlo con precisión y plantearse diferentes cuestiones. Algunos ejemplos: en el caso del leñador, el momento de la detención del movimiento no podrá ser cuando el hacha esté arriba, ya que ésta baja atraída por la

²⁰ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 59. Véase el ejercicio en el anexo, págs. 229-230.

acción de la gravedad; en el segundo tiempo de reacción, la cabeza se levanta; al precipitarse el sexto sonido sobre el quinto, la reacción es de tirarse al suelo. Si no es así, ¿cómo se reaccionará de otra forma? ¿La cabeza mirará al suelo, el cuerpo se encogerá? Si la mirada se dirigiese hacia arriba encontraríamos la versión cómica, ya que esta última reacción va en contra de la reacción natural. Se puede constatar que el gesto cambia según la importancia que se da a lo que se oye.

Por otro lado: ¿Qué relaciones existen entre la acción y la reacción? La constatación fundamental que Lecoq enuncia como ley, es que la fuerza dramática es proporcional al tiempo de reacción. Esta ley la encontramos en la comedia y en el drama:

Cuanto mayor sea el espacio de tiempo entre la acción y la reacción, más fuerte será la intensidad dramática, más grande será el juego teatral si el actor sostiene ese nivel.²¹

Mantener el nivel de actuación permite ir al encuentro de niveles de juego teatral más altos en los que, progresivamente, la exigencia de implicación y disponibilidad serán cada vez mayores. Esta etapa habrá sido esencial para descubrir el juego teatral a partir de la sensibilización al espacio, desde el silencio a la palabra, desde la inmovilidad a la acción. El alumno estará preparado para iniciar *El Viaje* de la máscara neutra, que le facilitará el encuentro con un juego dramático más potente.

²¹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 59.

VIII.7. Definición hermenéutica del juego

Llegados a este punto, después de la exposición del juego en la práctica pedagógica a través de la improvisación, estamos en condiciones de adentrarnos de una forma más precisa en él y compararlo con la descripción hermenéutica del juego formulada por Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Hemos visto cómo el juego del teatro se entiende en relación y en oposición al juego psicológico, siendo ésta una diferenciación esencial sobre la que se basa el teatro para Lecoq. Esta posición de partida es la misma que toma la hermenéutica al contraponer una descripción psicológica del jugar a la descripción fenomenológica de la esencia del juego. La descripción hermenéutica del juego que citamos a continuación, nos permite comprender sus coincidencias y demostrar el fundamento fenomenológico en que Lecoq basa el juego del teatro.

Según Gadamer, la esencia del juego no puede ser entendida a partir de la conciencia o comportamiento de cada jugador. Desde la conciencia del jugador puede llegar a hacerse una descripción psicológica del jugar, no a la descripción fenomenológica de su esencia. “Es necesario liberarse de un hábito de pensamiento que ve la esencia del juego en la conciencia del jugador. [...]. El juego es, sin embargo, auténticamente un ejemplo de movimiento que comprende a aquellos y/o aquello que juega.” Considerando la estructura de su desenvolvimiento, el juego posee una dinámica interna que no es controlada por ninguno de los jugadores en concreto. Por el contrario, es el propio juego quien controla a los jugadores poniéndoles tareas a cada uno de ellos en la propia dinámica del juego.

[...]

La primacía del propio juego sobre los jugadores puede apreciarse en la fascinación que produce en ellos. Esa fascinación tiene su raíz en que el juego se hace señor del jugador, produce en él un raptó de sí mismo para someterlo al contexto de un movimiento con dinámica propia. Por otro lado, la incerteza esencial

del juego es una prueba de que el auténtico sujeto no es el jugador sino el juego mismo, por eso es un riesgo para quien lo juega.

[...]

Ningún jugador puede abandonarse a la libertad completa del jugar, a la pura libertad de la subjetividad. Su actuación caprichosa destruye el juego como tal. Cada jugador no sólo se somete a las reglas del juego, se somete también a las tareas que el juego le va poniendo y que ha de resolver libremente. Este sometimiento a las tareas del juego, olvidándose el jugador de sí mismo, no es experimentada, sin embargo, como una pérdida de dominio de nosotros mismos, sino más bien como una ligereza o libertad que llena al jugador. Por último, indica Gadamer, el juego como tal, esencialmente, no posee una finalidad ajena a sí mismo. En sí mismo se limita a ser un autorrepresentarse. ‘La autorrepresentación del juego que hace el jugador, por decirlo así, hace que llegue a autorrepresentarse él mismo en la medida en que juega, esto es, representa algo. Sólo porque el juego siempre es ya un representar, el jugar del hombre puede encontrar su tarea en la representación misma.

[...]

[...] de suerte que el sujeto no son los jugadores sino el propio juego que conduce a los jugadores, tampoco se contraponen sujeto y objeto, realidad y conciencia. El ser es un movimiento que comprende a ambos y los hace esencialmente interdependientes: la conciencia se va formando por la experiencia de lo real y lo real es configurado por la conciencia.²²

No puede ajustarse mejor esta descripción del juego como fenómeno humano a la concepción que ocupa en la enseñanza de Lecoq donde, también como punto de partida, la esencia del juego no está en la psicología del actor.²³ Nos interesa aquí

²² A. ORTIZ-OSÉS; P. LANCEROS (Dirs.). *Diccionario de Hermenéutica*. Universidad de Deusto, Bilbao, 2001 (1997), págs. 407-410. La definición es de Juan Manuel Almarza.

²³ Gadamer dice, a propósito del concepto de *juego*: “Lo primero que hemos de tener claro es que el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico. Pensadores como Huizinga, Guardini y otros han destacado hace mucho que la práctica del culto religioso entraña un elemento lúdico. Merece la pena tener presente el hecho elemental del juego humano en sus estructuras

identificar las correspondencias que existen entre ambas. Encontramos que coinciden con todas las atribuciones que aquí se mencionan y, muy especialmente, en la consideración del juego como “auténticamente un ejemplo de movimiento”, guía de fondo de Lecoq, y cuyas leyes organizan el juego del teatro y de la creación. Un movimiento que comprende a aquellos que juegan/actúan, con una dinámica interna propia que no puede explicarse desde la conciencia individual, ni la suma de conciencias. Porque el juego no está sujeto a la voluntad del jugador o jugadores. No puede ser decidido, arbitrado a su gusto, ni depender de su subjetividad.²⁴ “Su actuación caprichosa destruye el juego como tal.” Ésta no es la libertad que el juego proporciona. Hay que permitir que el juego mismo exista como sujeto-protagonista-señor del jugador. Es el juego el que manda. La frase de Lecoq: “Le jeu est plus intelligent que l’acteur” (El juego es más inteligente que el actor) hay que entenderla en este contexto donde encuentra su plena comprensión. La práctica de la improvisación está dirigida hacia ese olvido de sí mismo que menciona Almarza, que ponga el espacio interior del actor/jugador al servicio de y en disposición para el juego.

La libertad del juego está en someterse a las tareas que él mismo, con sus reglas, va creando. Ahí es donde el jugador/actor encuentra su libertad, sometiéndose a él. Es entonces cuando, como lo demuestran estas primeras improvisaciones de la EJM que venimos de presentar, el tema y los personajes surgen del juego mismo. El someterse a las tareas, condicionantes –silencio, espacio, tiempo– y reglas del juego no se vive como una imposición, sino como una liberación de la propia psicología, del yo, para ir al encuentro de algo que aún no se

para que el elemento lúdico del arte no se haga patente sólo de un modo negativo, como libertad de estar sujeto a un fin, sino como impulso libre”. Hans-Georg GADAMER. *La actualidad de lo bello*. Paidós/ICE-UAB, Barcelona, 1991, pág. 66.

²⁴ Nos referimos a lo “psicológicamente subjetivo” ya que: “La fase noética en la experiencia corresponde a lo intencional en la experiencia, pero a la vez a lo “subjetivo” (siempre que por ‘subjetivo’ no se entienda simplemente lo “psicológicamente subjetivo”, ya que estamos en el terreno de la descripción fenomenológica, previa a lo psicológico)”. José FERRATER MORA. *Diccionario de Filosofía*. Ariel, Barcelona, tomo III, 1994, pág. 2.569.

conoce, que no se puede calcular de antemano, que se está haciendo en el tiempo presente del instante mismo de su realización, y que escapa, por tanto, a una concepción determinista para hacerse posibilidad.

El juego no puede reducirse a una mecánica, hay que entenderlo más bien como un mecanismo orgánico que respetando sus reglas y manteniéndose fiel a lo real, posibilita la creación de una estructura no fijada que organiza tanto el movimiento de una actuación realista, como la abstracción. Entrar en el movimiento del juego es entrar en una dinámica viva, es adentrarse en el ritmo que no se puede poseer, sino que nos posee. Es impredecible, de ahí la incerteza, el riesgo, el placer, su ligereza, la sorpresa y su fascinación,²⁵ atributos todos del juego.

El actor/jugador requiere atención, concentración en el juego, en las tareas que éste le va dando y que aparecen, como hemos visto, en el actuar *con*²⁶ y en la reacción a los estímulos que recibe del exterior, que modifican el repliegue del actor

²⁵ Hemos encontrado la palabra “fascinación” empleada a menudo en relación al arte, al juego y al imaginario. La primera acepción que encontramos en el Diccionario de la Lengua Española figura como engaño o alucinación. Su segunda acepción es la de “atracción irresistible”. La acción del juego sobre el jugador/actor produce un efecto “fascinante”, es “sumamente atractivo”, pero también lo es para el observador/espectador. En el arte, esta atracción irresistible del juego puede dirigirse hacia lo “bello”.

²⁶ La expresión “actuar *con*”, que Lecoq emplea para la práctica del juego, la utiliza también Gadamer en la relación que establecen el jugador/artista/niño y el espectador, ya que el juego como autorrepresentación del movimiento de juego “significa, a la vez, que el jugar exige siempre un ‘jugar-con’. Incluso el espectador que observa al niño y la pelota no puede hacer otra cosa que seguir mirando. Si verdaderamente ‘le acompaña’, eso no es otra cosa que la *participatio*, la participación interior en ese movimiento que se repite.” Hans-Georg GADAMER. *La actualidad de lo bello*, pág. 69.

El juego es, por tanto, un hacer “participativo” y “comunicativo” entre los que juegan, y entre éstos y los espectadores. Gadamer aclara que el juego del niño o el del deporte, todavía no es el juego del arte. “Pero espero haber demostrado que es apenas un paso lo que va desde la danza cultural a la celebración del culto entendida como representación. Y que apenas hay un paso de ahí a la liberación de la representación al teatro, por ejemplo, que surgió a partir de este contexto cultural como su representación.” *Loc. cit.*

Lo que Gadamer quiere destacar es el juego como elemento común de esta transformación del culto a lo sagrado como representación, hasta el teatro y las artes plásticas; el juego, “a saber, que algo es *referido como algo*, aunque no sea nada conceptual, útil o intencional, sino la pura prescripción de la autonomía del movimiento”. *Ibid.*, pág. 70.

a su propia psicología para situarlo en relación al espacio, con los demás actores y con el público. Desde esta actitud se puede corregir y tomar conciencia de la anticipación de la acción y la palabra, del mimetismo del tiempo y el espacio, y encontrar los tiempos justos y las disposiciones que dinamicen el espacio de/en juego que eviten la palabra discursiva, la acción comentario y la fabricación y simulación de la actuación.

No es abandono de sí mismo, “pérdida de dominio de nosotros mismos”, sino un desplazamiento de la conciencia fuera de sí, hacia otro lugar. Hacia un acontecer, una realidad que se está creando y que está creando conciencia. “El ser es un movimiento que comprende a ambos y los hace esencialmente interdependientes.” De forma que la relación sujeto-objeto, juego-jugador no es excluyente, sino integradora.

De este sometimiento a sus tareas, aceptándolas, el actor *es*, está presente, se hace presente, “representa algo”, y se abre la posibilidad de simbolizar y de crear un lenguaje. El juego, que no tiene finalidad más allá de sí mismo, como dice Hans-Georg Gadamer, se limita a “autorrepresentarse”, ofrece la oportunidad al jugador/actor de “encontrar su tarea en la representación misma” y, nosotros decimos, le ofrece además, en el teatro, la posibilidad, en ese “representar algo”, quizá la ocasión o la oportunidad de desvelar-se, de descubrir-se algo. Cuando esto sucede es como un regalo para el actor y para el público.

Queremos subrayar, de la larga cita de Gadamer,²⁷ la necesidad de “liberarse de un hábito de pensamiento que ve la esencia del juego en la conciencia del jugador”. Un hábito que subterráneamente recorre no sólo el pensamiento, sino también el

²⁷ En el libro *La actualidad de lo bello*, Gadamer desarrolla el concepto de juego junto al de símbolo y el de fiesta en relación al arte, estableciendo un puente entre el arte de la antigüedad y el arte moderno occidental en un acercamiento entre filosofía y poesía, para demostrar también, de qué forma el arte es conocimiento.

teatro de forma más o menos persistente y que las corrientes renovadoras del siglo XX, y la enseñanza de Lecoq que nos ocupa, han contrarrestado como si de una enfermedad se tratara. Es algo que la enseñanza del teatro, como hemos visto, inmediatamente pone en evidencia, corrige y modifica.

VIII.8. Otros aspectos del juego

Es interesante constatar desde el punto de vista del actor esta experiencia del juego que acabamos de exponer. La encontramos en las palabras del actor italiano Vittorio Gassman, al que Lecoq nombra en *El cuerpo poético* como representante de esta tradición teatral que inspira su enseñanza. Otros aspectos y atributos del juego del teatro vienen a sumarse y a confirmar lo que hasta aquí se ha dicho.

La condición no psicológica del juego del teatro se afirma para Gassman a partir de su carácter ontológico:

Quiero decir que la necesidad teatral no es de carácter lógico. En otras palabras, la psicología se refiere a los decimales de la acción teatral, no a los enteros. [...]. El acto constitutivo del teatro consiste en explorar uno de los aspectos inexplorados de lo real, no atribuible a una forma racional, y contraponerlo a otro o varios otros. Esta es la esencia del teatro, un hecho ontológico, la elección de algo “que es”, y que resulta secundario explicar “por qué es” y “como es”.²⁸

Queremos aprovechar esta cita para no olvidarnos que, desde sus inicios, el teatro es la respuesta a un misterio. El misterio que le produce al ser humano la existencia misma. Es una “reacción” colectiva hacia todas las cuestiones a las que no puede responder con los medios racionales a su alcance, incluida la psicología

²⁸ Vittorio GASSMAN. *Sobre el teatro*. Conversación con Luciano Lucignani. El Acantilado, Barcelona, núm. 72, 2003, pág. 131.

tradicional. Es un acto mágico. Es un acto sanador. Y es un acto de fe. Para *hacer* y *ver* teatro hay que *crear*. (“Il faut y croire.” (“Hay que creer.”), dirán a menudo Lecoq y los profesores a los alumnos. Esto no se puede enseñar. “Ser o no ser.”) Aunque la experiencia de estar en el mundo va cambiando para el hombre, “la aspiración del teatro a la unidad permanecerá viva, siendo la vuelta a los orígenes donde el espectáculo reencuentra siempre la vida y el aliento”.²⁹

Sin desviarnos de nuestro tema, Gassman nos aporta otra de sus características, a saber, que la consideración moral y ética del juego es ajena a su misma naturaleza, con la implicación que ello tiene para el actor. La palabra “jugar”, que en diferentes lenguas (en francés *jouer*, inglés *to play*, alemán *spielen* y ruso *igrat'*, por ejemplo) tiene el doble significado de “jugar” y “representar”, para él no puede ser casual:

Excluye [el juego], por ejemplo, el concepto de moral. En el juego no hay valoración moral, hay reglas que deben respetarse, pero que son “internas”, constituyen un pacto de connivencia entre los jugadores, no tienen nada que ver con el comportamiento de éstos en relación con los demás, con la colectividad. Quiero decir que la postura ética es extraña al juego, por tanto el actor puro, el actor ideal es aquel que vive fuera de las reglas morales, con las consecuencias tanto positivas como negativas.³⁰

Concluimos la referencia a Gassman con su mención al sentido lúdico y el placer que procura el juego como un acto ligado a la infancia y que, como un instinto, acompaña la vida del ser humano.³¹ A partir de él el actor accede a una

²⁹ Vito PANDOLFI. *Histoire du théâtre*. Marabout Université, vol. I, 1968, pág. 10.

³⁰ Vittorio GASSMAN. *Sobre el teatro*, pág. 144.

³¹ La *risa* es otro de los elementos que, aunque secundario, puede aparecer en el juego, dinamizándolo, distanciándolo de la psicología para afirmar su carácter abierto. “Le rire apporte aussi à l’intelligence fluidité et jeu, pratiques qui gênent toutes les théories du déterminisme, du conditionnement ou de l’apprentissage mécanique.” (La risa aporta también a la inteligencia fluidez y juego, prácticas que incomodan a todas las teorías del determinismo, del condicionamiento o del aprendizaje mecánico.) Simone CLAPIER-VALLADO. “L’homme

VIII. El juego en la práctica de la enseñanza

realidad diferente a la cotidiana donde puede revelar-se una verdad poética. El destinatario de esta verdad es la colectividad. En este sentido, el acto complejo por el que el actor “miente” no es un acto interesado, sino un acto de generosidad del que es capaz de asumir la responsabilidad al ponerse en el lugar de los demás. Es una “mentira” de la que el actor es consciente, y el público también. Corre un riesgo, un riesgo psicológico (y a veces físico). Esta transformación del actor necesita de un segundo cuerpo. Algo que, dice Gassman, no es demostrable ni científicamente, ni racionalmente. Pero el juego, como tal, escapa a la necesidad de tener una finalidad más allá de sí mismo:

Como se sabe, el juego es una excepción en la vida diaria. Contiene siempre un elemento de extrañamiento, de “mudanza” a una realidad distinta, “segunda”, más hábil y más fascinante. Además, excluye toda conexión instrumental, no sirve para nada, no debe servir para nada: el juego es gratuito [...]. Sirve para la felicidad, que es la máxima de las utopías.³²

Como es sabido, el actor necesita mantener el contacto con el espíritu de juego propio del niño, no para actuar como un niño, sino para reencontrar el niño que lleva dentro para que le lleve a un estado de disponibilidad y apertura que favorezca la cooperación, la creatividad y la calidad del grupo. Hay que aclarar que el espíritu de juego para el teatro no es de carácter competitivo, si bien a veces puede ser estimulante en un primer momento.³³ La competición, tan presente en el deporte, no favorece el juego teatral, ya que no se trata de ganar, sino de dar a ver, y la relación entre los actores no puede ser de esta naturaleza. Pues los actores no sólo ponen en juego sus cuerpos, sino también sus pensamientos, sentimientos y emociones. Los

et le rire”, en *Histoire des moeurs*, Ed. de la Pléiade, t. II, París, 1991, pág. 296 (citado en Georges MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*. Librairie Arthème Fayard, Editions Fayard, París, 2000, pág. 574).

³² Vittorio GASSMAN. *Sobre el teatro*, págs. 143-144.

³³ Sobre el aspecto no competitivo del teatro nos remitimos a Alison HODGE. *Twentieth century actor training*, pág. 181. Sobre los juegos en la práctica de la preparación de los actores véase: Dymphna CALLERY. *Through the body: A practical guide to physical theatre*, pág. 96.

actores han de ir más lejos. Por eso el tipo de juegos apropiados en su preparación se dirigen a crear una atmósfera de cooperación y complicidad que una y armonice el grupo en todos estos aspectos.

Sin embargo, lo que en este momento queremos destacar es el espacio de ilusión propio del juego infantil y su relación con el actor. La actividad fundamental del juego en la infancia, además del fenómeno de la imitación, como veremos a propósito del mimo, pone en movimiento la imaginación del niño al transformar lo que ve. El actor realiza un acto de la misma naturaleza. Representar, actuar quiere decir imaginar, hacer, el deseo de hacer. El actor ha de e-mocionar, que etimológicamente quiere decir *poner en movimiento*.

VIII.9. El espacio del juego: la zona de ilusión

Las investigaciones del médico y psicoanalista inglés Donald Woods Winnicott (1896-1971) sobre las primeras experiencias del bebé con la madre le llevaron a identificar un tipo de objeto que, con el nombre de “objetos transicionales”, sirve “para designar la zona intermedia de experiencia, entre el pulgar y el osito, entre el erotismo oral y la verdadera relación de objeto”,³⁴ en un espacio “potencial” de juego que definió como el “área de la ilusión”, que no pertenece ni al mundo psíquico interior ni al exterior y que, como un puente, los pone en relación. Esta “tercera zona”, donde se inscribirá más tarde la vida adulta, “la experiencia cultural o el juego creador” y que, según Winnicott, es inherente al arte y la religión, está formada por la misma sustancia de la ilusión. El adulto, como el niño y, podemos decir también, como el actor, podrá llenar esta “zona infinita de separación”, cuando haya fe y confiabilidad, de una forma creadora.

³⁴ Donald Woods WINNICOTT. *Realidad y juego*. Gedisa, Barcelona, 1982, pág.18.

El actor japonés Yoshi Oida (1933) en su libro *L'acteur invisible*, comenta las palabras de un célebre actor de Kabuki ya fallecido que vienen a ilustrar muy claramente esta espacio de ilusión propio del actor:

Je peux vous enseigner le code gestuel “regarder la lune”. Je peux vous enseigner ce mouvement jusqu’au bout de votre doigt pointé vers le ciel. Mais du bout de votre doigt à la lune, c’est votre responsabilité.³⁵

(Puedo enseñaros el código gestual significativo “mirar la luna”. Puedo enseñaros este movimiento hasta la punta de vuestro dedo señalando el cielo. Pero desde la punta del dedo hasta la luna, es responsabilidad vuestra.)

El espacio entre el dedo y la luna, como también entre el pulgar del bebé y el osito de peluche, ése es el espacio o área de la ilusión que, como el niño, el actor experimenta como algo corporal, con la diferencia de que el actor lo comunica para un público transformándolo en un lenguaje.

Este espacio de/en juego es una zona de intercambio. Cuando dos actores improvisan lo verdaderamente importante e interesante es el intercambio que se establece, la atención, los estímulos, las respuestas, los impulsos físicos, la concentración entre las dos personas. Es una experiencia a un nivel mucho más profundo que el intelectual, pues en ella se fundamenta la red invisible de energías entre los dos actores.

Pongamos, por ejemplo, el ejercicio que Oida describe en *L'acteur invisible*, en el que dos personas improvisan únicamente utilizando una mano para iniciar una “conversación” que no está basada en signos o un lenguaje establecidos, sino simplemente poniéndolas en juego, en relación en el espacio. Dice Oida:

³⁵ Yoshi OIDA. *L'acteur invisible*. Actes Sud., Arles, 1998, pág.162. (Oida no menciona el nombre del actor.)

You tried to concentrate your whole existence into that one hand. It is a kind of strange animal, communicating to another equally strange animal. When you find the genuine life of this creature, and it is able to develop a real and varied relationship with the other animal, it is fascinating to watch.

[...]

What is interesting is the exchange. The “acting” doesn’t reside in the hand of each actor; it exists in the air between the two hands. This kind of acting is not narrative, not psychology, not emotion, but something else, something more basic. It’s very difficult to describe exactly what it is.³⁶

(Intentas concentrar toda tu existencia en esa mano. Es como un extraño animal, comunicándose con un animal extraño semejante. Cuando encuentras la vida genuina de esta criatura, y puede desarrollar una verdadera y variada relación con el otro animal, es fascinante observarlo.

[...]

Lo que es interesante es el intercambio. La “actuación” no reside en la mano de cada actor; existe en el aire entre las dos manos. Esta forma de actuación no es narrativa, ni psicológica, ni emocional, sino algo más, algo más básico. Es muy difícil describir lo que es exactamente.)

El interior del actor en este intercambio está constantemente cambiando, en movimiento. El cuerpo del actor es el intermediario en este movimiento permanente entre dentro y fuera, como el aire en la respiración.

Lorna Marshall comenta cómo a un micro nivel este ejercicio provoca tanto la concentración interior del actor hacia su propia mano, como la apertura fuera de sí mismo hacia la mano del otro actor. Al mismo tiempo, esta concentración se

³⁶ Yoshi OIDA. *The invisible actor*. Methuen, Londres, 1997, págs. 75-76 (citado en: Alison HODGE. *Twentieth century actor training*, págs. 181-182).

extiende a un macro nivel entre los actores de toda la compañía dando lugar a la calidad de intercambios deseados que, en último lugar, implican también al espectador. “The network links the actor to self, to partner, to ensemble, to audience.”³⁷ (La red conecta al actor consigo mismo, al compañero, al grupo, al público.)

La referencia a Winnicott para el teatro la hemos encontrado en Brunella Eruli a propósito de la relación invisible entre actor y espectador, donde la complejidad del juego de imágenes y emociones están circulando en un movimiento permanente que es donde reside toda la ambigüedad fascinante del teatro. Eruli habla del desdoblamiento de ambas partes hacia un territorio, un “*abyme*” (abismo), en el que la distinción “*sécurisante*” (protectora) entre vida y teatro se diluye. ¿Qué es lo que ve el espectador? El espectador y el actor, llevados por su deseo, transforman lo que ven en otra cosa:

La relation entre celui qui agit sur scène et celui qui regarde cette action pose l'un des problèmes les plus fascinants qui soient: les limites entre réalité et illusion, entre concret et imaginaire, entre réel et artificiel. Toutes ces distinctions sombrent dans une unique vérité, celle de l'instant, celle de la représentation –ici et maintenant–. Dans l'alchimie complexe qui préside à ce jeu inlassable de construction et de déstructuration des images et des émotions, ce qui est donnée à voir au spectateur n'a souvent que peu de rapport avec ce qu'il perçoit effectivement. Le spectateur croit passer son regard sur les images qui apparaissent sur scène mais, en réalité, ce moment n'est qu'une halte avant que son regard ne plonge dans ce qui ne peut être vu. “Ce qu'on regarde, c'est ce qui ne peut pas se voir”.³⁸

³⁷ Lorna MARSHALL; David WILLIAMS. “Peter Brook: Transparency and the invisible network”. En: Alison HODGE. *Twentieth century actor training*, pág. 182.

³⁸ Brunella ERULI. “Masques, acteurs, marionnettes. Objets transitionnels”. En: *Le masque: du rite au théâtre*. Editions du CNRS, París, 1985, pág. 212. (La última frase pertenece a Jacques Lacan en “La pulsión parcial y su circuito”. *Le Séminaire*. Libro XI, París, Seuil, 1973, pág. 166.)

(La relación entre el que actúa en escena y el que mira esta acción plantea uno de los problemas más fascinantes posibles: los límites entre realidad e ilusión, entre concreto e imaginario, entre real y artificial. Todas estas distinciones se desvanecen en una única verdad, la del instante, la de la representación –el aquí y el ahora–. En la compleja alquimia de este juego incesante de construcción y de desestructuración de imágenes y emociones, lo que es dado a ver al espectador a menudo tiene poca relación con lo que efectivamente percibe. El espectador cree poner su mirada sobre las imágenes que aparecen sobre el escenario pero, en realidad, este momento no es más que una parada antes de que su mirada se sumerja en lo que no puede ser visto. “Lo que miramos es lo que no puede verse”.)

Este espacio de experiencia y de intercambio entre el actor y el público lo identifica Brunella Eruli con el espacio que se da entre el niño y la madre, como hemos visto cuando Winnicott se refiere al objeto “transicional”, para él este proceso no se acaba en la edad de la infancia. “Il va se prolonger tout au long de la vie dans l’expérience intense qui appartient au domaine des arts, de la religion, de la vie imaginative, de la création scientifique.”³⁹ (Va a prolongarse a lo largo de toda su vida en la intensa experiencia a la que pertenece el campo de las artes, de la religión, de la vida imaginativa, de la creación científica.) Es el espacio que está a medio camino entre lo subjetivo y lo objetivo, este campo de experiencia intermedio que no pertenece ni a la realidad interior, ni a la realidad exterior.

Para Eruli, esta proposición de Winnicott se hace extensiva a todo el teatro, se trate éste de marionetas, máscaras o actores. La relación es de la misma naturaleza. Una relación que tiende a sobrepasar la consistencia física inmediata hacia intercambios a diferentes niveles de realidad física y de significación. Es gracias a

³⁹ Donald Woods WINNICOTT. *La Psychanalyse* V. París, PUF, 1959, pág.41 (citado en: Brunella ERULI, *Le masque: du rite au théâtre*, pág. 213).

este proceso que “toute illusion théâtrale devient possible”⁴⁰ (toda ilusión teatral se hace posible). Un juego que el espectador acepta jugar cuando se siente afectado en su realidad interior, en su propio teatro interior.

Queremos destacar la diversidad de miradas que atraen las investigaciones de Winnicott en su análisis del juego y mencionar, por último, la aportación que hace el filósofo italiano Giorgio Agamben (1942) sobre este “espacio potencial” que aquél sitúa tanto para el juego como para la experiencia cultural. Para Agamben esta “tercera área”, que se diferencia tanto de la realidad psíquica interior como del mundo efectivo donde vive el individuo, es:

donde debería situar su búsqueda una ciencia del hombre que se hubiera liberado verdaderamente de todo prejuicio decimonónico [...]. La topología que se expresa a tientas en el lenguaje de la psicología, fetichistas y niños, ‘salvajes’ y poetas la conocen desde siempre.⁴¹

Podemos ver a través de todos estos ejemplos la importancia del juego en la vida del hombre en todos sus ámbitos. Lecoq mencionaba en una entrevista a propósito de la transmisión de la enseñanza, ese “otro lugar” hacia donde alumno y pedagogo se dirigen en un estado de curiosidad y de descubrimiento y que asociaba al del científico cuando todavía no sabe.⁴² Es ese espacio donde es posible la poesía y la creación en un sentido profundo y que ahora ponemos en relación con esta “tercera zona” de experiencia e intercambio definido por Winnicott.

⁴⁰ Brunella ERULI. “Masques, acteurs, marionnettes. Objets transitionnels”. En: *Le masque: du rite au théâtre*, pág. 212.

⁴¹ Giorgio AGAMBEN. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-textos, Valencia, 1995, págs. 111-112.

⁴² Jacques Lecoq, conversación con Christophe MERLANT. “Las lecciones de movimiento”. *Assaig de Teatre*, pág. 382. Anexo, págs. 116-117.

La asociación entre la ciencia y el teatro no es casual. Hoy en día aquélla ha pasado a ocupar el lugar que en otro tiempo ocupó el teatro en la búsqueda de respuestas a los grandes interrogantes de la vida. “El artista hace preguntas” –dice Gassman–, “como mucho ofrece el inicio de una respuesta, plantea hipótesis.”⁴³ Es función de la ciencia explicar las causas de los fenómenos inexplicables que nos sorprenden, aunque su camino se haga también de intuición y lo recorra muchas veces a ciegas. Las incógnitas, tanto en el terreno del arte como en la ciencia, surgen de la vida misma. El teatro, siempre en contacto con este misterio, tiene sus propios procedimientos. Procedimientos que, como sabemos, son indicativos, indirectos, simbólicos, metafóricos. El teatro es un arte que puede tomar infinitas formas, pero pierde su sentido cuando sólo es un instrumento de transmisión de ideas o se intelectualiza. Las ideas están muy bien, pero se pueden escribir y hacer un libro con ellas. Cuando el teatro pierde el contacto con el misterio de la vida se desnaturaliza, se empobrece, muere. Y hay que volver a las fuentes para reencontrarlo. Esto es lo que ha hecho una parte del teatro occidental en los últimos cien años.

Sin embargo, lo que queremos subrayar ahora es que tanto la ciencia como el teatro participan igualmente de este juego, diálogo con el mundo, que como el universo y el arte, no se pueden predeterminedar. El físico argelino Claude Cohen-Tannoudji (1933), atribuye todos los avances y descubrimientos que han transformado la vida del hombre como acontecimientos ligados al azar, a casualidades de laboratorio o corazonadas del investigador.

En cualquier caso los grandes avances de la ciencia no son consecuencia de la ambición política programada sino fruto de la curiosidad de los científicos ejercida en libertad y sin calendario. Cuando se produjeron los descubrimientos, los

⁴³ Vittorio GASSMAN. *Sobre el teatro*, pág. 142.

científicos casi estaban jugando. Estaban disfrutando de su curiosidad y su creatividad [...].⁴⁴

De nuevo asociados el juego, el estado de curiosidad y la creatividad. Pero Cohen-Tannoudji aún señala algo más: la poesía. Es sabido que ciencia y poesía no se son indiferentes. El misterio de la luz, los métodos para congelar la luz atómica o la ecuación del electromagnetismo son para él fórmulas bellísimas. “Una obra de arte”, nos dice. Sin duda la ciencia tiene un lenguaje propio, como sucede con el arte, en el que siempre se cumple el principio del *menos es más*:

Einstein explicaba que había elegido a menudo entre dos ecuaciones diferentes que explicaban un mismo fenómeno y que siempre se había decidido por la ecuación más bonita. [¿Cuál es la más bonita?] Siempre la que dice más y mejor en menos signos [...].⁴⁵

Cerramos este capítulo del juego que hemos abierto a partir de las investigaciones de Winnicott, hablando de la ciencia. Aunque pueda parecer que nos hemos excedido más allá del ámbito de la pedagogía para la creación que nos ocupa, ha sido necesario hacerlo así para demostrar el sentido fenomenológico del juego que, como el movimiento y el *mimismo* humano, tienen en la enseñanza de Jacques Lecoq, y porque, como él mismo decía: “La pedagogía da sentido a un camino artístico que repercute sobre todos los campos del conocimiento”.⁴⁶

⁴⁴ Claude COHEN-TANNOUDJI, premio Nobel de Física 1997. “Ni ciencia ni universo son programables”, artículo entrevista de Lluís Amigué, contraportada en *La Vanguardia*, Barcelona, 19 abril 2004.

⁴⁵ *Loc. cit.*

⁴⁶ La cita pertenece a la página web de la EJI (Ecole-Jacques-Lecoq@wanadoo.fr) que hemos consultado. Su importancia la valoramos más que la posible falta de fiabilidad de la fuente, al tratarse de Internet.

De lo que hasta aquí hemos expuesto, podemos concluir que el teatro comparte con el juego sus principios, reglas y formas, y sus atribuciones quedan sintetizadas en la definición global del juego que Johan Huizinga (1872-1945) en su libro *Homo ludens* resume de la siguiente forma:

[...] el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada “como si” y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual.⁴⁷

El diccionario de teatro de Patrice Pavis recoge esta definición de Huizinga, e incide, sobre todo, en el principio lúdico del término *juego* –“una dimensión importante de la representación”– y que el inglés (*to play, a play, the players*) y el alemán (*spielen, Schau-spiel, Schau-spieler*) han conservado como un sinónimo para el teatro, al designar tanto la acción del actor como la obra, incluso a los actores, y hace observar cómo en la lengua francesa, si bien ha mantenido expresiones como *jouer un rôle* o *le jeu du comédien*, esta dimensión lúdica ha quedado en parte “excluida de lo imaginario ‘significante’ de la lengua”.⁴⁸ En la lengua castellana o en la catalana podemos ver cómo no existe un equivalente portador del carácter lúdico del teatro que conlleva la palabra *jugar*, pues la palabra *actuar*, que la sustituye, remite a una dimensión diferente centrada en la acción. Sin embargo, la palabra *actuar* en sus diferentes acepciones, más allá de referirse a la interpretación que hace el actor de su personaje, es sugerente como principio o verbo que puede incidir sobre el actor como actuante y actuado a la vez. Así lo encontramos definido en el Diccionario de la Lengua Española como: “Actuar =

⁴⁷ Johan HUIZINGA. *Homo ludens*. Alianza Editorial, Madrid, 2004, pág. 27.

⁴⁸ Patrice PAVIS. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, pág. 283.

VIII. El juego en la práctica de la enseñanza

(del latín mediev. *acturare*). Poner en acción/2. Entender, penetrar, o asimilarse de verdad; enterarse de algo/3. Digerir, absorber o asimilarse a algo que se ingiere/ [...] /7. Obrar, realizar actos libres y conscientes [...] /9. Interpretar un papel en una obra teatral, cinematográfica, etc.”⁴⁹

Hemos querido con esta breve relación entre el verbo *actuar* y *jugar* hacer un paréntesis que subraye la repercusión de las palabras en el imaginario, al concebir el teatro según la lengua que se utilice. Ya cerrado este paréntesis, lo que importa es la acción constitutiva del teatro o juego dramático en sí mismo. Desde la definición fenomenológica del juego hemos podido apuntar hacia una mirada interior y considerarlo en su dinámica, en la relación sujeto/objeto, como soporte del imaginario, en su capacidad simbólica y como medio para la creación.

VIII.10. La *imaginación material* de Gaston Bachelard

La naturaleza, los fenómenos vivos y todo aquello que aun no teniendo vida propia puede ser observable y traducido en movimiento constituye, como ya sabemos, el material que en el primer curso de la pedagogía de Lecoq ha de provocar, estimular y formar el imaginario del alumno. Se trata en definitiva, como hemos expuesto en el subcapítulo VI.2.4. de la primera parte “El cuerpo ‘sintiente’”, de despertar el cuerpo a través de la identificación con los seres y las cosas para llevarlo hacia el encuentro y el descubrimiento de lo que existe en ellos de esencial, y que a la vez existe en el cuerpo en un estado latente.

Esta forma de entender el trabajo de la imaginación se encuentra formulada por Gaston Bachelard en lo que llama la *imaginación material*, continuada por su discípulo Gilbert Durand (1921), en su estudio de los diferentes regímenes del

⁴⁹ *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, 2001, pág. 39.

imaginario, y es en ella que Lecoq basa el trabajo de las identificaciones y la poética de su enseñanza. Pues, como señala Skansberg, en uno de los pocos textos en que se trata este tema, “C’est en faisant appel aux forces imaginantes de l’élève que Lecoq veut retrouver les ‘grands gestes du passé’”⁵⁰ (Es apelando a las fuerzas imaginantes del alumno que Lecoq quiere reencontrar “los grandes gestos del pasado”). Como se ha dicho ya, en la bibliografía de *Le théâtre du geste* aparece en el apartado de la poética del movimiento el libro *La psychanalyse du feu* de Bachelard, y en *El cuerpo poético* se le cita como una referencia. Skansberg destaca la influencia de la *imaginación material* en la pedagogía de la EJM, cosa que ninguno de los recientes libros publicados sobre ella hacen, y es a Bachelard a quien Lecoq mismo remitió a quien esto escribe, en una conversación realizada en julio de 1991 cuando estábamos iniciando nuestra investigación sobre los fundamentos de su enseñanza. Es, por tanto, uno de los aspectos a tener muy en cuenta para entender dónde se inspira Lecoq en la construcción de la pedagogía del *cuerpo poético*. Una de las implicaciones es la de la permanente relación, contacto y profundización con la materia como una fuente que impulsa la imaginación:

Así los elementos, el fuego, el agua, el aire y la tierra, que por espacio de tanto tiempo han servido a los filósofos para pensar magníficamente el universo, siguen siendo principios de la creación artística. Su acción sobre la imaginación puede parecer lejana, puede antojarse metafórica. Y sin embargo, en cuanto se ha encontrado la exacta pertenencia de la obra de arte a una fuerza cósmica elemental, se tiene la impresión de que se descubre una razón de unidad que refuerza la unidad de las obras mejor compuestas. A decir verdad, aceptando la solicitud imaginativa de los elementos, el pintor recibe el germen natural de una creación.⁵¹

⁵⁰ Catherine SKANSBERG. “La recherche des gestes oubliés...”. En: *Les voies de la création théâtrale*, pág. 89.

⁵¹ Gaston BACHELARD. *El derecho de soñar*. FCE, México, 1985, págs. 43-44.

El otro aspecto que nosotros queremos introducir es el carácter dinámico que Bachelard otorga a la imaginación, enlazándola con el juego estudiados en su fenomenología y que amplifican la noción del movimiento.

Bachelard, filósofo y epistemólogo autodidacta y, más tarde, profesor en La Sorbona de 1940 hasta su retiro en 1955, dedicó una parte de su vida a establecer una teoría del conocimiento y otra la consagró al estudio de la poética de la imaginación y los sueños a partir de la percepción de los elementos –tierra, aire, agua y fuego– como materia y en la historia de esta materia según se imagina. El campo de estudio será el de la imaginación literaria y la imaginación hablada afín al lenguaje que, para Bachelard, forma el “tejido temporal de la espiritualidad”, y que se desprende de la realidad. Por eso para él:

El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es *imagen*, es *imaginario*. El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola *imaginaria*. Gracias a lo *imaginario*, la imaginación es esencialmente *abierta*, *evasiva*. Es dentro del psiquismo humano la experiencia misma de la apertura, la experiencia misma de su novedad. Específica, más que cualquier otra potencia, el psiquismo humano. Como proclama Blake (segundo libro profético): “La imaginación no es un estado, es la propia existencia humana”.⁵²

Bachelard distingue dos vías por las que se desarrollan las fuerzas de la imaginación: una que, como una fuente, encuentra su impulso en la novedad, lo inesperado, la variedad y lo pintoresco, y que llamará *imaginación formal*; y otras fuerzas que ahondan en el fondo del ser y que dominan las estaciones y la historia, una imaginación primitiva y eterna que se encuentra como un germen en la naturaleza, cuya sustancia está compuesta por una forma interior, y que es la *imaginación material*. Es a esta imaginación que Lecoq apela en su enseñanza con

⁵² Gaston BACHELARD. *El aire y los sueños*. FCE, México, 1986, págs. 9-10.

la mimesis corporal viajando hacia el interior de la materia desde lo más grande a lo más pequeño descubriendo las estructuras y los ritmos que la constituyen y le dan vida. La materia aparece como una fuente de impulso inagotable; profundizando en ella aparece como insondable, un misterio que se nos escapa. Tanto en un caso como en otro alimenta el imaginario del alumno. Es una imaginación abierta y que nos lleva a afirmar que para ver la realidad hace falta imaginación.

Al matizar la palabra imagen y lo imaginario, Bachelard está diferenciando el carácter descriptivo y fijo que comporta la imagen para reclamar el carácter dinámico de la imaginación que viaja permanentemente entre lo real y lo imaginario, pues lo que interesa es el trayecto que realiza, su movilidad y no la descripción de la imagen, algo que según él, ocupa a la psicología.⁵³ Este viaje no puede sino realizarse sin ninguna limitación, pues allí las fuerzas “imaginantes” se mueven libremente hacia lo desconocido, más allá del pensamiento. De nuevo encontramos en las palabras de Bachelard la fascinación, la trascendencia que comporta la acción de la imaginación meditativamente activa, que es la que pertenece a toda poesía:

Finalmente, el viaje a los mundos lejanos de lo imaginario no *conduce* bien un psiquismo dinámico si no adquiere la apariencia de un viaje al país de lo infinito. En el reino de la imaginación, a toda inmanencia se une una trascendencia. La ley misma de la expresión poética consiste en rebasar el pensamiento. Sin duda, dicha trascendencia parece a menudo tosca, ficticia, quebrada. También, a veces, se precipita, es ilusoria, evaporada, dispersa. Para el que reflexiona es un espejismo. Pero este espejismo fascina. Arrastra consigo una dinámica especial, que es ya una realidad psicológica innegable. Entonces podemos clasificar a los poetas haciéndoles la siguiente pregunta: “Dime cuál es tu infinito y sabré el sentido de tu universo: ¿es el infinito del mar o del cielo, el infinito de la tierra profunda o el de la hoguera?”.

⁵³ Gaston BACHELARD. *El aire y los sueños*, pág. 13.

En el reino de la imaginación, el infinito es la región donde aquélla se afirma como imaginación pura, donde está libre y sola, vencida y vencedora, orgullosa y temblando. Entonces las imágenes se lanzan y se pierden, se elevan y se aplastan en su altura misma. Entonces se impone el realismo de la irrealidad. Se comprenden las figuras por su transfiguración. La palabra es una profecía. La imaginación es así un más allá psicológico. Toma el aire de un psiquismo precursor que *proyecta su ser*. En nuestro libro *El agua y los sueños* hemos reunido muchas imágenes en donde la imaginación proyecta impresiones íntimas sobre el mundo exterior. Al estudiar en esta obra el psiquismo aéreo encontraremos ejemplos en que la imaginación proyecta el *ser entero*. Cuando se va tan lejos y tan alto se reconoce uno bien en estado de *imaginación abierta*. La imaginación entera, ávida de realidades, de atmósferas, aumenta cada impresión con una imagen nueva. El ser siente como dice Rilke, en la víspera de ser escrito. “Esta vez voy a ser escrito. Soy la impresión que va a transponerse” (*Cuadernos de Malte Laurids Brigge*). En esta transposición, la imaginación hace surgir una de las flores maniqueas que confunden los colores del bien y del mal, que transgreden las leyes más constantes de los valores humanos. Se recogen esas flores en Novalis, Shelley, Edgar Poe, Baudelaire, Rimbaud, Nietzsche. Saboreándolas se tiene la impresión de que la imaginación es una de las fuerzas de la audacia humana, y se recibe un dinamismo innovador.⁵⁴

VIII.11. Definición hermenéutica del imaginario

En la definición hermenéutica del imaginario reencontramos la doble vertiente con la que aquí tratamos y que hemos apuntado con Bachelard: de una parte, la relación con la materia como una relación matricial productiva y creadora de instancias arquetípicas y que pueden ser plasmadas en comportamientos. ¿Los personajes de la *commedia dell'arte* no tienen acaso su origen en los mitos portadores de las eternas urgencias del hombre? Hasta Stanislavski, tan asociado a

⁵⁴ Gaston BACHELARD. *El aire y los sueños*, págs. 14-15.

un teatro naturalista, buscaba en la psicología una estructura tipológica para sus personajes enraizados en la psique, en un cuerpo universal o común y no en un cuerpo particular.⁵⁵ En segundo lugar, nos interesa definir el término “imaginario” y su actividad, pues estamos investigando una pedagogía dirigida a la creación donde, como se ha dicho, juego e imaginario están permanentemente presentes en los intereses de Lecoq. En este sentido es revelador el camino recorrido por este concepto a lo largo de la historia del pensamiento occidental:

La filosofía occidental y su correspondiente estructura cosmovisiva, al decir de Castoriadis, se asienta y se edifica sobre un sustrato ontológico nucleado en torno a la categoría *determinación*, de modo que “lo que realmente es, está determinado, y lo que no está determinado no es o es algo menos, o tiene una calidad inferior de ser”. [...]. Entretanto, todo aquello que no se ajusta a este esquema lógico-identitario de la determinación, portador de una visión estática de lo real, [...] aparece como accidente, ilusión y error; dicho platónicamente, no pasa de ser imitación sensible y deficiente del mundo trascendente de las Ideas, el cual es privilegiado por nuestra tradición de pensamiento.⁵⁶

Siguiendo esta argumentación podemos decir que: en nuestra tradición de pensamiento se cree que todo aquello que “realmente es, está determinado, y que lo que no está determinado”, tiene una calidad inferior o no es; pertenece a la ilusión o al error, al terreno de la imitación sensible alejado del mundo privilegiado y trascendente de las Ideas. Ésta es una visión platónica de la vida. Constatamos que la categoría de determinación lleva consigo una visión estática de lo real. De nuevo, como en el concepto de juego, encontramos la categoría “determinación” frente a la de “posibilidad”. Dentro de esta concepción estática de lo real, propia de nuestra

⁵⁵ Sobre la relación en el trabajo de la psique en el estudio psicológico de los personajes en Stanislavski, o a través de fisiología de Meyerhold, Grotowski y Barba consultar el estudio de Val TAYLOR. “Body in Mind: Exploring Pre-Expressivity”. En: Ralph YARROW (Ed.). *Presence and pre-expressivity-2*. Contemporary Theatre Review, 1997, págs. 1-10.

⁵⁶ A. ORTIZ-OSÉS; P. LANCEROS. (Dir.). *Diccionario de Hermenéutica*. Universidad de Deusto, 3ª edición, Bilbao, 2001, pág. 342.

cultura basada en la tradición platónica, “palabras como Imaginario o Imaginación no pasan de ser meras instancias intelectivas que reproducen e imitan, siempre erróneamente, una realidad estática y acabada de naturaleza lógico-inteligible sólo captable por la razón.”⁵⁷

Sin embargo el concepto ‘imaginario’ tratado desde la hermenéutica, no es una facultad pasiva ligada al intelecto para “reproducir elementos e identidades determinadas por la ‘lógica binaria de la separación’ (Maffesoli)”, sino que “funge *activamente* como condición de posibilidad de realización y representación de órdenes de realidad (social y psíquico) siempre mediados y transformados simbólicamente en cristalizaciones de sentido por la ‘vehemencia ontológica de una intención semántica’ (Ricoeur)”.⁵⁸ El imaginario aparece entonces como una facultad activa y no pasiva que se abre a lo posible, frente a una dimensión estática y determinista propia del pensamiento de nuestra tradición filosófica. Vemos, pues, cómo el imaginario aparece como un elemento dinámico, en movimiento, tal como Gaston Bachelard lo estudia en su relación con lo real, con los elementos, ligado a la materia, creadora de imágenes, símbolos que encuentran su sustancia en la realidad matérica de la naturaleza dotada de una vida propia. Los cuatro elementos –aire, fuego, agua y tierra–, la naturaleza entera y el espacio, se encuentran presentes en la actividad desplegada por la imaginación en una poética. Y es precisamente en su dinámica que se interesa, es en su movimiento incesante que pueden comprenderse y sentirse, y no como imágenes fijas. Frente a una *ontología estática*, el imaginario propone una *ontología dinámica y fusional* que “hace prevalecer un concepto de lo real en constante tránsito y peregrinaje, lo cual revela la originaria naturaleza plástico-maleable de esa misma realidad”.⁵⁹

⁵⁷ A. ORTIZ-OSÉS; P. LANCEROS (Dir.). *Diccionario de Hermenéutica*, pág. 342.

⁵⁸ *Loc. cit.*.

⁵⁹ *Ibíd.*, págs. 343-344.

Es esta movilidad la que otorga al imaginario su función creadora, productiva, y no reproductiva escapando al esquema de la determinación más propio de la cosmovisión occidental:

En efecto, su dimensión realizativa, vale decir creadora, revela la existencia de una *lógica de la semejanza* dirigida por causas místicas (y no lógicas ni empíricas) y desplegada sobre una cúpula *relacional* (Ricoeur). [...]. En este último, la lógica de la semejanza que rige el proceder de la *actividad* imaginario-trascendental funciona *mágicamente*, [...] en sus estratos magmáticos-matriarcales donde el potencial de sugestión de la palabra “está ligado a la evocación de imágenes”.⁶⁰

El diccionario de Hermenéutica continúa distinguiendo dos comprensiones diferenciadas y en oposición del imaginario: una vinculada a la razón y a la lógica de la determinación, que delimita, contrasta y diferencia dónde *determinatio es negatio*; y otra afirmativa, vinculada a la “lógica *relacionante y mágica* que rige la direccionalidad del inconsciente”, donde su tendencia es la “ligazón y fusión de todo con todo”.⁶¹

La aportación que hace la Hermenéutica es la de reconciliar estos dos polos en una dinámica no excluyente:

La incorporación que desde la hermenéutica se hace del Imaginario, “del plano intermedio de la realidades imaginales” del *mundus imaginalis* (H. Corbin) a la discusión filosófica contemporánea, supone la puesta en comunicación de los polos irreconciliables de nuestra tradición de pensamiento. [...]. El desenterramiento de esta constante actividad imaginaria permite fundir en un mismo cuerpo, [...] el componente imaginario-infraestructural (subjetividad) y su cristalización simbólica bajo la forma de un orden acabado en su ser (objetividad). De esta forma, lo real es

⁶⁰ A. ORTIZ-OSÉS; P. LANCEROS (Dirs.). *Diccionario de Hermenéutica*, pág. 343.

⁶¹ *Loc. cit.*.

VIII. El juego en la práctica de la enseñanza

entendido como *proceso*, como *devenir* a cuyo paso circula la *Fantástica trascendental* (G. Durand) y su viva e inextinguible emotividad y numinosidad (E. Cassirer) toman cuerpo en cristalizaciones de sentido desplegadas en el tiempo histórico.⁶²

Como menciona James Hillman (1926), padre de la corriente postjunguiana, fue el islamólogo Henry Corbin (1903-1978) quien empleó el término *imaginal* para diferenciar la actividad creadora del imaginario de lo meramente *imaginario* “y poder devolver a la imaginación su legítimo valor noético, esto es, restituirle su función de verdadero órgano de conocimiento, capaz de ‘crear ser’”.⁶³ Corbin da a la imaginación un función *productiva* y no *reproductiva* tal como la filosofía occidental lo viene haciendo desde Platón.

Quisiéramos señalar con ello como el racionalismo occidental ha ido progresivamente separando al ser humano de sus fuentes psíquicas, situándolo en un mundo cada vez más primado por lo material y la literalidad, y cada vez más desprovisto de las canalizaciones necesarias donde encauzar sus miedos, fantasías e imágenes, es decir, su Imaginario en un sentido creativo, quedando el individuo reducido a su pequeña historia personal. La máscara, que ha encarnado en todas las culturas el sentido de un destino común y las fuerzas irracionales del ser humano para, dándoles forma, dominarlas a través de los mitos, ha perdido su función en nuestra sociedad, ha quedado relegada al pasado, a la tragedia antigua y a la *commedia dell'arte*, un objeto obsoleto del que apenas tenemos memoria. ¿Por qué el teatro occidental ha perdido la máscara? Seguramente porque el pequeño destino personal no le interesa a la máscara; porque la máscara necesita de los grandes destinos, vincularse al destino de la humanidad. Algunos de los aspectos más enfermizos de nuestra sociedad son el reflejo de un mundo donde cada vez menos

⁶² A. ORTIZ-OSÉS; P. LANCEROS (Dir.). *Diccionario de Hermenéutica*, pág. 343.

⁶³ James HILLMAN. *Re-imaginar la psicología*. Madrid, Siruela, pág. 59.

existe el lugar para el alma. Es como si al ser humano le hubieran cortado los hilos invisibles que lo ponen en comunicación con la realidad del mundo, con las fuerzas de la vida, con lo luminoso y lo oscuro, es decir, con la realidad o el espacio en el que acontece su vida psíquica. Lo privan de lo que Hillman llama “hacer alma”. La vida efectiva queda desprovista, amputada, reprimida de sus realidades psíquicas pues en la historia del ser humano los mitos, angustias, miedos y deseos se repiten en diferentes culturas siendo permanentes y comunes. Retomamos de nuevo a Hillman para explicar esta ruptura del sentir y el razonar que, en última instancia, nos separan del cuerpo –un tema de fondo en la pedagogía de Lecoq–, entendido en un sentido donde lo objetivo y lo subjetivo no se encuentran disociados en la polaridad del Yo cartesiano entre: bien/mal, noche/día, dentro/fuera, femenino/masculino, y que el psicoanalista sintetiza en *el pensamiento del corazón*, entendido como una forma de experiencia del *anima mundi* percibido por el corazón, no como un músculo que bombea la sangre del cuerpo ni como el espacio de los sentimientos, sino con “el corazón estético de nuestra antigua tradición florentina”.⁶⁴

En la respuesta estética del corazón, la acción de sentir el mundo y la acción de imaginarlo no están separadas, como sucede en cambio en las sucesivas psicologías derivadas de los escolásticos, los cartesianos y los empiristas ingleses. Sus conceptos propiciaron la muerte del alma del mundo porque dividían la actividad natural del corazón en percepción de hechos, por una parte, e intuición de fantasías, por otra, dejándonos una serie de imágenes sin cuerpos y de cuerpos sin imágenes: una imaginación inmaterial subjetiva escindida de un amplio mundo de hechos objetivos muertos. Pero la forma de percibir del corazón es tanto sentimiento como imaginación: para sentir intensamente debemos imaginar, y para imaginar con precisión debemos sentir.⁶⁵

⁶⁴ James HILLMAN. *El pensamiento del corazón*. Siruela, Madrid, 1999, pág. 157.

⁶⁵ *Ibid.*, pág. 156.

El discurso del alma y su lenguaje está provisto para Hillman “de imágenes corporales que alcanzan el cuerpo imaginal y hablan desde él, provocando los movimientos del alma” (una expresión, “movimientos del alma”, que encontraremos cuando tratemos el mimo de Étienne Decroux). Es un discurso que actúa activamente como un agente imaginativo, que excita la fantasía y que tiene cuerpo, “es un discurso vivo porque la palabra misma vive, no es una descripción de un estado psíquico hecha por un psicólogo; no es un discurso que está escrupulosamente definido, sino libremente imaginado”.⁶⁶ Esta fisicidad que Hillman da a la palabra ligada a imágenes corporales, este poder de la palabra como discurso del alma “se experimenta como una fuerza viviente que tiene una localización física, y las antiguas palabras que la denominaban en griego, latín o en la lengua germánica estaban cargadas de fuerza emotiva. En el pensamiento griego alma y cuerpo eran generalmente indivisibles”.⁶⁷ Es el lenguaje de la metáfora, de la poesía y del mito.

En los estudios realizados por la filósofa y poeta Chantal Maillard (1951) de la pensadora María Zambrano (1904-1991), destaca de su razón-poética el ineludible afán de trascendencia del ser humano donde, en la disponibilidad y en la entrega a la acción (dos exigencias en la pedagogía de Lecoq), razón y pasión van unidas: “Solamente así se cumple la acción metafórica, pues solamente así el impulso creador obtiene la fuerza suficiente para ser eso: pura fuerza creadora, libre de determinaciones, libre para cumplirse en sí misma, libre para ser lo que llamamos azar: fuerza vibrátil, transformadora, mágica”.⁶⁸

En la pedagogía de Lecoq dirigida a la creación dramática reencontramos, como veremos en los próximos capítulos, esta apuesta transformadora en la fusión

⁶⁶ James HILLMAN. *El mito del análisis*. Siruela, Madrid, 2000, págs. 234-235.

⁶⁷ *Ibid.*, pág. 235.

⁶⁸ Chantal MAILLARD. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Anthropos, Barcelona, 1992, pág. 181.

de la acción, el pensamiento y el sentir. Marie-Christine Balcon, en la carátula de presentación al documental sobre la E JL, dice que éste no quiere dar una interpretación de las diferentes propuestas de creación surgidas de la escuela, sino “tratar de entender cómo ‘funcionaba’ cada propuesta y considerar los mecanismos como provocaciones. Si nos detenemos en los aspectos concretos (la máscara, la nariz del payaso, la *Commedia dell'Arte*, el coro antiguo o el bufón), la búsqueda, el secreto del método se esfuman al ser evocados. Con Lecoq se trata de ‘atreverse a hacer metamorfosis’, ‘de entrar en el misterio’, ‘de nacer del caos’, de una ‘alquimia poética’”.⁶⁹

Resumiendo, el imaginario queda definido como:

1. *actividad infraestructural* (frente a estructura) activada por el 2. *principio de placer* (frente al principio de realidad racional y estático de Occidente) en tanto eros inmanente que, en clave 3. *ontológica* (y no meramente óptico-reproductiva), crea súbita e imprevisiblemente *eides*, formas, figuras, así como sus materializaciones e in-corporaciones simbólico-institucionales. Su propia naturaleza remite a una concepción mitológica (y totémica) del mundo, en el cual domina una energía femenina que circula, ligándolos, por todos los recovecos de la realidad.⁷⁰

VIII.12. Juego e imaginario

Encontramos en estos dos términos, *juego* e *imaginario*, aspectos comunes presentes en la creación artística, y que constituyen el interés de fondo de la pedagogía de Lecoq para la creación en el teatro basada en el cuerpo, el mimo y el movimiento donde la máscara, los temas de improvisación, ya sean genéricos o

⁶⁹ *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq*, 1999, (46'+49'). Concepción: Jacques Lecoq, Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias, Jean-Noël Roy; dirección: Jean-Gabriel Carasso, Jean-Noël Roy; producción: On Line productions, Anrat, La Sept-Arte.

⁷⁰ A. ORTIZ-OSÉS; P. LANCEROS (Dirs.). *Diccionario de Hermenéutica*, pág. 344.

temas de la vida cotidiana, o la técnica del movimiento, buscan alcanzar de una manera indirecta en los sustratos más profundos, el origen de toda creación, las formas y nuevos lenguajes teatrales que reencuentran las pasiones y los temas elementales que mueven al ser humano en el imaginario universal y que el teatro se ha preocupado siempre por representar desde que se separó de su función cultural.

El imaginario se encuentra asociado con el juego, soporte del imaginario, requiriendo, como dice Hillman, de una progresiva “disolución del ego” en una actividad regida por un orden arquetípico “cuya dinamicidad hace del Inconsciente colectivo ‘fundamento de todo lo viviente’”.⁷¹ En el arte:

La actividad imaginativa es tanto un juego como un esfuerzo, un adentrarse y ser adentrado, y, a medida que las imágenes adquieren más sustancia e independencia, la fuerza y autocracia del ego tienden a disolverse. Pero la disolución del ego no significa desorden, que toda fantasía es guiada por un orden arquetípico más profundo. Incluso el orden del ego está basado en los principios arquetípicos del mito del héroe. Estos principios de la imaginación, que despliegan sus leyes de acuerdo con personas, temas y pautas míticas, elementos básicos, cualidades y direcciones espaciales, han sido descritos por Jung, por Gaston Bachelard, y más recientemente por Gilbert Durand y su escuela, en su obra sobre los temas de la imaginación. Han comenzado a cartografiar la arquetipología natural de lo imaginal.⁷²

Destacamos para nuestra investigación algunos de los aspectos comunes entre juego e imaginario que hasta aquí hemos expuesto:

⁷¹ Carl Gustav JUNG. *Símbolos de transformación*. Paidós, Barcelona, pág. 410 (citado en: A. ORTIZ-OSÉS; P. LANCEROS (Dirs.). *Diccionario de Hermenéutica*, pág. 344).

⁷² James HILLMAN. *Re-imaginar la psicología*, pág. 122.

- ambos tienen una dinámica propia;
- ninguno de los dos obedece al principio o categoría de la determinación. Son procesos abiertos, en construcción, en continua realización;
- desaparece el ego en la actividad imaginal y en el juego;
- comparten los atributos del placer, ligereza y libertad;
- se rigen y organizan según sus propias leyes y reglas internas.

La posición hermenéutica respecto al juego y al imaginario, se opone a la tradición cartesiana de pensamiento occidental que se rige por una lógica excluyente, para valorar su carácter dinámico y su movilidad con sus propias leyes y reglas, donde lo que importa no es la descripción del *qué* sino del *cómo* suceden y se presentan las cosas. El desplazamiento de la conciencia fuera de sí, hacia ese “otro lugar” que hemos visto en el juego, abriéndose hacia la posibilidad de crear lenguaje, de encontrar un gesto esencial, arquetípico que puede llegar a simbolizar, es una actividad, un movimiento que tiende hacia la disolución del ego –“el ‘yo’ está de más”, dice Lecoq–, y que no está determinado por un interés material o una utilidad. La “tercera zona” de ilusión definida por Winnicott, o el “plano intermedio de las realidades imaginales” de Corbin, es un espacio de experiencia no predeterminado donde lo subjetivo y lo objetivo conviven sin excluirse en una mutua dependencia creativa, productiva, y que es la que desea Lecoq que alcance el alumno para dirigirse hacia “esta dimensión ‘poética’ que tenemos a medida que avanzamos hacia lo que ignoramos [...], es ir hacia un saber más grande y misterioso”.⁷³ Es en este contexto definido por el juego y el imaginario donde nosotros situamos el trabajo de la máscara neutra, el movimiento y la preparación corporal, que expondremos a continuación en los siguientes capítulos.

⁷³ Jacques LECOQ, conversación con Christophe MERLANT. “Las lecciones de movimiento”, pág. 382.

IX. La máscara neutra

La máscara neutra inicia el “viaje” propiamente dicho del primer año de la EJI, después de la *actuación psicológica silenciosa* y es uno de los elementos permanentes, un punto fijo para facilitar el estado de disponibilidad de la página en blanco y despertar la curiosidad del alumno a los fenómenos de la vida. “La experiencia me ha demostrado que con esta máscara ocurrían cosas fundamentales que han hecho de ella el punto central de mi pedagogía.”¹

Los temas específicos de improvisación de máscara neutra, simples en su enunciado, provocan y despiertan la imaginación del alumno para ir al encuentro de una dimensión poética del movimiento. De todos ellos, hemos escogido dos: el *Despertar* y el *Viaje Elemental*, tema fundamental, para analizarlos lo más cerca posible de lo que constituye la práctica pedagógica. Estas primeras improvisaciones con la máscara neutra preparan al trabajo de las identificaciones con la recreación de los elementos de la naturaleza (aire, fuego, tierra, agua), los animales, las plantas, materiales o luces para, después, continuar con el trabajo de las máscaras larvarias, expresivas y utilitarias, y concluir con la creación del personaje. Una idea de mimo y movimiento se irá perfilando poco a poco.

IX.1. La pedagogía de la máscara neutra

La máscara neutra amplifica y simplifica los movimientos. Progresivamente depura y esencializa las acciones, en lo que Lecoq llama la economía del movimiento. El actor siente la importancia y la significación de cada uno de sus movimientos y aprende cuándo este es justo, no a hacer el movimiento correcto. La máscara se pone al servicio del movimiento, del ritmo. En el cuerpo del actor cada

¹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 60.

gesto, cada movimiento se vuelve significativo, legible, y comunica una sensación o emoción precisa.

La disciplina de la máscara neutra crea en el actor el estado de calma y de equilibrio en el cuerpo. “Porque cuando conoce el equilibrio, el actor expresa mucho mejor los desequilibrios de los personajes o los conflictos.”² La experiencia de la máscara neutra permanece como una referencia para el actor, que más tarde incorporará al abordar el trabajo teatral e influirá en su capacidad de observación. “Para aquellos que, en la vida, están en conflicto consigo mismos, con su propio cuerpo, la máscara neutra les ayuda a encontrar un punto de apoyo donde respirar libremente.”³ En la práctica, la máscara neutra corrige, regula lo que la técnica no puede.

La máscara neutra es una máscara sin historia, no tiene pasado, ni futuro. Está en el presente: “es”. No es un personaje en el sentido que normalmente le damos, porque no tiene psicología. No tiene deseos, ni se mueve por las pasiones, no tiene conflicto interno. “Se entra en la máscara neutra como en un personaje, con la diferencia de que aquí no hay personaje sino un *ser genérico neutro*.”⁴

Bajo la máscara, el actor se siente libre para actuar sus potencialidades y dejarse llevar por sus intuiciones e impulsos. Se atreve a arriesgarse y realiza gestos y movimientos que nunca antes habría osado hacer a cara descubierta. En acción y en reacción, provoca momentos intensos y de lucidez en la urgencia de encontrar los canales de energía de expresión de las emociones y los estados internos. Movimientos, reacciones inconscientes. Quien lleva la máscara no se ve, pero sí puede sentir cómo actúa en él o en ella. La máscara, a su vez, lleva al que la lleva.

² Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 63.

³ *Loc. cit.*

⁴ *Ibíd.*, pág. 62.

IX. La máscara neutra

No hay identificación posible con una máscara. Siempre es una relación a dos. La máscara y el actor. Es en esta relación que la cosa sucede. Y al mismo tiempo la máscara neutra impone su rigor, sus límites que el actor debe descubrir, sentir y respetar. Actúa pues en un doble sentido: de fuera adentro y de dentro afuera. Por esto, una misma máscara revela cosas ligeramente diferentes de un actor a otro.

La máscara neutra es una máscara de presencia. Libera al actor de su propia personalidad para actuar, disponible a la acción y, a la vez, sensible a sus propias sensaciones interiores. La respiración se regula y la tensión innecesaria desaparece. El actor está presente, sencillamente. Puede sentir toda su potencialidad y su energía. Cualquier movimiento, por pequeño que sea, cobra una significación y modifica el estado del que la lleva. “The neutral mask is a way of understanding performance, not a way of performing.”⁵ (La máscara neutra es una manera de entender la actuación, no una manera de actuar.)

El juego psicológico no es posible. El cuerpo completo del actor se convierte en una máscara y la máscara neutra en los ojos. Para que la máscara neutra mire hacia un punto en el espacio es necesario que gire toda la cabeza en esa dirección. No es suficiente con mover los ojos como sucede en la vida cotidiana o en la actuación para el cine que expresaría una psicología. “Bajo una máscara neutra lo que se mira es el cuerpo entero del actor. La mirada es la máscara, y el rostro ¡es el cuerpo!”⁶

La máscara neutra revela el cuerpo y vive por el cuerpo. Al principio aparecen todos los movimientos parásitos y convencionales del cuerpo, los hábitos que le pertenecen, y que ha ido adquiriendo en su experiencia en la vida y que forman

⁵ Sears A. ELDREDGE; Hollis W. HUSTON. “Actor Training in the Neutral Mask”. En: Phillip B. ZARRILLI (Ed.). *Acting (Re)considered*, pág. 146.

⁶ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 61.

parte de su historia personal, social y cultural. Poco a poco, como un catalizador, la máscara neutra irá eliminando estos rasgos de la personalidad, para revelar la persona que la lleva. El “pequeño personaje” desaparece para revelar una verdad más profunda, esencial. Cuando esto sucede, ya no vemos la máscara como un trozo de piel o de cartón, sino como un ser vivo. El actor se encuentra en una situación de vacío: “The minute you put on a mask that covers your whole head you are transformed. Your own person ceases in that instant and you are what happens”⁷ (Desde el momento en que te pones una máscara cubriendo toda tu cara te sientes transformado. Tu propia persona cesa en ese mismo instante y eres lo que sucede).

A diferencia de las demás máscaras, la máscara neutra no es una máscara para el teatro, es una máscara utilizada en la pedagogía. “C’est un outil pédagogique très efficace. Il permet d’apprendre le langage du corps, de découvrir le grand geste qui resume tous les petits gestes anecdotiques et quotidiens, de simplifier et de préciser le jeu, habiter l’espace, d’être présent.”⁸ (Es una herramienta pedagógica muy eficaz. Permite aprender el lenguaje del cuerpo, descubrir el gran gesto que resume todos los pequeños gestos anecdóticos y cotidianos, simplificar y precisar el juego, habitar el espacio, estar presente.) Una vez el cuerpo del alumno ha reconocido el sentido de la neutralidad, la máscara se hace innecesaria y puede prescindir de ella. El cuerpo estará disponible, abierto a recibir y a reaccionar para que se inscriban en él todos los movimientos “sin miedo a la gesticulación o al gesto ilustrativo”, a la vez que el actor puede ir más allá del pensamiento racional y del realismo. “¡El trabajo de la máscara neutra se termina sin máscara!”⁹

⁷ Dymphna CALLERY. *Through the Body*, pág. 49.

⁸ Paul VERNOIS; Ginette HERRY. “Un exemple de cours privé, l’École Jacques Lecoq”. En *La formation aux métiers du spectacle en Europe Occidentale*. Éditions Klincksieck, París, 1988, pág. 134.

⁹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 63.

IX. La máscara neutra

El testimonio de Albert Vidal, aporta su particular visión de la experiencia con la máscara neutra:

El trabajo de la máscara neutra es un trabajo del reforzamiento del *axis mundi* del cuerpo, del centro. El reforzamiento de este centro,... como se va al entendimiento de lo que son los parásitos del ego, de la personalidad, entre comillas. Como las catalizaciones de estos parásitos, de estas personalidades se..., iba a decir se plastifican, se... se coagulan en la máscara. Como de la máscara haces en el fondo una reflexión sobre los conductos de energía que de tanto pasar los surcos se ha hecho ahí un canal de cemento. Y como hay personas que no son conscientes, o son esclavos de su propia máscara sin poder llegar a tener esta ductibilidad del juego de volver hacia un centro que les permita ver con distancia –distancia igual a elegancia, elegancia del espíritu–, el ver las malformaciones o no malformaciones, sencillamente las formaciones de la naturaleza humana. Pero claro, la capacidad a través del conocimiento de la máscara neutra de referirte a este centro de lo humano es en sí una vía mística para mí.¹⁰

IX.2. La práctica pedagógica de la máscara neutra: dos temas

IX.2.1. El *Despertar* de la máscara neutra

El *Despertar* es el primer tema de improvisación para la máscara neutra, la primera toma de contacto del alumno con el objeto (Anexo, págs. 223-224 y 227). El enunciado es muy simple: desde la posición relajada, estirada en el suelo, la máscara neutra “se despierta por primera vez” para acabar de pie. Lecoq lo enuncia así:

¹⁰ Albert VIDAL, conversación recogida por Carmina Salvatierra. “Encuentro con Albert Vidal. A propósito de Jacques Lecoq”. Anexo, págs. 165-166.

En estado de reposo, relajados en el suelo, pido a los alumnos que “se despierten por primera vez”. Una vez despierta la máscara ¿qué puede hacer? ¿Cómo puede moverse?¹¹

Esta improvisación se puede hacer de uno en uno o varias personas a la vez y observar, así, las diferencias del *Despertar* en los alumnos al mismo tiempo. Sin embargo, cada máscara no entra en relación con las demás. Para el que la hace es una experiencia individual.

No se dan más indicaciones. Sólo recordar que al ser “la primera vez”, este despertar no es un tema cotidiano, sino genérico: el “despertar de todos los despertares”; esencializa el tema. Será después, cuando el alumno acabe su improvisación, que vendrán las observaciones y no antes, evitando que el alumno esté cargado de información. Nunca antes se dice lo que debe suceder, ni cómo debe llevar la máscara. El alumno deberá descubrirlo.

No debo decirles qué hay que hacer para actuar bien bajo la máscara neutra. El técnico podría decirlo, pero el pedagogo debe prohibírselo a sí mismo. Decírselo a los alumnos sería el mejor medio para que no pudiesen llevarla. Estarían demasiada preocupados por hacerlo bien, cuando lo primero que tienen que hacer es sentir las cosas.¹²

El acontecimiento fundamental que propone esta primera improvisación es el descubrimiento del Espacio y es muy importante en la relación entre alumno y pedagogo. Al acabar la improvisación, Lecoq preguntaba “¿Qué es lo que has sentido?”. Dejaba hablar a los alumnos y no hacía ningún comentario. Todo es correcto pues pertenece a la experiencia realizada. A partir de las constataciones y

¹¹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 64.

¹² *Loc. cit.*

IX. La máscara neutra

observaciones el recorrido pedagógico se va haciendo. De la misma manera que no se indica nunca cómo hay que hacerlo, se lleva al alumno al terreno de las interrogaciones a las que deberá encontrar respuestas por sí mismo. No se procede por afirmaciones, o certezas acerca de lo que deben descubrir. El proceso para definir la máscara neutra se hace por la vía de la negación.

Ante una improvisación o un ejercicio, hago *constataciones*, que no hay que confundir con *opiniones*. [...]. La constatación es la mirada que se dirige sobre la cosa viva, intentando ser lo más objetivo posible.

La crítica que se emite sobre el trabajo no es una crítica de lo que está bien o lo que está mal, sino una crítica de lo *exacto*, de lo *demasiado largo*, de lo *demasiado corto*, de lo *interesante*, de lo no *interesante*. Esto puede parecer pretencioso, pero sólo nos interesa lo que es *exacto*: una dimensión artística, una emoción, un ángulo, una relación de color. Todo esto existe en una obra que perdura, independientemente de su dimensión histórica. Cada uno puede sentirlo, y el público sabe perfectamente cuando es *exacto*. Si el público no sabe el por qué, nosotros sí debemos saberlo puesto que somos, además... especialistas.¹³

IX.2.2. Observaciones al ejercicio del *Despertar*

Algunas de las cosas que suceden en esta improvisación son las siguientes:

Al principio, cuando se lleva por primera vez, puede resultar difícil respirar bajo la máscara. En las posteriores improvisaciones el alumno irá regulando su respiración y estará disponible a emprender acciones más arriesgadas.

¹³ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 38-39.

Ya desde la posición de partida echado en el suelo se puede observar el sentido de neutralidad. Si está en una posición durmiente como en la cama, o como si se tomara el sol en la playa, boca arriba, o de lado, en posición fetal... Todo da una información. Se plantea la pregunta: ¿Cuál es la forma más neutra de yacer relajados en el suelo?

Algunos descubren su cuerpo, se tocan las manos, los pies, el tronco. Hacen un reconocimiento del cuerpo, quizás en recuerdo inconsciente de cuando eran bebés. Descubrir el cuerpo es algo importante en una etapa de nuestra vida, de nuestro crecimiento, pero es una indicación de cómo el alumno tiene un espacio reducido:

Hay que decirles entonces que no se trata de etnología, que importa poco saber cuántas falanges tiene el hombre, que discutir con su propio cuerpo no sirve de nada, sino que se trata, simplemente, ¡de descubrir el Mundo! [...], un fenómeno extraordinario se presenta ante ellos: ¡el Espacio!¹⁴

Otros se levantan y empiezan a contar una historia mimando acciones como en pantomima. Otros hacen referencia a sus sentimientos, felicidad, miedo... Otros se sienten como encerrados. Otros describen el espacio, lo acarician. Otros intentan comunicarse con otra máscara...

En realidad, la máscara neutra no se comunica jamás, cara a cara, con otra máscara. ¿Qué puede decirle una máscara neutra a otra máscara neutra? ¡Nada! Lo único que pueden hacer es encontrarse al mismo tiempo, una junto a la otra, frente a un acontecimiento exterior que les interese.¹⁵

¹⁴ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 65.

¹⁵ *Loc. cit.*

IX. La máscara neutra

Se observa el sentido del espacio que el cuerpo crea. Algunos se sienten, en esta primera experiencia, como paralizados, la sensación del espacio los paraliza. Otros, por el contrario, pueden hacer muchas acciones sin percibirlo. Cuando el cuerpo puede sentir el estado de calma en el silencio, el alumno se relajará y abrirá su escucha al cuerpo. El espacio vivirá en él. Ya no veremos la máscara que piensa qué ha de hacer, que reflexiona o que intenta explicar algo, lo cual expresaría un espacio psicológico. El cuerpo y la mente formarán una sola cosa, se alinearán. Reaccionará a sus propias propuestas interiores para proyectarlas en el espacio por el cuerpo. El alumno sentirá la importancia de cada gesto y estará abierto a la acción, estará disponible, y cada respiración será un acontecimiento. La máscara neutra estará presente. El ahogo antes sentido se transformará en libertad, en una respiración libre y sin bloqueos, es decir, en un movimiento justo. El espacio vivirá, vibrará.

Merlant recoge en su diario las palabras de Lecoq donde distingue las formas de llevar la máscara neutra y la relación que se establece con ella haciendo las preguntas siguientes después de haber observado varias improvisaciones:

¿Estamos ‘bajo’ la Máscara? Escondidos

¿Estamos ‘sobre’ la máscara neutra? Radiantes

¿Estamos ‘con’ la máscara neutra? Dialogando con ella y separados.

¿O llevamos la máscara neutra? SER la máscara.¹⁶

En esta primera improvisación con máscara neutra ya está presente la reflexión de Lecoq del cuerpo en su relación con el espacio que recorre su enseñanza, situando al alumno ni en el interior, ni en el exterior de sí mismo, sino en un juego permanente entre los dos. El cuerpo es un mediador entre los dos.

¹⁶ Christophe MERLANT. “Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’”, pág. 21. Anexo, pág. 227.

La máscara neutra es una máscara de acción. Impone el equilibrio, la economía del gesto y un descubrimiento continuo del espacio. La máscara neutra no duda, ACTÚA.

Se puede observar al acabar la improvisación, quién ha llevado la máscara y quién no. Si la ha llevado bien, la cara está relajada y luminosa. Ha cambiado.

La máscara neutra crea una tensión del cuerpo que es un estado de alerta, en suspensión que el alumno irá haciendo suyo a través de su propia exploración y experiencia. El espacio cobrará vida y la vibración de su cuerpo se expandirá al espacio haciéndolo vibrar a su vez. El espacio se siente, no se explica por gestos de pantomima, no se describe, no se comenta. Hay que sentirlo. Se crea el espacio dándole una sensibilidad. Sentir el espacio para vivirlo y hacerlo vivir. En él el actor encuentra sus apoyos, en las líneas de fuerza, en sus tensiones; así el movimiento toma forma y el espacio se dinamiza.

La máscara neutra puede sorprenderse, o incluso sentir una emoción de estupor o tristeza ante un acontecimiento exterior, pero nunca será trágica. Para la máscara neutra todo es un acontecimiento y nada es acontecimiento. Lo importante es que el cuerpo se implique en lo que hace, “sostener la máscara”. Los sentimientos están de más, pues la máscara neutra no actúa por un conflicto interno y no cuenta ninguna historia. El “personaje” de la máscara neutra no es el “yo”, aunque hay un yo detrás de ella; pero un “yo” que no se refiere a una historia particular, no tiene psicología.¹⁷

El juego de la máscara neutra no es ni realista ni estilizado. Si el que la lleva se queda prisionero de una imagen fija de lo que es la máscara neutra proponiendo

¹⁷ Christophe MERLANT. “Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’”, pág. 18. Anexo, pág. 224.

IX. La máscara neutra

movimientos estilizados o realistas, estará imponiendo a la máscara un sentir fabricado o artificial que ésta rechazará.

La máscara neutra revela qué partes del cuerpo están muertas. Dónde están las tensiones, qué parte es la que guía al que la lleva: si la cabeza predomina y arrastra las piernas o si, por el contrario, es la parte inferior del cuerpo la que está más viva, mientras que la parte superior sigue pasivamente; si los brazos cuelgan como muertos o si también están en suspensión, acompañando al resto del cuerpo.

Podemos observar también la relación que guardan las diferentes partes del cuerpo entre sí. Por ejemplo, una tendencia a inclinar o ladear la cabeza respecto al eje del cuerpo remite siempre a un sentimiento. El alumno lo corregirá, pues no pertenece a la máscara sino a él mismo.

En el extremo opuesto, podemos observar el que lleva la máscara neutra como si fuera un ser mecánico, como un muñeco articulado, como si se tratase de aprender una técnica sentida como algo externo al que la lleva. Entonces aparece el caso del autómatas. Sin alma. La máscara neutra no es frialdad o indiferencia, no es una mecánica. El movimiento económico no es el movimiento perfecto, es el movimiento justo o exacto. Lecoq lo explicaba con humor de esta forma:

Le masque neutre, ce n'est pas la neutralité suisse! Cette neutralité qui provient d'un refus des histoires des autres. Le masque neutre c'est un commencement absolu et la Suisse ce n'est pas un commencement absolu!¹⁸

(¡La máscara neutra no es la neutralidad suiza! Esta neutralidad que rechaza la historia de los demás. ¡La máscara neutra es un comienzo absoluto y Suiza no es un principio absoluto!)

¹⁸ Christophe MERLANT. “Carnets de bord d'un voyage au ‘Central’”, pág. 21. Anexo, pág. 227.

La máscara neutra cuando se lleva bien es muy bella. Transmite armonía en la calma y el silencio, pues se apoya sobre algo fundamental que nos hace sentir una gran emoción; de ahí su universalidad. Esta presencia escapa a cualquier voluntad de imponerle una técnica desde el exterior. Monika Pagneux resume este aspecto diciendo que la máscara neutra es un estado de armonía del cuerpo. “Au niveau du masque neutre on n’a pas besoin de demonstration.”¹⁹ (Al nivel de la máscara neutra no existe la necesidad de demostración.) Como todas las máscaras, tiene un misterio que nos transporta y nos hace sentir emociones que no podemos expresar en nuestra vida cotidiana. Fascinados por esto, los alumnos comentan este fenómeno con reflexiones que se encuentran con la filosofía, la metafísica, la mística. A veces surgen en alguna improvisación gestos y movimientos que recuerdan el ritual, sin ser ésta una máscara ritual, pero es un aspecto que puede aparecer. Lecoq les hace observarlo, para evitar una cierta pseudomística aunque, sin embargo, estos gestos podamos encontrarlos en la vida cotidiana:

La universalidad no es la uniformidad. Para desmitificar este aspecto, les propongo temas particularmente realistas de la vida cotidiana, clichés muy melodramáticos, con el fin de demostrarles que la neutralidad se encuentra también en estos temas.²⁰

El Adiós al barco (Anexo, pág. 228), por ejemplo, es un tema de improvisación que se esencializa con la máscara neutra, pero que se puede enunciar de una forma realista:

Un amigo muy querido embarca en un buque para ir muy lejos, al otro lado del mundo, y se supone que no le volveremos a ver nunca más. En el momento de su

¹⁹ Monika PAGNEUX, conversación con Carmina Salvatierra, realizada en Barcelona, noviembre, 2004.

²⁰ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 65.

IX. La máscara neutra

partida, nos precipitamos sobre la escollera, a la salida del puerto, para dirigirle un último gesto de adiós.²¹

Siendo este un tema realista de la vida cotidiana (el adiós de un ser querido, que podría suceder en una estación de tren, etc.), también encontramos que podemos esencializarlo como “el adiós de los adioses”. Lo que importa es hacer que aparezca la estructura motriz del adiós, que es lo que une a las dos propuestas.

Observamos entonces cómo funciona el adiós en su dinámica. Un verdadero adiós no es un hasta luego, es un acto de separación.²²

En las infinitas situaciones de la vida, podemos encontrar actitudes, gestos y movimientos en momentos muy precisos en los que podemos captar algo esencial que nos conmueve. Estas impresiones se inscriben en nuestro cuerpo.

Las improvisaciones con máscara neutra toman distintos temas. En el *Despertar* la acción se concentra en la dificultad de encontrar el movimiento de ponerse de pie de la forma más neutra posible. En todos los temas aparece un aspecto específico y una dificultad diferente en relación con el cuerpo. Los criterios y observaciones se van repitiendo y matizando, de manera que el alumno incorporará el contenido de la máscara antes de pasar al *Viaje Elemental* y a las identificaciones. Otros de los temas de máscara neutra son:

- La máscara neutra lanza una piedra al mar: el envío.
- La máscara neutra se despierta como un gigante.
- El encuentro entre el hombre y la mujer: una máscara neutra de hombre y otra de mujer.

²¹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 66.

²² *Loc. cit.*

- La máscara neutra se despide. El adiós, la separación.
- El coro de las máscaras neutras.
- Las estaciones del año: primavera, verano, otoño e invierno. Los cambios y transiciones (Anexo, pág. 230).
- Introducción de temas realistas: la máscara neutra escapa de la prisión (Anexo, pág. 228), la máscara neutra en la ciudad (Anexo, pág. 230).

Los movimientos esencializados de la máscara neutra se reencuentran en las situaciones realistas. De manera que el cuerpo está ya tamizado y libre para expresar la emoción de una manera más clara, esencial, precisa y justa, que luego podrá utilizar el actor para crear su personaje. Sea cual sea el personaje que deba interpretar, sabrá reconocer el movimiento. El cuerpo recordará su trayecto y su dinámica.

IX.2.3. El *Viaje Elemental*

El *Viaje Elemental* es “el gran tema guía de la máscara neutra”²³ que se realiza en solitario. Aquí la máscara neutra se pone en acción: andar, saltar, correr, escalar... Lecoq lo enuncia así:

Al amanecer, salís del mar y descubrís, a lo lejos, un bosque hacia el cual vais a dirigiros. Cruzáis la playa de arena, y después entráis en el bosque. Allí, a través de los árboles y la vegetación, que se va haciendo cada vez más densas, buscáis la salida. De repente, por sorpresa, salís del bosque y os encontráis frente a la montaña. “Absorbéis” la imagen de esa montaña, luego comenzáis a ascender por ella, desde las primeras cuestas suaves hasta los peñascos y la pared vertical que hay que escalar

²³ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 67.

IX. La máscara neutra

con los pies y las manos. Desde la cima de la montaña se descubre un vasto paisaje: un río que corre por un valle, luego una llanura y al final, allí al fondo, el desierto. Descendéis la montaña, atravesáis el río, andáis por la llanura, después por el desierto y, por último, se pone el sol.²⁴

El alumno ya ha aprendido a llevar la máscara y estará preparado para sentir y experimentar este viaje de la máscara neutra por la naturaleza. La naturaleza, como la máscara, está en calma en este viaje.

No se trata de una naturaleza de excursionista con manual de supervivencia, que pondría una distancia entre el hombre y la naturaleza. La naturaleza habla a lo neutro directamente. Cuando atravieso el bosque, yo *soy* el bosque. En la cima de la montaña, tengo la impresión de que mis pies son el valle y que yo mismo soy la montaña. La preidentificación comienza a establecerse. El gran tema del viaje elemental prepara para el gran trabajo de las identificaciones.²⁵

Este tema ha de llevar, en una primera aproximación, a sentir por el cuerpo las resistencias a nivel muscular que este viaje por la naturaleza ofrece.

La salida del mar impone toda una gama de resistencias del cuerpo con el agua. Andar dentro del agua hasta la orilla. Primero se hace con dificultad, pues el agua llega hasta el cuello, progresivamente, a medida que se avanza se siente en los hombros, el tórax, la pelvis, las piernas. Teniendo en cuenta que el mar tiene su propio movimiento: ¿Cómo andamos dentro del agua? ¿Qué resistencia hacemos con el tórax?, ¿cómo empujamos, somos empujados?, ¿el agua tira a la vez de manera diferente a cuando el agua nos llega a las rodillas?, ¿qué siente el cuerpo?,

²⁴ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 67.

²⁵ *Ibíd.*, pág. 68.

¿qué es lo que hacemos hasta la salida del agua? ¿Cómo andamos sobre la arena?, ¿cómo nos hundimos?, ¿está caliente?

El recorrido por el interior del bosque se encuentra con otros obstáculos. El suelo por donde se pisa se siente diferente: un agujero en el suelo, el ramaje cada vez más tupido, hay que abrirse camino a través de las ramas que hay que apartar, quizá romper, quizá hay animales, ruidos... La máscara neutra no se entretiene, no hay reposo, sigue su camino.

Al salir del bosque y descubrir ante ella la montaña, hay un momento de pausa. La montaña que ve le impregna el cuerpo, se “absorbe”. Se inicia el ascenso. Primero suavemente. El camino se hace cada vez más empinado hasta que la máscara neutra empieza a escalar la pared rocosa. El aire se hace más denso, la ascensión se hace con mayor dificultad, la respiración cambia. Las piedras se desprenden y caen al vacío. Por fin llega a la cima. La máscara, cansada por el esfuerzo, observa el panorama que se le ofrece. Un momento de pausa para reponer fuerzas y calmar la respiración para seguir con el descenso que irá progresivamente acelerándose por la pendiente, hasta correr. Pequeños accidentes. Cuando llega al río observa el fluir del agua. Sin demora, lo atraviesa saltando de piedra en piedra hasta llegar a la otra orilla. El llano es el preámbulo del final en el desierto, se siente el calor; ante sí el sol se pone. Final.

Este recorrido despierta al cuerpo, llevando la atención a cada una de sus partes hasta aumentar su percepción, y se toma conciencia de la dificultad de dar todos estos matices.

Los movimientos se agrandan. Implicar el cuerpo supone que éste se organiza encontrando su punto de apoyo en el suelo, donde se inicia el esfuerzo, y en la pelvis, su centro de gravedad.

IX. La máscara neutra

El *Viaje Elemental* se descompone en sus etapas para realizarlas por separado como diferentes temas de improvisación.

En la siguiente improvisación encontramos este mismo tema, donde la máscara neutra se ve confrontada a la intemperie, en situaciones extremas, con diversos accidentes:

El mar esta furioso, somos arrojados sobre la playa por las olas. Una lluvia tormentosa barre la playa. El bosque, progresivamente, va ardiendo. Una vez en lo alto de la montaña, la tierra tiembla, hay desprendimientos y nos precipitamos hacia el torrente, que avanza con una gran crecida. Nos agarramos a los árboles, y finalmente llegamos al desierto donde sopla una tormenta de arena.²⁶

La máscara neutra actúa sobre los elementos y, a la vez, es actuada por ellos; actúa “sobre” y es actuada “por” en una relación permanente del interior y el exterior.

Las tensiones de *tirar* y *empujar* se hacen sentir en el espacio y lo organizan como una estructura viva. Se introducen estas dos fuerzas fundamentales que encontramos en todo movimiento y que se estudiarán después, en las clases de análisis del movimiento aplicado a estos temas que se siguen paralelamente a las improvisaciones.

Bajo las intemperies la máscara neutra ya no es solo el hombre o la mujer que actúa sobre los elementos y que es actuado por ellos, es igualmente los elementos. Un juego fronterizo en el que hay que encontrar lo que es justo entre la separación

²⁶ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 68-69.

con los elementos y la identificación con los elementos: “Soy actuado por”, “me pongo en movimiento por y actúo a la vez para sobrevivir en la urgencia”.

Estas improvisaciones extremas llevan a los alumnos a vivir situaciones que nunca han vivido, a hacer movimientos muy difíciles que nunca han hecho, para que el cuerpo reaccione al límite de sus posibilidades en la urgencia y en lo imaginario.²⁷

No hay palabras para expresar la emoción y las emociones que el *Viaje Elemental* suscita con las imágenes que el cuerpo imprime y sugiere con su movimiento en el espacio. Pedagógicamente sitúa al alumno en una situación anterior a la palabra que es el sentir a partir del cual ésta nacerá, pero no para describir, comentar o explicar la acción, sino al nivel de “ser” que la máscara le habrá descubierto. En última instancia, un nivel poético.

La máscara neutra propone en el *Viaje Elemental* expresar lo que no se puede decir con palabras, un territorio que pertenece a lo que Lecoq llama de lo “no-dicho” (le “non-dit”). Llegar a la cima de la montaña y descubrir el panorama, por ejemplo, obliga a encontrar la forma de expresar la emoción por el cuerpo. ¿Cómo transmitir en el momento preciso de la improvisación a través del cuerpo la emoción y la impresión que se siente cuando, después de un largo y esforzado viaje, la máscara se encuentra frente a un majestuoso paisaje? ¿La inmensidad del cielo, la línea del horizonte?, ¿quizás un águila que pasa? ¿Y el silencio de las cumbres? ¿Cómo se modifica la respiración? ¿Qué se hace? Sólo el cuerpo puede transmitirlo, el cuerpo que siente.

²⁷ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 69.

Por esto en las improvisaciones con máscara neutra y en ésta en particular se abren los circuitos físicos del cuerpo que son los mismos por los que circula la energía de las emociones. Se trata de desbloquear, en la acción, circuitos corporales a partir de imágenes o recuerdos.

IX.2.4. El sentido simbólico del *Viaje Elemental*

El *Viaje Elemental* está cargado de una dimensión simbólica. Para Lecoq es también una metáfora del recorrido vital del ser humano. El inicio desde la salida del mar es como en un nacimiento. Algunos salen dulcemente, otros deben esforzarse por vencer las olas del mar, otros son lanzados, propulsados a la orilla...

La travesía del río es comparable al paso de la adolescencia a la edad adulta, con todos los movimientos que se reflejan en los sentimientos: las corrientes, los remolinos, los saltos, las caídas, los cursos subterráneos, los resurgimientos, que se suceden de una a otra orilla. Al igual que hago con los demás movimientos, amplíe al máximo las posibilidades para que los alumnos puedan *cargar* este *Viaje* con imágenes distintas de las de un simple periplo geográfico.²⁸

Lecoq apuntaba esta dimensión simbólica dando algunas pistas e indicaciones sobre las que cada alumno podía reflexionar para llegar a la poesía del tema y motivar nuevas imágenes: “evocamos *La Divina Comedia* de Dante, *La tempestad* de Shakespeare, *La resistible ascensión de Arturo Ui* de Brecht”.²⁹

²⁸Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 68.

²⁹ *Loc. cit.*

El *Viaje Elemental*, como todos los temas de improvisación, se nutre del imaginario del alumno a la vez que lo provoca.

IX.2.5. Observaciones al ejercicio del *Viaje Elemental*

A partir de las notas de Merlant tomadas durante las clases, podemos exponer algunas de las cuestiones que surgen a partir de la improvisación de este tema y que Lecoq planteaba a los alumnos.³⁰ Las hemos sintetizado en cinco:

1. ¿Cómo estar en el bosque y a la vez en el viaje? Sucede, a veces, que el alumno puede llegar a estar tan absorto en el acontecer de cada etapa del viaje que se olvide del viaje mismo.

Puede también suceder lo contrario, que el deseo de viajar suprima al viaje real. ¿Cómo hacer para que el deseo de viajar no suprima al viaje real? En este caso, en el alumno predomina un impulso que le lleva a homogeneizar el viaje, su deseo le impide estar en el presente.

En el primer caso, la pérdida del deseo del viaje sustrae al viaje mismo de su aliciente y de una emoción. El deseo de viajar es muy importante y se pierde cuando se precisan demasiado los estados sucesivos. Puede convertirse en una rutina, en una medida y no en ritmo. En el segundo caso, se pierde la vivencia de lo concreto. Si se tiene en mente el fin del viaje se pierde la capacidad de estar en contacto con lo que realmente sucede, con lo que no se estará del todo presente. Una parte del alumno estará ausente.

³⁰ Christophe MERLANT. “Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’”, págs. 28-38.

¿Como hacer para que la emoción del deseo de viajar esté presente en cada instante y que cada instante sea completamente vivo?

2. La técnica sola no es lo único que está en juego. Si el cuerpo del actor actúa técnicamente, la imagen se borra. Se olvida el estado neutro, el viaje, la situación.

3. Si la máscara neutra se convierte en un personaje, ya no se verá el bosque. Es a partir del ritmo y sus cambios que no se es prisionero de la primera imagen. Si el alumno quiere dar lo simbólico del mar, no tocará la cosa, sino una imagen de la cosa. Tener el contacto con la materia es fundamental.

4. Lecoq provoca a los alumnos a ir más lejos. De nada sirve ser correcto, escolar, tímido. Cuando se quieren hacer las cosas demasiado bien, uno ya no se arriesga a probar nada porque lo hace para sí mismo, y no con lo que se ha de hacer.

¿Cómo hacerlo? Lecoq solo da esta respuesta: “Il faut jouer pour vraie. Il faut y croire, être dans le jeu” (Hay que actuar como si fuera verdad. Hay que creer, estar en el juego). Hay que intentar hacerlo con la mayor verdad posible, no lo mejor posible. Esta “verdad” recorre toda su enseñanza. Así como la necesidad de implicación del alumno en lo que hace. “Il faut déconner.”³¹ (Hay que delirar.) Un cierto grado de delirio, en un sentido sano, es necesario. Hay que arriesgarse, exponerse. Desbarrar para despegar. Esta actitud hace avanzar la Escuela.³²

Algunos al acabar el ejercicio sonríen, o se juzgan con satisfacción o desprecio. Signos de que no han osado, no se han expuesto, para Lecoq. En definitiva no han buscado el ejercicio.

³¹ Christophe MERLANT. “Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’”, pág. 63.

³² Sobre este aspecto véase la entrevista de Vallilo a Lecoq en el anexo, pág. 111.

La pedagogía siempre es indirecta. No va en línea recta a lo que se busca. Lecoq insiste que para ser *clown*, o para la tragedia, primero hay que pasar por la máscara neutra.

X. La técnica de los movimientos y la preparación corporal

X.1. La consideración de la técnica

Existen dos aspectos principales a partir de nuestro análisis que destacan en la concepción de la técnica en Lecoq. Primero, su imbricación práctica en el conjunto de la enseñanza al no estar considerada de manera aislada, de forma que la técnica de los movimientos viene, pues, a completar como segunda vía la enseñanza, paralelamente a la improvisación y a la creación personal en los auto-cursos. En *El cuerpo poético*¹ la encontramos expuesta de forma independiente, pero Lecoq insiste en que ésta acompaña al juego dramático y ha de servir para apoyar, preparar y prolongar los diferentes elementos de la enseñanza. En segundo lugar, el rechazo de la técnica entendida como un sistema acabado, fijo, que concluya en una gimnasia o en una estética determinada. La tentación de sistematizar la técnica, que Lecoq expone en *Le théâtre du geste*, sin duda facilita la transmisión en una serie de reglas pero exige, según él, un acatamiento ciego carente de la intervención de la imaginación y de la posibilidad de cuestionarlo. En el diario de Christophe Merlant podemos ver cómo, para Lecoq, la técnica ha de permanecer como una referencia para encontrar el movimiento justo en el juego dramático y como un medio de búsqueda:

On part d'une connaissance du mouvement du corps humain pour aller au mouvement. Il ne s'agit pas d'une technique formelle mais d'une technique "référentielle". Quel est le mouvement le plus juste dans le jeu? Une rencontre et une recherche qui se fait avec vous.²

¹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 103-136.

² Christophe MERLANT. "Carnets de bord d'un voyage au 'Central'", pág. 2. Anexo, pág. 213.

(Partimos de un conocimiento del movimiento del cuerpo humano para abordar el movimiento. No se trata de una técnica formal sino de una técnica “referencial”. ¿Cuál es el movimiento más exacto en el juego? Un encuentro y una búsqueda que se hace con vosotros.)

El punto de partida basado en el estudio de la anatomía del cuerpo humano dirigida a la expresión es común a otras enseñanzas. Consiste en un análisis geométrico de las diferentes partes del cuerpo aisladas entre sí, observando las posibilidades de movimiento de cada una y combinándolas en diferentes planos, de manera que los movimientos se automaticen. Por ejemplo, la cabeza se mueve lateralmente en un movimiento de traslación mientras el cuello y los hombros permanecen fijos; o el movimiento de la pelvis mientras el tronco pasa a ser el punto fijo, o a la inversa. Éste es un sistema extendido que prepara la articulación del cuerpo como si fuera una marioneta.

A continuación, el segundo momento consiste en encontrar el sentido dramático a cada movimiento que lo justifique, pasando de esta gimnasia analítica a una gimnasia dramática, pues todos estos movimientos geométricos tienen cada uno, como gestos, un significado dramático en el teatro y ahí necesitan una justificación.

En la tercera fase, esta supermarioneta se deja inducir por los gestos y movimientos que realiza; cada movimiento en el espacio despierta en el actor un estado particular. La cuestión es que la vida surja al exterior sin que estos estados se conviertan en un impedimento, lo que, según Lecoq, a menudo ha sucedido con el “mimo estatuario”.

Lecoq entiende este sistema como una estructura, un andamio que ha de volverse invisible, que debe permitir articular el cuerpo para que pueda leerse el

X. La técnica de los movimientos y la preparación corporal

movimiento de una forma clara, como lo es la dicción para la palabra, que permita al cuerpo del actor ser leído por el espectador, pero sin que nunca llegue a anular la vida llevado por una obsesión analítica que raye en el sadismo y que destruya aquello por lo que en un principio estaba concebido: “mieux jouer la vie” (actuar mejor la vida); y añade su desconfianza en el terreno artístico ante el dolor de la técnica, donde el placer ha de estar presente. “L’exercice n’est pas l’esthétique, la démonstration n’est pas l’expression, la mécanique n’est pas la technique, le virtuosisme n’est pas la vie.”³ (El ejercicio no es la estética, la demostración no es la expresión, la mecánica no es la técnica, el virtuosismo no es la vida.) El pedagogo ha de evitar proyectar su propia angustia y limitaciones en los ejercicios. “Lo que puede ser aceptable en la aventura de un artista, es inadmisibile desde el punto de vista pedagógico.”⁴ El análisis y la técnica de los movimientos no es nunca un aprendizaje mecánico, sino que siempre ha de inscribirse en el sentir y en la experiencia viva del alumno, pues todo ello está encaminado al juego dramático.

La técnica está investida, pues, de un sentido dramático, de vida y de juego o actuación.

La técnica de los movimientos aparece dividida en tres aspectos:

- 1- la *preparación vocal y corporal*,
- 2- la *acrobacia dramática*, y
- 3- el *análisis de los movimientos*.

³ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 100.

⁴ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 107.

X.2. La preparación corporal: “sobrepasar el cuerpo”

La preparación corporal ocupa un espacio en la enseñanza, introducido coherentemente en función de la finalidad de la actuación y la creación. En *El cuerpo poético*, Lecoq incide en la necesidad de que ésta sea concebida en este sentido, diferenciándola de lo que son técnicas o prácticas corporales, como el tai-chi, la lucha..., que no son específicas para el actor. Las técnicas de relajación destinadas a sentirse mejor, una preparación exclusivamente deportiva o basada en la gimnasia pueden hacer más flexible el cuerpo, más musculoso y ligero pero, en definitiva, no están destinadas al objetivo mayor del actor que es hacer vivir la ilusión y que depende de su talento. Otro fenómeno frecuente ocurre, según Lecoq, en el precoz aprendizaje de la danza clásica o los códigos orientales; la dificultad surge cuando el joven actor ha de justificar las secuencias de movimiento que se han grabado en su cuerpo quedándose a un nivel puramente estético, sin vida. Podemos ver proezas técnicas y una ejecución perfecta del cuerpo sin que ello emocione lo más mínimo. Todos estos acercamientos al cuerpo pueden ser útiles o no: paz interior, tono corporal, flexibilidad, perfección técnica... pero Lecoq vuelve a insistir: “La única forma verdadera para un actor de reencontrar el equilibrio interior, ¡es la actuación!”⁵ es decir, el juego dramático.

Los diversos encuentros que hemos mantenido con Monika Pagneux, profesora de la escuela desde 1963 a 1981, nos han permitido conocer en primera persona en qué consistía exactamente la preparación corporal en la práctica de la EYL de manos de quien creó y desarrolló sus bases en el transcurso de su larga y variada experiencia, y que hoy continúan sus alumnos.⁶ Pagneux, antigua alumna de Lecoq en 1961, se convirtió en la principal colaboradora de Lecoq para la educación

⁵ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 107.

⁶ En el anexo se aporta un breve resumen de la trayectoria profesional de esta pedagoga, de sus cursos y una conversación realizada por Carmina Salvatierra en noviembre de 1999.

X. La técnica de los movimientos y la preparación corporal

corporal.⁷ Sus inicios en la danza con Mary Wigman (1865-1975) en Berlín, sus estudios con Lecoq, su trabajo a partir de 1973 en el Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT) que dirige Peter Brook y su encuentro con Moshe Feldenkrais (1904-1984) forman el bagaje de esta pedagoga. De Wigman, dice, aprendió el sentido del espacio; de Lecoq, el movimiento; de Brook, el conocimiento del actor; y de Feldenkrais, cómo mejorar la organización del cuerpo. La influencia de todos ellos está presente en su trabajo, pero su acercamiento es del todo personal y único, lo que hace difícil y se resiste a una clasificación. “Monika is a disciple to no one. Her approach is eclectic.”⁸ (Monika no es discípula de nadie. Su acercamiento es ecléctico.)

Es a través de Monika Pagneux que el Método Feldenkrais se ha ido incorporando a la enseñanza teatral, sobre todo en Inglaterra, influenciando a toda una generación de actores.⁹ Pagneux ha desarrollado un trabajo de base en la preparación corporal del actor dirigido a la actuación y a la preparación del grupo, ya sea de una compañía de teatro o en la pedagogía que se sitúa en un estadio anterior a la escena. Preparar al actor y al grupo para estar disponibles, abiertos, sensibles al juego, libres para dar paso a las emociones, lo que significa que el actor ha de deshacerse de una serie de hábitos. Es por esta razón que Brook “invited the international renowned Feldenkrais teacher Monika Pagneux to prepare the young cast for his *Don Giovanni (Don Juan)* in Aix-en Provence (1998) –to unsettle received *bel canto* habits, to stimulate individual and collective dexterity and economy and to encourage a fluid openness and integration–”¹⁰ (invitó a la célebre profesora internacional de Feldenkrais para preparar al joven reparto para su *Don*

⁷ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 358.

⁸ John WRIGHT. “Monika Pagneux, some thoughts of her teaching and unique approach”. *Total Theatre*, Londres, núm. 1, vol. 6, primavera, 1994, pág. 11.

⁹ Dymphna CALLERY. *Through the body*, págs. 36-37 y 40.

¹⁰ Lorna MARSHALL; David WILLIAMS. “Peter Brook...” (En: Alison HODGE. *Twentieth century actor training*, pág. 179).

Giovanni en Aix-en-Provence (1998) –para eliminar los hábitos adquiridos del *bel canto*, estimular la destreza y economía individual y colectiva y fortalecer una apertura e integración fluida–).

La primera colaboración con Brook fue en 1975 con el espectáculo *The Iks* (*Los Iks*), donde Pagneux junto a Feldenkrais enseñaron a los actores una serie de ejercicios que practicaron diariamente en su viaje a África, y de cuya intervención Marco de Marinis, dice: “Peter Brook utilizzò un grupo di studenti di Lecoq e soprattutto chiese la consulenza di Monika Pagneux”¹¹ (Peter Brook utilizó un grupo de estudiantes de Lecoq y sobre todo pidió el asesoramiento de Monika Pagneux). Un espectáculo sobre la hambruna en un pueblo africano y del que Pagneux nos explicó la dificultad que tuvieron los actores en encontrar ese estado tan cercano a la muerte.

Después de dieciocho años como profesora de movimiento y preparación corporal en la escuela de Lecoq, Pagneux empezó una nueva búsqueda colaborando con Philippe Gaulier, aunque de forma independiente empezó a dar cursos por todo el mundo, desde Japón a Canadá, estableciendo su centro en Londres y combinando su labor como pedagoga con la preparación de compañías de ópera y teatro como Théâtre de Complicité; actualmente, y desde hace tres años da sus cursos también en Barcelona.

Pagneux, durante sus años como profesora en la E JL, fue construyendo una técnica de preparación corporal que sirviera para conseguir, como la técnica y análisis de los movimientos, “alcanzar la plenitud del movimiento justo, sin que el

¹¹ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 275, nota 1.

X. La técnica de los movimientos y la preparación corporal

cuerpo haga ‘más de la cuenta’, sin que contamine aquello que debe transmitir”.¹² Este es el objetivo de la preparación corporal y con Pagneux hemos podido precisar el sentido de la expresión “le corps est en trop” (el cuerpo está de más), del que habla Lecoq para “dépasser le corps”, es decir “sobrepasar el cuerpo”, donde éste ya no se siente como un obstáculo y la técnica ya no se percibe, estando al servicio de expresar la vida en el movimiento; es entonces el momento cuando, dice Pagneux, “le mouvement traverse le corps”¹³ (el movimiento atraviesa el cuerpo), de la misma manera que ha de atravesar al personaje.

El propósito del trabajo es conseguir el máximo resultado con el mínimo esfuerzo. “Si l’on declare l’effort on est dehors du jeu.”¹⁴ (Si se manifiesta el esfuerzo se está fuera del juego.) Pagneux insiste en la necesidad de controlar el cuerpo, en que éste no debe bloquear el movimiento. Si el movimiento no es preciso, si se pierde el equilibrio, si los gestos no están ligados los unos a los otros, la imagen poética se interrumpe y no llega al público. “L’artiste fait entrer dans la imagination, dans l’image, pour voyager avec lui.” (El artista da acceso a la imaginación, a la imagen, para viajar con él [el público].) El cuerpo desaparece para hacer visible una imagen poética y volverse cualquier cosa, se sobrepasa el cuerpo (dépasse le corps.) La máscara neutra está presente sin que se utilice materialmente.

La técnica ha de servir para sensibilizar el cuerpo hacia este propósito. Nunca es algo mecánico, ni doloroso. La aportación de Pagneux ha sido transformar los

¹² Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 104.

La expresión “le corps est en trop” (el cuerpo está de más), como “dépasser le corps” (sobrepasar el cuerpo), forman parte del lenguaje utilizado en la escuela, y podemos encontrarlo también en el diario de Christophe Merlant, “Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’”, pág. 11. Anexo, pág. 217.

¹³ Monika PAGNEUX, conversación con Carmina Salvatierra, 19 enero 2005.

¹⁴ Monika PAGNEUX, conversación recogida por Carmina Salvatierra, noviembre 1999. Anexo, pág. 175.

ejercicios de pura técnica –que siempre permanecen algo ajenos y aburridos al actor– e introducirlos en el juego del teatro, al servicio de la vida de una acción. “Je prends un exercice, je le porte au jeu. C’est le jeu qui mene à la vie, et là dedans je trouve les règles du théâtre, du jeu.”¹⁵ (Tomo un ejercicio, lo llevo al juego dramático. Es la acción lo que lleva a la vida, y ahí encuentro las reglas del teatro, del juego.)

La técnica de Feldenkrais es para Pagneux la más neutra porque las leyes físicas están presentes como en cualquier construcción. Por eso sentir el eje de cuerpo es fundamental, pero tiene también un profundo sentido hacia la presencia del actor: “la verticalité, ça signifié quelque chose très profonde, c’est la relation entre ciel et terre, tout se fait là, et s’il n’y a pas un contact avec le sol, il n’y aura jamais un contact avec le ciel, il n’y aura jamais un passage de là à là, ‘je suis, c’est moi’”¹⁶ (la verticalidad significa algo muy profundo, es la relación entre el cielo y la tierra, todo sucede ahí, y si no hay un contacto con el suelo, nunca existirá un contacto con el cielo, nunca habrá un pasaje de aquí a allá, ‘existo, soy yo’).

No existe un modelo corporal referencial, ni una manera correcta de hacer el movimiento o una postura correcta, la referencia común es el esqueleto. De acuerdo con Feldenkrais: “The emphasis is on the individual finding the most comfortable, least strenuous route for themselves”¹⁷ (El énfasis se pone en encontrar individualmente la forma más confortable, el camino menos agotador para uno mismo). Pensar que para bailar hay que ser delgado y medir 1’80 es estar prisionero de una imagen corporal que cambia según las modas, dice Pagneux. Cada cuerpo es diferente y la sensación del propio eje del cuerpo, de esta línea imaginaria, ayuda al actor a transformarse y a integrar su cuerpo, sus formas en la acción.

¹⁵ Monika PAGNEUX, conversación recogida por Carmina Salvatierra, 9 noviembre 2003.

¹⁶ Monika PAGNEUX, “Conversación con Monika Pagneux”. Anexo, pág. 181.

¹⁷ Dymphna CALLERY. *Through the body*, pág. 38.

X. La técnica de los movimientos y la preparación corporal

Para ello, es necesario un material técnico muy fuerte. Pagneux menciona el alto nivel de los artistas rusos y chinos como el paradigma de la superación de la técnica al servicio de la poesía.

Liberar al cuerpo de sus impedimentos para expresarse mejor pasa por una toma de conciencia del propio cuerpo; en inglés se emplea la palabra “awareness” para definir este proceso de “ser consciente” o “darse cuenta”, que no es exactamente sólo un conocimiento en el que interviene la razón sino la intuición y que supone además una determinada actitud y disponibilidad interior.¹⁸ Desde una técnica exterior, como sucede con la máscara neutra, se entra en contacto con el propio cuerpo, con el sentir, sentir el cuerpo que es la primera condición para ser consciente. La noción de neutralidad está presente en la preparación corporal asociada a la calma interior y al hecho de eliminar los movimientos convertidos en hábitos en un acercamiento que no diferencia entre el cuerpo, la mente y el espíritu. “Both neutral mask and Feldenkrais work, by differing means, to enable a person to bring awareness to limiting habits and in so doing let go of them.”¹⁹ (Ambos, la máscara neutra y Feldenkrais trabajan, por caminos diferentes, para capacitar a la persona a llevar su atención hacia los hábitos que la limitan y haciendo esto, pueda abandonarlos.)

El trabajo del cuerpo es una búsqueda sobre sí mismo. A partir de unos ejercicios técnicos de movimiento muy precisos, Pagneux hace que cada uno lleve la atención al propio cuerpo para percibirlo, observarlo, sentirlo en su movimiento para que cada uno haga sus propias constataciones. Siempre sin forzar y sin dolor.

¹⁸ Este proceso requiere la total participación de la persona, dirigido a una mayor percepción de sí misma y la realidad. Chantal Maillard se refiere a ello en la razón poética de María Zambrano. Chantal MAILLARD. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Anthropos, Barcelona, 1992, págs. 89 y 126.

¹⁹ Dymphna CALLERY. *Through the body*, pág. 36.

Los primeros ejercicios están destinados a despertar la columna vertebral, sentir los ejes del cuerpo. Las preguntas más frecuentes son: ¿Qué diferencias hay entre el antes y el después de hacer el movimiento? ¿Qué ha cambiado? ¿Siempre se hace de la misma manera? De esta forma, poco a poco, iniciando la clase echado en el suelo y, por tanto, sin tener que oponer resistencia a la gravedad, en el estado más relajado posible, se pasa a la posición sentada en el suelo hasta llegar a ponerse de pie. (Hacemos observar que este es el movimiento que realiza la máscara neutra en el tema del *Despertar. Supra*, págs. 309-310) Estos simples movimientos que van de estar estirado en el suelo a la posición erguida, constituyen todo un viaje. Un viaje desde el “eje” a la “espiral”. Hay muchas formas de ponerse de pie, pero el movimiento de la espiral constituye uno de los más ricos, por lo que Pagneux lo descompone en diferentes secuencias, de manera que el proceso hasta completar la totalidad de la espiral –la gran espiral– puede durar muchas clases. Es un movimiento que encontramos en la naturaleza y en las obras humanas –que imitan la naturaleza– como los tornados, los rizos, las hélices, un sacacorchos. La espiral es un movimiento de una gran energía. “Le spiral c’est un secret dans la nature, on utilise cette force.”²⁰ (La espiral es un secreto en la naturaleza, utilizamos esta fuerza.)

Cada ejercicio lleva a considerar la relación que existe entre todas las partes del cuerpo y a darse cuenta de que cada parte tira de la otra. Cuando se estira un brazo hacia delante horizontalmente al suelo, el propio brazo dibuja una espiral o realiza una rotación en su trayectoria; el brazo tira del hombro; el hombro de los omoplatos, implicando la cabeza y toda la columna; el tronco gira, a su vez, implicando las caderas, la pelvis; la rodilla se flexiona; el movimiento, llevado hasta el final, levanta la pierna contraria al brazo hasta el equilibrio. En la danza, este movimiento se llama “attitude”, pero el tratamiento es completamente diferente. El esqueleto es una estructura de fuerzas en el espacio que actúa en direcciones

²⁰ Monika PAGNEUX, conversación con Carmina Salvatierra, 19 enero 2003.

X. La técnica de los movimientos y la preparación corporal

contrarias y complementarias que se ajustan a hacer el movimiento más fácil, más económico y preciso. “Elargir, harmoniser, aller jusqu’au bout, c’est lié à une sensation. C’est émouvant.”²¹ (Alargar, armonizar, ir hasta el final [del movimiento], está ligado a una sensación. Es emocionante.) El cuerpo aprende a ajustarse para realizar el movimiento de la manera más simple y precisa. La toma de conciencia y el descubrimiento acontecen cuando el cuerpo se sorprende haciendo algo que no esperaba, a veces es un mínimo cambio, pues los ajustes se hacen de manera inconsciente a través del sistema nervioso más que por la intervención de la fuerza de voluntad.

“Aprender a aprender” es de lo que se trata con Pagneux, siguiendo la máxima de Feldenkrais. Establecer nuevas posibilidades y combinaciones del movimiento abre nuevos circuitos neurofisiológicos inutilizados que modifican la imagen del cuerpo y su percepción espacial, la relación con los demás actores y con el público. Este “despertar del cuerpo” está ligado a la imaginación y estimula la creatividad: “Quand tu éveilles le corps, ton cerveau est aussi éveillé. Donc, c’est dans le cerveau que les images se forment, elles sont transmises..., chaque neurone et relié à la musculature du corps, c’est comme ça que ça fonctionne”²² (Cuando despiertas el cuerpo, el cerebro también despierta. Pues es en el cerebro donde se forman las imágenes, que se transmiten..., cada neurona está asociada a un músculo, es así como funciona). Aprender significa, también, que se puede ser consciente de que existen muchas posibilidades para hacer un mismo movimiento y que, por lo tanto, se puede optar por uno u otro camino; es decir, se afianza la idea de la libertad de escoger que es la filosofía de fondo de Feldenkrais y donde radica, para él, la dignidad humana.²³

²¹ Monika PAGNEUX, conversación con Carmina Salvatierra, 16 agosto 2003.

²² Monika PAGNEUX. “Conversación con Monika Pagneux”. Anexo, pág. 179.

²³ Dymphna CALLERY. *Through the body*, pág. 40.

X.3. El análisis de los movimientos y el mimo de acción

El estudio del movimiento parte, en primer lugar, del conocimiento de la anatomía del cuerpo como hemos visto en el análisis corporal. Una vez realizado este reconocimiento, el estudio del movimiento se inicia con los tres movimientos fundamentales de la vida que son: *la ondulación*, *la ondulación inversa* y *la eclosión*, para proseguir con el análisis de las acciones físicas o *mimo de acción* y los movimientos de la naturaleza con los elementos, las materias y los animales.

Por *mimo de acción* se entiende todos los movimientos en los que el cuerpo está implicado en su totalidad, realizados de la forma más económica y que podemos encontrar en el trabajo, el deporte y la guerra; también están incluidos los movimientos de manipulación como abrir una maleta, cerrar una puerta. “El *mimo de acción* es nuestra base para analizar las acciones físicas del hombre. Consiste en reproducir una acción física con la mayor exactitud posible, sin la transposición, mimando el objeto, el obstáculo, la resistencia.”²⁴ Al principio, los movimientos de referencia para Lecoq fueron los que aprendió en su época de deportista, basados en el método natural de Georges Hébert: “*tirar de, empujar, trepar, andar, correr, saltar, levantar, llevar, atacar, defenderse, nadar*”. A estos movimientos se fueron incorporando otros en el transcurso de los años: el lanzamiento del disco, remar (en posición sentada), remar de pie con la espadilla (*la grande godille*), el barquero (*le passeur*), patinar sobre hielo, el lanzamiento de la jabalina, la voltereta, equilibrio en vertical sobre las manos, las mazas (*les massues*), la braza, el levantamiento de pesas, el bastón que gira, saltar el muro (punto fijo), las nueve actitudes, la frase de articulación, la contra-torsión, la rueda, serrar, tocar las campanas, segar, cavar...²⁵

²⁴ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 120.

²⁵ Las acciones físicas y movimientos que mencionamos están recogidos del diario de Christophe MERLANT, “Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’”, págs. 108-123 y 140-153. Anexo, págs. 239-250.

X. La técnica de los movimientos y la preparación corporal

El *mimo de acción* tiene como objetivo investigar la acción física en su economía sin que nunca exista un acercamiento psicológico. Se trata de “descubrir su contenido dramático con el fin de rehuir las formas estancadas del ‘mimo’”.²⁶

El estudio técnico y analítico de todos los movimientos en los ejercicios intervendrá en varias direcciones:

- el sentido dramático del movimiento o su justificación,
- el tratamiento: agrandar y disminuir, equilibrio y respiración, desequilibrio y progresión,
- hacer surgir la actitudes,
- tirar y empujar,
- el lenguaje analógico entre los movimientos y los sentimientos.

Federico Vallillo aporta en su tesis cómo el análisis del movimiento en la práctica pedagógica de la escuela se insertaba en un marco mucho más amplio que, según nuestra investigación, no puede ser captado a través de *El cuerpo poético* porque Lecoq no habla de ello; y sin embargo, creemos resulta muy importante más allá de la estricta síntesis que realiza en su libro para adentrarnos en su reflexión de fondo. El aprendizaje del movimiento trasciende el mimo estético y la simple técnica al incorporarse a la propia creación del grupo y ayudarlo a expresarse. Por esta razón incluimos algunas de las consideraciones de Vallillo a este respecto:

²⁶ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 121.

Il teatro è presente ma non interviene come forma esterna, extrasociale, bensì come un momento di vita drammatizzato dagli stessi attori. Inserito in un contesto etnologico, il movimento fornisce una nuova funzione al corpo: quella di un'espressione corporea legata ad una universalità del gesto e ad una sua lettura diretta, non pensata, non intellettualizzata.

Una certa idea di espressione corporea, come dato di spontaneità, di libera e disinibita creazione, viene qui messa in causa in quanto portatrice di interpretazioni strane e rischiose che sovente si dipanano tra l'approccio patologico e quello terapeutico.

L'analisi del movimento di Lecoq conduce ad una considerazione più semplice del corpo, dei suoi strumenti e dei suoi materiali d'espressione, attraverso la quale più autenticamente si legano il teatro e il linguaggio corporeo nelle sue diverse forme.

Queste poche righe non possono evidenziare l'ampiezza, sia in senso storico che geografico, che il lavoro sull'Analisi del movimento comporta nell'insegnamento di Lecoq. Non solo compaiono riferimenti a popoli e rituali, quotidiani ed extraquotidiani, di diverse epoche e continenti, ma anche il teatro, la danza e il cinema, nei diversi generi e stili, costituiscono un richiamo costante di esemplificazione e aggiorna attingendo nuovi dati e stimoli direttamente dal vissuto dei suoi allievi in quanto portatori delle modificazioni del pensiero e del costume. In ciò il suo insegnamento rivela in modo particolare il suo carattere originale ed attuale.²⁷

(El teatro está presente pero no interviene como forma externa, extrasocial, sino como un momento de vida dramatizada de los mismos actores. Insertado en un contexto etnológico, el movimiento aporta una nueva función al cuerpo: la de una

²⁷ Federico VALLILLO. "La Scuola teatrale di Jacques Lecoq", pág. 60.

X. La técnica de los movimientos y la preparación corporal

expresión corporal ligada a la universalidad del gesto y a su lectura directa, no pensada, no intelectualizada.

Una cierta idea de expresión corporal, como dato de espontaneidad, de libre y desinhibida creación, se pone en cuestión en cuanto portadora de interpretaciones extrañas y arriesgadas que, a menudo, se desentraña en el acercamiento patológico y terapéutico.

El análisis del movimiento de Lecoq conduce a una consideración más simple del cuerpo, de sus instrumentos y de sus materiales de expresión, a través de los que se liga el teatro y el lenguaje corporal en sus diversas formas.

Estas pocas líneas no pueden evidenciar la amplitud, sea en sentido histórico como geográfico, que el trabajo sobre el Análisis del movimiento comporta en la enseñanza de Lecoq: No sólo le acompañan referencias a pueblos y rituales, cotidianos y extracotidianos, de diversas épocas y continentes, sino también al teatro, la danza y el cine en sus diversos géneros y estilos, lo que constituye un reclamo constante de ejemplificaciones y actualizaciones, incorporando nuevos datos y estímulos directamente de las vivencias de sus alumnos en cuanto portadores de las modificaciones del pensamiento y las costumbres. En esto su enseñanza revela de manera particular su carácter original y actual.)

X.3.1. La justificación dramática del movimiento

Dar sentido dramático al movimiento es el primer acercamiento hacia el gesto. Cada gesto, cada actitud o cada movimiento, al no ser mecánico, tiene en el teatro una repercusión en el espacio que puede tener una o varias significaciones. Lecoq

sin querer caer en una simplificación ha diferenciado tres categorías de gestos que justifican el movimiento:²⁸

- gestos de indicación,
- gestos de acción,
- gestos de estado o de expresión.

Un mismo circuito físico como, por ejemplo, levantar un brazo extendido puede a la vez justificarse en cada una de estas tres categorías: puede querer señalar algo (indicación), o alcanzar un objeto encima de un armario (acción), o implorar al cielo (expresión). “Sea cual sea el gesto que ejecute el actor, se inscribe en una relación con el espacio que le rodea y origina en sí mismo un estado emocional concreto. Una vez más, el espacio exterior se refleja en el espacio interior. ¡El mundo se ‘mima’ en mí y me da sentido!”²⁹

Estas tres categorías corresponden a tres orientaciones teatrales diferentes:

- Los gestos de indicación están próximos a la pantomima. Al utilizar los brazos, las manos y la cara, tienden a puntuar, preceder, prolongar o reemplazar la palabra.
- Los gestos de acción están cerca de los de la *commedia dell’arte*, al implicar el cuerpo en el acto mismo.
- Los gestos de estado o expresión nos llevan al drama, a los sentimientos o los estados de ser de una persona.

²⁸ Lecoq desarrolla ampliamente el tema del análisis del gesto en “Les gestes de la vie”. (En: *Le théâtre du geste*, págs. 19-29.)

²⁹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 104: (“[...] y me da sentido!”, “[...] et me nomme!”, en el original).

X. La técnica de los movimientos y la preparación corporal

La justificación dramática está también presente en la acrobacia o en los juegos malabares –de una voltereta a un salto mortal o al juego con tres pelotas–, pues además de abrir circuitos físicos más arriesgados que desafían a la gravedad, la acrobacia no debe permanecer gratuita. Evidentemente, un salto mortal exige una gran habilidad y precisión técnica pero, en última instancia, éste está dirigido a servir a una emoción e integrarse al juego dramático, como son los accidentes, las luchas, las caídas, y no a una demostración técnica gratuita. Lecoq precisa que la cólera de Pantalón se expresa en un salto mortal, y que Arlequín rueda sobre sí mismo pegando una voltereta cuando ríe, a semejanza de algunos de los movimientos que hacen también los bebés.

La modificación de la respiración en un movimiento puede hacer variar su justificación dramática. El ejemplo de levantar el brazo para decir adiós, que Lecoq menciona en *El cuerpo poético*, ilustra cómo el sentido de este movimiento cambia de cuatro formas diferentes según intervenga la respiración. Hay que decir que se distinguen cuatro momentos en el proceso de la respiración: inspiración, apnea alta, expiración y apnea baja. (Aclaremos que por inspiración entendemos la entrada del aire; por apnea alta, la detención de la respiración con los pulmones llenos de aire; por expiración, la salida del aire; y por apnea baja, la detención de la respiración con los pulmones vacíos de aire.) Todo movimiento se analiza aplicando estas cuatro fases de la respiración para después, invertir y cambiar su orden imprimiéndole un sentido dramático diferente.

Estoy de pie, levanto un brazo a la vertical para decir adiós a alguien.

Si este movimiento se realiza inspirando al levantar el brazo, y luego expirando al bajarlo, nos encontramos con un sentimiento positivo del adiós. Si se hace lo

contrario, levantar el brazo en la expiración y bajarlo en la inspiración, el estado dramático es entonces negativo: no quiero decir adiós pero estoy obligado a hacerlo.

Otra posibilidad: inspirar, hacer el movimiento en apnea alta y no expirar hasta después del gesto, y llegamos entonces al saludo fascista. También, por último, es posible lo contrario: expirar, hacer el movimiento en apnea baja, y luego inspirar. En este caso no hay duda de que tengo una bayoneta contra la espalda que me obliga a hacerlo. Todos estos matices de respiración son aplicados a las nueve actitudes y cambian profundamente las justificaciones dramáticas producidas.³⁰

El lanzamiento de una pelota al aire, por ejemplo, define un momento de *suspensión* que Lecoq señala como particularmente importante para identificar un tiempo propio del teatro. Un movimiento que pertenece al deporte se transforma en una ocasión para sentir, entre el ir y el venir de la pelota, un tiempo dramático en la inmovilidad de una inspiración en apnea alta. De manera que un movimiento puede adaptar la respiración a imágenes paralelas como, por ejemplo, el mar, hasta identificarse con él por el ritmo.

X.3.2. Tratamiento de los ejercicios

Lecoq llama *tratamiento* de los ejercicios “a un conjunto de variaciones destinado a explorar diferentes posibilidades del movimiento. A partir del gesto simple analizado, provoco, como una genética experimental, diferentes manipulaciones con el fin de ayudar a los alumnos a ensanchar su campo expresivo”.³¹ La manipulación del movimiento se realiza sobre tres principios:

³⁰ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 118.

³¹ *Ibíd.*, pág. 115.

agrandar y disminuir, equilibrio y respiración, desequilibrio y progresión.

Una vez un movimiento se ha aprendido técnicamente y el cuerpo lo ha memorizado, se lleva al máximo de su extensión en el espacio, buscando los límites en equilibrio, para descubrir los tiempos fuertes del movimiento, su ritmo y su cadencia, así como el inicio –el ataque– y el final –la conclusión– del movimiento.

Seguidamente se procede en sentido inverso, llevándolo de la expansión máxima para irlo disminuyendo progresivamente al mínimo, hasta que casi no pueda percibirse desde el exterior manteniéndose vivo exclusivamente en la respiración, en lo que Lecoq llama “la inmovilidad aparente”, donde el movimiento pasa a depositarse en el ojo. “En este proceso pasamos del expresionismo al impresionismo, del cuerpo en acción a la mirada en acción: el cuerpo transfiere a los ojos sus movimientos.”³² *El equilibrio y la respiración* son los límites de todo movimiento que el actor puede adaptar a su actuación de las emociones y sentimientos, desde la expresión más psicológica a la más grande.

Si al movimiento se le empuja más allá de sus límites de equilibrio, significa “provocar el desequilibrio, entrar en la caída, y para evitar esa caída, inventamos la locomoción. ¡Avanzamos! Esta regla es válida tanto para el movimiento físico como para el de los sentimientos”.³³

Estos tratamientos en los ejercicios se realizan con los tres movimientos de base –*la ondulación, la ondulación inversa y la eclosión*–, y se pueden aplicar a todas las acciones físicas e incluso en la improvisación de los sentimientos como, por ejemplo, la risa en toda su gama que va desde la sonrisa a la carcajada. Al experimentar todas estas posibilidades del movimiento, el actor puede expresar, de

³² Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 116.

³³ *Loc. cit.*

una manera íntima y reducida, emociones que habrá explorado y reconocido en toda su extensión. Esta preparación es básica para que el actor no “fabrique” sus emociones, para que surjan de estos circuitos físicos vividos que son analógicos a los de las emociones y sentimientos, y que esta preparación habrá contribuido a almacenar en su memoria corporal. Si el actor no ha llegado a experimentar el movimiento en su amplitud, difícilmente podrá llevar su actuación al máximo cuando lo necesite y siempre su actuación se resentirá por ser “pequeña”; por el contrario, si previamente el actor ha aprendido a actuar de forma amplia, sintiendo los límites del equilibrio del movimiento, podrá fácilmente reducir su actuación a un nivel psicológico donde todos los matices estarán presentes y la imagen llegará nítida al público.

La interpretación psicológica debe ser una resultante de la actuación ampliada en el espacio. Siempre me ha llamado la atención el hecho de que algunos grandes actores, capaces de una actuación íntima muy potente, hayan comenzado trabajando en otro terreno: ¡Jean Gabin hizo *music-hall* antes de llegar a ser el actor que ahora conocemos! Esta forma de trabajar que propongo es muy diferente de la que se observa en algunas formaciones, donde se comienza pidiéndoles a los actores que actúen “pequeño” y luego que agranden progresivamente su interpretación. ¡Es inútil! Entonces es cuando los actores se vuelven exteriores, cuando “fabrican”.³⁴

X.3.3. Hacer surgir las “actitudes”

Para poder captar un movimiento y analizarlo es necesario reconocerlo en las diferentes *actitudes* que lo conforman y que son sus tiempos fuertes. La máscara neutra ayuda a encontrar las actitudes, de manera que permitan estructurarlo más allá del gesto natural.

³⁴ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 116-117.

X. La técnica de los movimientos y la preparación corporal

Llamo *actitud* a un tiempo fuerte, cogido en el interior de un movimiento, en inmovilidad. Es un momento de *stop* que se puede colocar al principio, al final o en un momento de transición. Cuando se lleva un movimiento hasta su punto límite se descubre una actitud.³⁵

Las *actitudes* son pues las posiciones o las posturas que se captan en el interior o en el conjunto de un movimiento en un momento de detención o parada, y que actúan como bisagras o puntos de unión. El ejercicio de las “nueve actitudes”, que aparece en *El cuerpo poético*, disocia y contradice el movimiento natural entre la cabeza, el tronco y la pelvis (Anexo, pág. 242).³⁶ Este acercamiento artificial al movimiento es necesario en toda transposición artística, subraya Lecoq: “actuamos contra la naturaleza para poder hablar mejor de ella”.³⁷ En la secuencia práctica de estas actitudes cada una puede tener una justificación dramática diferente, incluso contraria, y la respiración juega un papel fundamental en el conjunto. Lecoq deja planteado el ejercicio con todas las observaciones y pistas necesarias para que cada alumno haga su exploración personal y descubra algunas de las posibilidades; al final del ejercicio se hace una puesta en común con el resultado obtenido.

Conocer las diferentes actitudes de un movimiento y aplicarle los diferentes tratamientos prepara al actor para establecer luego, en su actuación, una estructura invisible, un recorrido de las acciones que luego realizará en la escena. La máscara neutra redondeará los movimientos y los gestos para realizarlos de una manera continua, transponiendo el gesto natural en un lenguaje articulado que el público podrá fácilmente leer, sea cual sea el teatro que se interprete: “lo que el público pide es leer actitudes”.³⁸

³⁵ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 117.

³⁶ *Ibid.*, pág. 119.

³⁷ *Ibid.*, pág. 117.

³⁸ *Ibid.*, pág. 120.

Lecoq subraya que todos los teatros en los que el gesto es fundamental, como la Ópera de Pekín o la *commedia dell'arte*, establecen sus personajes a través de un camino analítico donde está presente la geometría.³⁹ Si el Living Theatre al final de los años sesenta “hizo explotar el código a través del grito” fue como un medio de protesta contra las formas estancadas del teatro, pero:

[...] después de esta necesaria revolución hubo que volver a construir. Este es el descubrimiento que deseo para mis alumnos: partir del gesto natural más simple para llegar al teatro más elaborado. Porque cuanto más elaborado está el teatro, más grande es.⁴⁰

El siguiente paso del aprendizaje consiste en establecer unas secuencias dramatizadas o *frases* de movimiento con un principio y un final, que comprenden diferentes movimientos y gestos establecidos en actitudes para que, encontrando su ritmo, éstos no se queden simplemente en un ejercicio técnico e introducir el juego dramático, es decir, se actúen. “En este caso se trata de una disciplina del cuerpo al servicio de la actuación. De un condicionante al servicio de la libertad.”⁴¹ Algunas de estas secuencias son: *La frase de la persecución (La phrase de la poursuite)* (Anexo, págs. 231-232), que consta de cincuenta y siete actitudes, y que incluye el salto del muro; *La frase del barco (La phrase du bateau)* (Anexo, págs. 233-234), de aproximadamente cuatrocientas actitudes, y *La frase del barman (La phrase du barman)* (Anexo, págs. 235-236), con ciento cincuenta y siete actitudes.

³⁹ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 100.

⁴⁰ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 120.

⁴¹ *Ibíd.*, pág. 123.

X.3.4. La rosa de los esfuerzos : tirar y empujar

El estudio de las acciones físicas pone en evidencia las dos fuerzas fundamentales de todo movimiento humano: empujar y tirar. Estas dos acciones pueden realizarse en tres estados diferenciados según la implicación del sujeto en acción : 1) Yo tiro-yo empujo, 2) me tiran-me empujan y 3) yo me tiro-yo me empujo. La direccionalidad puede desarrollarse en todos los sentidos: arriba, abajo, lateralmente, hacia delante y atrás o en diagonal. Es la *rosa de los esfuerzos*, como lo llama Lecoq, un espacio donde se inscriben las fuerzas direccionales de todos los movimientos posibles del ser humano, “ya sean físicos o psicológicos, ya sea un simple movimiento del brazo o una pasión devoradora, un gesto de cabeza o un deseo profundo, todo nos remite siempre a ‘tirar de/empujar’”.⁴²

Llegamos aquí al núcleo esencial del trabajo del movimiento, de este mimo de acción que ha de llevar a sentir la emoción y el sentimiento que, desde el más pequeño gesto hasta el más grande, transportan y se inscriben en el cuerpo. El lanzamiento del disco es un movimiento antiguo recuperado a partir de las esculturas y dibujos que nos han llegado. Este movimiento era, en su origen, un arma de guerra y no un deporte. El disco parte de posición vertical y gira para abrirse paso hacia el adversario, de ahí la importancia de la mirada. “Ce magnifique mouvement développe un espace tragique et rencontre des attitudes analogiques proches d’un rituel: élèvation, prosternation, torsion des douleurs, et le cri de l’échappement dans un déséquilibre de la chute.”⁴³ (Este magnífico movimiento desarrolla un espacio trágico y reencuentra unas actitudes analógicas cercanas a un ritual: elevación, prosternación, torsión de dolor y grito de liberación en el desequilibrio de la caída.)

⁴² Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 123.

⁴³ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 103.

Todos los movimientos tienen una dinámica y un ritmo que imprimen en el espacio una emoción y un estado determinado en el alumno. Éste entra en el movimiento y lo reconoce, motivándole una sensación por la que puede expresar un sentimiento y actuar una situación dramáticamente; de hecho, los movimientos se actúan dramáticamente, poniéndolos en juego con la propia vivencia del alumno, pudiéndose pasar de uno a otro y, combinándolos, crear a partir de ellos, en improvisación, una situación, reduciéndolos o agrandándolos, y, aunque el movimiento se haga invisible éste permanece, el actor no debe perder nunca la dinámica que ha hecho nacer la situación y que puede retomarse en cualquier momento evitando caer en una actuación psicológica. Los movimientos del *lanzamiento del disco*, *tocar las campanas* o *escalar* encuentran una dinámica trágica en su verticalidad; remar o serrar como movimientos horizontales, remiten a la comedia y al *clown*, en un dialogo horizontal entre “tú y yo”; el movimiento del *barquero* con pértiga o *el leñador*, cuyos movimientos pasan de la vertical a la diagonal, imprimen en el cuerpo y el espacio una emoción propia del melodrama. “Todos los territorios del teatro se pueden situar en el espacio de manera muy precisa, y los movimientos físicos que estudiamos, desde los más simples a los más complejos, se circunscriben en estas dimensiones dramáticas. ¡Si amo, tiro hacia mí! ¡ Si odio, empujo!”⁴⁴

El análisis del movimiento en la enseñanza partirá de las acciones, gestos y movimientos más simples a los más complejos, para reconocer que todas las situaciones dramáticas se inscriben en una tensión de fuerzas que son el tirar de y el empujar.

⁴⁴ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 123.

XI. El movimiento

XI.1. Las leyes del movimiento

Lecoq resume, en *El cuerpo poético*, siete leyes genéricas del movimiento que ha podido constatar a partir de la observación y del análisis:

1. *No hay acción sin reacción;*
2. *El movimiento es continuo, avanza sin cesar;*
3. *El movimiento proviene siempre de un desequilibrio a la búsqueda del equilibrio;*
4. *El equilibrio mismo está en movimiento;*
5. *No hay movimiento sin punto fijo;*
6. *El movimiento pone en evidencia el punto fijo;*
7. *El punto fijo también está en movimiento.¹*

En *Le théâtre du geste*, Lecoq va desgranado las leyes del movimiento, leyes físicas ligadas a la fuerza de la gravedad: *el punto fijo, equilibrio y desequilibrio, la compensación, la alternancia, el impulso, el acento, el ritmo, el espacio.*² Son nociones que si bien pueden parecer abstractas, se aplican de forma muy concreta a la puesta en escena y al juego dramático del actor, pues es fundamental para él saber el valor del *punto fijo* y de un desplazamiento, situarse en el espacio y en relación con los demás en una actitud de escucha y de respuesta, construyendo la estructura invisible de su actuación. En el teatro, si todo el mundo se mueve al mismo tiempo el movimiento desaparece y se hace incomprensible para el público.

Sin embargo, más que para la puesta en escena y el juego del actor todas estas leyes y nociones han de servir además, según Lecoq, para estructurar la escritura dramática de una forma dinámica. “Son especialmente necesarios un principio y un

¹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 135-136.

² Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, págs. 100-105.

final, porque todo movimiento que no termina es como si nunca hubiera comenzado. Saber terminar es esencial.”³

Con ejemplos y diferentes reflexiones hechas a partir de la observación de la vida cotidiana, de la naturaleza y que hacen referencia a la puesta en escena, al mimo de ilusión, a las acciones, al teatro, la danza y la música, la mirada de Lecoq nos invita a comprender el mundo como continuo movimiento, desde las cosas más cercanas y familiares hasta lo más alejado de nuestra cotidianidad, desde las cosas más banales hasta las más intangibles, unas al lado de otras, como si todo estuviera en todo, sin hacer más distinción que la del propio movimiento. Todo es movimiento, la vida y también el pensamiento, los sueños, las imágenes, las ideas. Lo aparentemente insignificante de cada cosa y cada ser se convierte en un mundo de posibilidades. El ojo de Lecoq mira para analizar, en las formas y en lo visible, todo aquello que no puede apreciarse en un mirada superficial pero que está ahí. Estas leyes que se organizan en lo que llamamos vida son las mismas que las de la creación en el arte.

On comprend aisément que l’homme ait besoin de chercher un point fixe dans le ciel pour s’y reconnaître, et qu’il ait besoin d’arrêter le grand vertige même si les différents points fixes, auxquels il croyait sincèrement, se révélaient faux à mesure qu’il connaissait mieux l’univers! Les dieux sont ainsi les points fixes des hommes; et les points fixes font les lois, même si les hommes y ont participé. Dieu a tellement de travail qu’il faut l’aider... Mais tout bouge et le point fixe avec, si nous le laissons faire; c’est l’humour du mouvement.⁴

(¡Se comprende fácilmente que el hombre tenga necesidad de buscar un punto fijo en el cielo en el que reconocerse, y que tenga necesidad de detener el gran

³ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 136.

⁴ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 100.

XI. El movimiento

vértigo incluso si los diferentes puntos fijos, en los que creía sinceramente, se revelaban falsos a medida que conocía mejor el universo! Los dioses son pues los puntos fijos de los hombres; y los puntos fijos hacen las leyes, incluso si los hombres han participado en ello. Dios tiene tanto trabajo que hay que ayudarlo... Pero todo se mueve y con ello el punto fijo, si le dejamos hacer; ahí está el humor del movimiento.)

El movimiento sólo puede captarse a partir de una referencia a la inmovilidad; es el *punto fijo* el que permite nombrar el movimiento, de la misma manera que para conocer la dinámica de las pasiones, necesitamos la referencia a un estado de calma. Cuando el corifeo en el coro trágico toma la palabra puede hacerlo avanzándose al coro mientras éste permanece inmóvil, significando que aquél se impone de una forma autoritaria. Si por el contrario, es el coro el que se retira del corifeo dejándole inmóvil en el espacio, significará que ha sido escogido como su representante.

Las leyes físicas de la gravedad rigen el movimiento y la vida del ser humano que se encuentra permanentemente sometido a encontrar su equilibrio entre esta fuerza que le empuja hacia abajo y su propia necesidad de seguir viviendo. Ya sean las pasiones y todas sus reacciones o, ya sea, la locomoción humana todo se inscribe en esta dinámica de estar en un continuo *equilibrio y desequilibrio*, en un desafío permanente, arriesgándose, rompiéndolo para avanzar provocando un desplazamiento. Son las compensaciones que pueden observarse en el mimo de ilusión: llevar una maleta muy pesada obliga al cuerpo a doblarse en sentido contrario implicando el brazo opuesto para mantener el equilibrio.

La acción misma de andar comporta una *alternancia* de reposo y actividad; es una ley que rige la naturaleza como el “día y la noche”. La alternancia es necesaria de la misma manera que no se puede estar permanentemente riendo, lo cual constituiría un caso patológico. En el teatro, las escenas trágicas se alternan con las

escenas cómicas como en el teatro de William Shakespeare. Muchas veces estas últimas preparan la tragedia que va a acontecer a continuación, es otra noción sobre el movimiento que Lecoq llama *L'appel*, el impulso, una preparación o un aviso. En todo movimiento físico como, por ejemplo, el lanzamiento del disco o tirar una piedra, hay un movimiento contrario antes de la ejecución. Un impulso desmesurado para una acción mínima provoca la risa; su ausencia, por el contrario, crea una sorpresa; una acción fingida falsea el impulso.

El acento precede y concluye un movimiento para destacarlo y darle su calidad. Los teatros con un gran nivel de tensión lo utilizan sobre todo en el teatro Nô o en la *commedia dell'arte*. Es muy importante el ataque y el final tanto de una frase como en el conjunto de una obra.

El *ritmo*, presente en todas las manifestaciones de la vida, es el aspecto fundamental del movimiento: “un mouvement n’a aucune forme ni aucune vie s’il n’a pas de rythme”⁵ (un movimiento no tiene ninguna forma ni ninguna vida si no tiene ritmo). El ritmo transporta un aspecto afectivo y permanece en una dimensión orgánica difícil de captar que se nos escapa, dice Lecoq, cuando queremos penetrarlo “comme nous échappe le mystère de la vie” (como se nos escapa el misterio de la vida).⁶

El movimiento se organiza en el tiempo-espacio por el ritmo, y Lecoq cita a Aristóteles: “L’espace est la mesure du temps”.⁷ (El espacio es la medida del tiempo.) Describir el recorrido de un movimiento es superficial, pues lo más importante es cómo actúan las dinámicas en el espacio desde las fuerzas básicas de

⁵ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 103.

⁶ *Loc. cit.*

⁷ *Loc. cit.*

XI. El movimiento

tirar y empujar, presentes igualmente en la inmovilidad de la escultura y en la arquitectura imprimiendo al espacio sus tensiones y empujes, haciéndolo vibrar.

XI.2. Los siete estado de tensión del espacio

Los *siete estados de tensión* (Anexo, págs. 225-226), es una clase que Lecoq dedica a comprender, a partir de siete niveles o grados de tensión del cuerpo al realizar acciones cotidianas, cómo a cada teatro le corresponde una tensión espacial diferente. En el cuarto grado aparece el teatro en una tensión propia de un teatro realista, hasta el último grado donde encontraríamos un nivel de juego y de tensión espacial propio de la máscara, tanto para la *commedia dell'arte* como para el teatro Nô. Los siete niveles son los siguientes:

1. La sub-relajación: expresión de supervivencia anterior a la muerte.
2. La relajación: un estado de ausencia del cuerpo.
3. El cuerpo económico: las acciones se realizan de forma automática, sin esfuerzo.
4. El cuerpo sostenido: se lleva el peso del propio cuerpo. Primera sensación del espacio en tensión, estado de suspensión. Nivel de teatro realista, sensible a la situación.
5. Primera tensión muscular: la decisión, la palabra se hace precisa, neta. Nivel de interpretación realista, en acción.
6. Segunda tensión muscular: interviene la pasión; la cólera es su estado natural. Nivel de teatro cercano a la máscara. En él no se puede actuar como en la vida, es ya un teatro estilizado.

7. Tercera tensión muscular: el máximo. Es un estado cercano a la asfixia en el que el gesto actúa lentamente sin impulso y la palabra surge entrecortada, propulsada.

En cada nivel, la palabra se ajusta a la tensión corporal. Durante el segundo año, por ejemplo, se explora el texto trágico a partir del cuerpo en lo que constituye un acercamiento mimo-dinámico, descubriendo sus tensiones y el nivel de juego que conlleva. Éste es el acercamiento que Lecoq propone para los textos, pues cualquier texto dramático posee una estructura y tensión espacial que el cuerpo puede identificar. En la pedagogía, puede ser divertido experimentar variando el nivel de un texto como, por ejemplo, actuar a un nivel realista la tragedia, o la comedia al nivel más alto, pero Lecoq advierte que en el teatro profesional “jouer en ‘relax’ un texte de haut niveau, pour être moderne, est un jeu de virtuose sans intérêt; ce n’est qu’une complaisance d’intellectuel ignorant la dynamique même du texte et du corps de l’acteur. Les représentations de la tragédie grecque ont ainsi souffert d’une baisse de niveau (traductions comprises)”⁸ (actuar en ‘relax’ un texto de alto nivel, para ser modernos, es una interpretación de virtuoso sin ningún interés; no es más que una complacencia intelectual que ignora la dinámica misma del texto y del cuerpo del actor. Las representaciones de la tragedia griega han sufrido así una bajada de nivel –incluidas las traducciones–).

XI.3. El ejercicio de *los veinte movimientos*

Los veinte movimientos (Anexo, págs. 238-250), es el nombre del ejercicio que se presenta individualmente ante toda la clase al final del primer año. No es un examen, pero es un momento importante para el alumno que quiere mostrar la asimilación que ha hecho de la enseñanza para continuar durante el segundo año.

⁸ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 104.

XI. El movimiento

Lecoq escoge veinte movimientos de entre los que se han aprendido y analizado durante el curso para que el alumno, encadenándolos como prefiera, haga una pequeña puesta en escena. Su duración es de diez a quince minutos.

Presentar aquí el ejercicio de *los veinte movimientos* ha sido posible gracias a la tesis de Federico Vallillo⁹ y el diario de notas de Christophe Merlant¹⁰ que lo han recogido, ya que no figura en ninguno de los escritos de Lecoq y es, sin embargo, el ejercicio que mejor ejemplifica y sintetiza el trabajo del movimiento y el sentido que tiene para el alumno en el aprendizaje y, sobre todo, cuáles son los criterios y la mirada de Lecoq sobre el movimiento. En este trabajo, como dice De Marinis, se encuentran planteadas las dos opciones ideológicas fundamentales de Lecoq “quella realistica e quella universalistica-essenzialistica, al di là di ogni loro apparente contraddittorietà”¹¹ (la realista y la universalista-esencialista, más allá de su aparente contradicción).

Siguiendo los principios de la neutralidad y la economía, estos movimientos, liberados de su aspecto anecdótico, pueden llegar a una dimensión abstracta y revelar la emoción que contienen y, a la vez, la personalidad del alumno. Simon Murray concluye a partir de la experiencia de diferentes ex-alumnos: “A neutral and disciplined execution of the movements is required, but only as a framework to reveal what, in fact, is most interesting: the presence and truthfully ‘purity’ of the performer which lies beneath”¹² (Se requiere una ejecución de los movimientos neutra y disciplinada, pero sólo como un marco para revelar lo que, de hecho, es más interesante: la presencia y la verdadera ‘pureza’ que existe en el que actúa).

⁹ Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, págs. 69-72.

¹⁰ Christophe MERLANT. “Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’”, págs. 151-153.

¹¹ Marco DE MARINIS. “Jacques Lecoq: il mimo e la pedagogia teatrale”. En: *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 266.

¹² Simon MURRAY. “‘Tout Bouge’: Jacques Lecoq, Modern Mime and Zero Body”. En: Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 26.

Los movimientos son los siguientes:

1. *Ondulation* (Ondulación): de la columna vertebral con acento en la cabeza, el plexo, la cadera y las rodillas.
2. *Ondulation inverse* (Ondulación inversa)
3. *Eclosion* (Eclosión)
4. *Mouvement des massues* (Movimiento de las mazas): con mazas ficticias.
5. *Equilibre* (Equilibrio): sobre las dos manos en vertical.
6. *Cabriole* (Voltereta)
7. *Roue* (Rueda)
8. *Sortie de la hanche* (Salida de la cadera)
9. *Contre-torsion* (Contra-torsión): con las piernas abiertas flexionadas, trasladar el peso de una pierna a otra como en un *travelling*, implicando la torsión y contratorsión de la cabeza, el torso y la pelvis.
10. *Point fixe* (Punto fijo)
11. *Bâton* (Bastón): manipulación de un bastón ficticio.
12. *Phrase d'articulation* (Frase de articulación): secuencia de movimientos que simula coger y tirar un bastón.
13. *Grande godille* (Gran espadilla): movimiento del barquero de una barca china.

XI. El movimiento

14. *Mur* (Muro): movimiento simulando el salto de un muro.
15. *Brasse* (Braza): movimiento de nadar a braza sobre una pierna flexionada y el cuerpo horizontal, mirada al horizonte.
16. *Tourniquet* (Torniquete): giro de 360° sobre sí mismo en equilibrio sobre una pierna; a derecha e izquierda alternativamente.
17. *Disque antique* (Disco antiguo): movimiento de lanzamiento del disco antiguo.
18. *Poids et altere* (Levantamiento de pesas): levantamiento de pesas ficticio.
19. *Patinage* (Patinaje): movimiento del patinador.
20. *Passeur* (Barquero con espadilla o pértiga): remar de forma lateral con una pértiga. Secuencia de treinta y dos movimientos.

Los criterios de evaluación se basan en la técnica, el ritmo, la originalidad, el envío y la sensibilidad dramática que se imprime al movimiento. Las observaciones de Lecoq y los profesores invitan más que a emitir un juicio a hacer una reflexión.

La primera pregunta que Lecoq hace al conjunto de la clase después de pasar una persona es ¿Cómo lo recibimos? (“Comment on le reçoit?”). Al hacer esta pregunta se quiere contrastar y poner en común la impresión que ha provocado en su conjunto, en su valor comunicativo, su armonía. Si se repliega el espacio sobre sí mismo o si lo abre; si existe un envío dramático del movimiento en relación con el espacio y el público.

El aspecto técnico se refiere tanto a la ejecución de cada movimiento como a los encadenamientos y transiciones entre uno y otro. Se valora el hecho de no resultar mecánico y de que la técnica no se perciba de manera preponderante. Antes al contrario se tiene en cuenta la originalidad con la que se han sabido concatenar los movimientos sin forzarlos y encontrar las soluciones de continuidad entre uno y otro, teniendo en cuenta el cambio y la expansión en el espacio. Es interesante la observación de Lecoq de cómo la dificultad de las transiciones de un movimiento a otro es del mismo orden que pasar de una escena a otra en el teatro, es de las cosas más difíciles en la puesta en escena, las transiciones.

La presencia escénica se valora en el conjunto de toda la representación, la mirada, el estar presente, la implicación... Bajo la expresión neutra de cada alumno aparece su carácter y su personalidad.

La puesta en escena se valora según la dramaturgia que se realiza en el orden y la evolución de selección de los movimientos creando una emoción, imprimiendo un ritmo al conjunto de la representación; si forma un todo, si tiene un principio y un final.

XI.4. El equilibrio de la escena

El equilibrio de la escena (équilibre du plateau) es una de las clases más importantes de la pedagogía sobre el movimiento escénico. Se realiza durante el segundo año, con la tragedia, pero sirve para cualquier otro estilo como el melodrama, la comedia o el teatro con máscara.¹³ Como observa Federico Vallillo, es un ejercicio que se acerca de forma consciente a lo que todo grupo, niños o

¹³ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 195-201.

XI. El movimiento

adultos, practica en el juego, ya sea en el deporte colectivo o en cualquier manifestación colectiva –fiestas, espectáculos y rituales–.¹⁴ Lecoq lo expone en *El cuerpo poético*, y ahí se pueden observar las leyes del movimiento aplicadas a la puesta en escena, como el equilibrio de pesos y compensaciones a través de los actores; también el sentido de espacio y la modificación que aporta cada actor.

Descripción del ejercicio:

Con unos bancos, donde se sientan los actores, se crea un espacio rectangular. El rectángulo permite actuar en todas direcciones, cosa que no es posible en el círculo, propio de un espacio ritual, en el cual el único movimiento verdadero es giratorio. Este rectángulo se imagina sostenido en equilibrio por un eje central, como si fuera una plataforma que se mantiene fijada sobre un eje.

El ejercicio se inicia cuando un actor A entra en la escena y se sitúa en el centro. El centro de la escena no es el centro geométrico donde se cruzan las diagonales, sino una zona central donde el actor debe sentir que se encuentra en equilibrio. Cuando A ha “calentado” el espacio, se desplaza creando un desequilibrio, momento en que otro actor B aprovecha para entrar y reequilibrarlo, situándose en oposición a A. B pasa entonces a dirigir la acción, obligando a A a equilibrar el espacio en un juego parecido al del gato y el ratón. Si A deja de responder a las proposiciones de B, se crea un nuevo desequilibrio haciéndose necesaria la entrada de otro actor C que reequilibre la escena dirigiendo la acción a su vez, y así sucesivamente. La regla del juego establece que cada actor vale lo mismo expresado en $1=1$.

Reencontramos aquí las observaciones que hemos realizado para el juego en las primeras improvisaciones en relación a la tendencia geométrica con que los

¹⁴ Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág. 63.

actores tienden a situarse en el espacio (*supra*, pág. 266): tres crean un triángulo; cuatro, un cuadrado; cinco, un círculo que remite a posiciones espaciales del ritual y monumentales que no permiten el juego. Las constataciones aquí vienen a hacerse en relación, por ejemplo, a que un actor situado en el límite del espacio tiene un peso mayor que en el centro. El objetivo de este ejercicio es hacer que los actores sintonicen su percepción al tiempo y al espacio y entre ellos. Igualmente, se crean situaciones que pueden actuarse y que están definidas por la proximidad y el alejamiento de los actores entre sí, por las miradas directas o indirectas. La palabra puede aparecer en momentos de inmovilidad, sin ninguna preparación, surgiendo espontáneamente, sin reflexión y ligada a la vivencia inmediata del momento, que esboza ya, una primera escritura en la que las ideas dramáticas nacen de esta geometría del movimiento. Podemos decir, como observa Vallillo, que el teatro está presente pero no interviene como forma externa, extra social, sino como un momento de vida dramatizado de los mismos actores.¹⁵

La progresión de este ejercicio se realiza en un segundo momento cambiando la regla del juego: $1 = 1+1+1...$ que abre la vía para la creación del coro y del héroe. Si antes cada actor tenía el mismo peso, aquí el actor que entra se equilibra por la suma del resto. El juego se inicia de la misma forma: el actor A desequilibra la escena propiciando la entrada de B que dirigirá. En un momento dado, A deja entrar al actor C que, una vez haya encontrado su lugar de equilibrio, espera a que A y B se junten en un nuevo punto de equilibrio. La regla cambia: A y B pesan lo mismo que C. El juego continúa de modo que cada nueva entrada reagrupa a los demás actores. Cuando entra el octavo actor, el grupo de siete debe elegir a uno de entre ellos como corifeo para que entre en diálogo con el héroe; los seis restantes se retiran.

¹⁵ Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág. 60.

XI. El movimiento

Particularmente, Lecoq ha constatado, en el transcurso de los años, que el drama y el melodrama han sustituido, en su función catártica y social, a la tragedia en sus personajes y en sus temas. El héroe trágico ha dado paso a un héroe o antihéroe que representa al hombre y la mujer común en su soledad, siendo el coro la voz de esta soledad.

Este ejercicio necesita de una gran concentración; cualquier duda, insensibilidad a lo que sucede conduce al error en la intervención y rompe el juego dramático. Por tanto está dirigido a estimular la atención, la percepción (precisión de tiempo y espacio; una décima de segundo es tarde), la presencia, la aceptación y la disponibilidad (a menudo dos actores se disputan el papel de corifeo, y uno de ellos ha de ceder). Todas las observaciones en la práctica de este ejercicio pueden ser muy útiles para preparar a un grupo de actores en un espectáculo.

Sin duda, una de las cosas más relevantes es la de entrever una escritura dramática basada puramente en el movimiento espacial, sin ningún texto dramático previo, ni consideración intelectual o psicológica, poniendo de relieve, una vez más, que existe un teatro donde el movimiento crea las relaciones de juego. Lecoq lo deja ahí como un campo para ser explorado sin dar ninguna fórmula ni teoría de aplicación inmediata.

XI.5. La concepción del movimiento de Jacques Lecoq

A lo largo de nuestra investigación hemos encontrado a menudo el calificativo de “cartesiano” a la hora de definir la forma racional y analítica de Lecoq de abordar el movimiento. Thomas Leabhart lo reconoce ya presente en su temprano interés por analizar el movimiento en el deporte.¹⁶ El profesor de antropología de la

¹⁶ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 92.

universidad de Harvard Lawrence Wylie, que estudió en la escuela a la edad de sesenta y dos años, habla de Lecoq como de “an intuitive being in the tradition of Bergson and Bachelard, but his method, unlike theirs, is fundamentally Cartesian”¹⁷ (un ser intuitivo que sigue la tradición de Bergson y Bachelard, aunque su método a diferencia de éstos, es fundamentalmente cartesiano). Paul-André Sagel, también un antiguo alumno, hoy profesor y director de teatro, afirma que “Lecoq rimane un ludico meraviglioso, un anatomista che teme la follia, il delirio...senza il controllo di una ragione cartesiana”¹⁸ (Lecoq permanece como un lúdico maravilloso, un anatomista que teme terriblemente la locura, el delirio... sin el control de una razón cartesiana). Para Sagel, el control cartesiano no deja de estar exento de una cierta superficialidad emocional con la que él, dice, no puede conformarse.

Si el adjetivo “cartesiano” puede definir el carácter analítico y racional de Lecoq hacia el movimiento, este acercamiento se hace siempre desde la experiencia y la constatación en la práctica concreta del cuerpo y nunca se intelectualiza, lo que caracteriza, como ya hemos visto, su acercamiento al teatro. Como observa Franc Chamberlain, “The thing about Lecoq is however that he works with bodies; and that work has to be seen as a challenge to the Cartesian (and Anglo-Saxon) mind-set which separates them from thinking”¹⁹ (Lo que ocurre con Lecoq es que, no obstante, trabaja con cuerpos; y este trabajo ha de verse como un reto a la mentalidad cartesiana –y anglosajona– que los separa del pensar). Lecoq modifica la preeminencia del intelecto sobre la intuición, propia de la cultura occidental, y como sucede también con otros renovadores, en la línea de Brook o Grotowski, la relación mente-cuerpo se reajusta, se invierte el orden jerárquico cartesiano

¹⁷ Lawrence WYLIE. “À l'école Lecoq j'ai découvert mon propre clown”. *Psychologie*, agosto, 1973, pág. 22 (citado en Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 91).

¹⁸ Paul-André Sagel en Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág. 154.

¹⁹ Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 11.

XI. El movimiento

convencional que da acceso al ‘sentido’. El carácter analítico convive con el intuitivo dando prioridad a este último.

Marc Doré afirma que el aspecto cartesiano de Lecoq se refiere a su análisis del movimiento, pero no a su manera de proceder en la pedagogía.²⁰ Como pedagogo, Lecoq hablaba y explicaba muy poco, buscando que a partir de sus propuestas el alumno descubriera y encontrara por sí mismo y en sí mismo. Doré menciona que esta manera de proceder gustaba a los alumnos orientales de la Escuela que la sentían cercana a su propia cultura, y que sorprendía a los alumnos occidentales acostumbrados a un aprendizaje intelectual y con largas explicaciones. Estos dos aspectos, el cartesiano y el hecho de dar prioridad a una comprensión intuitiva y somática, donde el sentir y el pensar no están escindidos, convivían en armonía en la persona y en la pedagogía de Lecoq. Este proceder permite considerar en él un cierto orientalismo que, nosotros creemos, sin embargo, no es más que la constatación del exceso de racionalismo de la enseñanza occidental que ha excluido el sentir, la intuición, el cuerpo y la experiencia como medios de conocimiento. No ha de extrañarnos que uno de los libros que Lecoq solía mencionar en sus clases, según Doré y Skansberg (que como hemos visto, figura en la bibliografía de *Le théâtre du geste*), fuese *Zen el arte del tiro con arco* del filósofo alemán Eugen Herrigel. Si excluimos la componente religiosa y particular del Zen, pero no la espiritual que conlleva el sentir, la pedagogía del aprendizaje del tiro al arco narrada en él, así como la relación entre maestro-alumno, ilustra muy bien la fusión entre mente y cuerpo necesaria para el gesto justo que buscaba Lecoq. Más allá de las diferencias culturales, este aprendizaje encuentra múltiples resonancias en la enseñanza y la concepción del movimiento de Lecoq. Podemos reencontrar en ella el proceso de obstáculos a vencer donde la técnica –la descomposición de los movimientos, la respiración, el no esfuerzo, la sorpresa, la interrupción del

²⁰ Marc DORÉ, conversación recogida por Carmina Salvatierra, 19 abril 2004.

pensamiento, la no intelectualización...– viene a integrarse en la consecución de un acto –de arte y belleza– de liberación físico y espiritual. El estado de neutralidad, de vacío progresivo que realiza el aprendiz hasta que con los ojos cerrados, la flecha da en la diana pone de manifiesto cómo la penetración en el movimiento lo es también en uno mismo. En el prólogo, Daisetz Tadashi Suzuki (1943) explica el estado de fusión que el arquero realiza, donde éste se funde con la naturaleza volviéndose un “artista Zen de la vida”. El siguiente párrafo podría muy bien ejemplificar las semejanzas con el trabajo de las identificaciones de la máscara neutra, en donde la voluntad no se hace sentir y donde la técnica del movimiento sirve a una verdad poética:

El hombre es un ser pensante, pero sus grandes obras las realiza cuando no calcula ni piensa. Debemos reconquistar el “candor infantil” a través de largos años de ejercitación en el arte de olvidarnos de nosotros mismos. Logrado esto, el hombre piensa sin pensar. Piensa como la lluvia que cae del cielo; piensa como las olas que se desplazan en el mar; piensa como las estrellas que iluminan el cielo nocturno, como la verde fronda que brota bajo el tibio viento primaveral. De hecho, él mismo es la lluvia, el mar, las estrellas, la fronda.²¹

El análisis del movimiento de Lecoq se define por ser una mirada particular sobre el mundo y una filosofía del comportamiento humano inscrita en una reflexión sobre el teatro como lugar privilegiado para una comunicación necesaria entre los hombres. Para Vallillo, ésta es una idea cósmica del movimiento:

La concezione dinamica della vita investe ogni aspetto dell’ esistenza umana. Le passioni dell’uomo sono suscettibili di una codificazione in gamme espressive, ma al tempo stesso hanno radici profonde in un magma vitale i cui moti e sussulti si

²¹ Eugen HERRIGEL. *Zen en el arte del tiro con arco*. Kier, Buenos Aires, 2004, págs. 11-12.

sottraggono sovente ad un piena comprensione. Questa dimensione di mistero rimane rispettata sotto uno spessore di espressione poetica e drammatica che si preoccupa soprattutto di attingere direttamente dal vissuto dell' uomo per tornare a lui in forme nuove ma altrettanto vive e vivibili. Il teatro si fa rappresentazione dell' esistenza quotidiana ed universale, segno di complici intese sul senso profondo della vita stessa, memoria della società e del tempo di cui è manifestazione.

[...]

Il teatro diventa pre-testo e occasione per saggiare la bontà del cammino fatto insieme, allorché l' attenzione si fissa in un punto preciso dello spazio e gli allievi, in veste di attori e di pubblico, si trovano accomunati nel dare risposta ad una stessa ingiunzione: "Silence, on bouge!".²²

(La concepción dinámica de la vida implica cada aspecto de la existencia humana. Las pasiones del hombre son susceptibles de una codificación en gamas expresivas, pero al mismo tiempo tienen raíces profundas en un magma vital cuyos impulsos y agitaciones se sustraen, a menudo, a una comprensión plena. Esta dimensión de misterio se respeta bajo un espesor de expresión poética y dramática que se preocupa sobre todo de llegar directamente desde las vivencia del hombre, para regresar a él bajo nuevas formas pero igualmente vivas y vivibles. El teatro se hace representación de la existencia cotidiana y universal, signo de una alianza de complicidades en el sentido profundo de la misma vida, memoria de la sociedad y del tiempo del cual es su manifestación.

[...]

El teatro se vuelve pre-texto y ocasión para saborear la bondad del camino hecho conjuntamente, cuando la atención se fija en un punto concreto del espacio y los alumnos, vestidos de actores y de público, se encuentran unidos para dar respuesta a un único requerimiento : "Silence, on bouge!" ["¡Silencio, nos movemos!"].).

²² Federico VALLILLO. "La Scuola teatrale di Jacques Lecoq", págs. 87-89.

TERCERA PARTE

El mimo

XII. Antecedentes del mimo contemporáneo

Dedicamos esta tercera parte íntegramente al mimo por ser uno de los temas de fondo de la pedagogía de Jacques Lecoq, el cual lo entendió de una manera nueva en lo que constituye con el movimiento, su aportación mayor al teatro. Si bien aquí lo tratamos de forma independiente este no puede separarse de su concepción y práctica del movimiento, como ya hemos demostrado en las páginas precedentes. Lo hemos hecho así para poder analizarlo y compararlo con la concepción del mimo de Étienne Decroux, basándonos en las investigaciones de Marco De Marinis cuando dice: “Con Jacques Lecoq siamo di fronte a colui che più di tutti (a parte Decroux, ovviamente) ha contribuito a diffondere il mimo come tecnica di base per la formazione dell’attore”¹ (Con Jacques Lecoq nos encontramos frente a quien más que nadie (a parte de Decroux, obviamente) ha contribuido a difundir el mimo como técnica de base para la formación del actor). Esta valoración también es compartida por Thomas Leabhart: “[...] most of the world’s leading teachers and performers of mime have been taught by either Decroux or Lecoq”² ([...] la mayoría de los pedagogos y actores más destacados del mimo han aprendido ya sea con Decroux o Lecoq).

Así pues, hemos creído que un análisis comparativo entre los dos principales pedagogos del mimo del siglo XX era de obligada atención para poder completar nuestra investigación. Lo hemos hecho trazando a modo de introducción las innovaciones que tuvieron lugar en el campo del deporte, la cronofotografía y el cine y que modificarían la percepción del cuerpo en el siglo XIX, al influenciar el posterior desarrollo de las artes del espectáculo. Este preámbulo, junto a una sucinta historia del mimo, nos sirven para contextualizar, desde las fechas más significativas, la aparición del mimo moderno donde el Vieux Colombier de

¹ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 255.

² Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 101.

Jacques Copeau fue fundamental. El último capítulo que cierra esta parte y nuestra investigación, concluye con la aportación del mimo al conjunto de la práctica teatral contemporánea en la que el cuerpo del actor está puesto en juego encontrándose en una búsqueda de la cual participa también el teatro oriental.

XII.1. El redescubrimiento del cuerpo en el siglo XIX

El cambio y la renovación que el teatro necesitaba vinieron dados por el redescubrimiento del cuerpo humano y su movimiento. Esta transformación no se produjo desde dentro de las artes, “but as a result of the interests in science, technology and sport”³ (sino como resultado del interés en las ciencias, la tecnología y el deporte). El deporte, la cronofotografía y el cine tuvieron un papel decisivo en la transformación posterior de la danza, el teatro y el mimo del siglo XX.

La atención dispensada hacia el cuerpo a principios del siglo XIX, bien fuese por motivos militares, de salud o belleza, fue el inicio de un cambio radical en la mentalidad de las gentes que con una mirada nueva lo hicieron renacer del oscurantismo de los siglos anteriores, y que se caracterizaba por una vuelta a la naturaleza en un momento en que, en plena revolución industrial, el trabajo del hombre era cada vez más mecánico. Si la liberación del cuerpo supuso un gran cambio en las artes, también lo fue la relación entre el hombre y la máquina. Pensemos en el futurismo, el constructivismo, los ballets mecánicos de la Bauhaus de Oskar Schlemmer (1888-1943) o en la pieza *L'Usine (La fábrica)* de Decroux, como ejemplos de la reflexión del arte y el movimiento mecánico.

El retorno a la naturaleza y a la espontaneidad del gesto acontece, según Lecoq, en las épocas de la historia cuando el cuerpo está tan constreñido que ya no

³ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 6.

XII. Antecedentes del mimo contemporáneo

le permiten expresar la vida o que la debilita; un fenómeno que se manifiesta de acuerdo con la estética particular de cada circunstancia histórica y sobre el cual reflexiona el teatro.⁴ La vida comunitaria en plena naturaleza fue uno de los ideales y la práctica que muchos grupos fuera de los canales convencionales y con espíritu de investigación, siguieron a lo largo del siglo hasta hoy en día.

El redescubrimiento del cuerpo en libertad puso de relieve su flexibilidad y las posibilidades dinámicas del tronco tenían una función esencial; este hecho cambió completamente la fisionomía del actor y del teatro. Con Isadora Duncan (1878-1927), los corsés que mantenían el cuerpo rígido desaparecieron de la danza. Los cuerpos dejaron de esconderse bajo grandes ropajes y las manos y la cara dejaron de ser el único medio expresivo visible. El mimo y la pantomima que habían estado precisamente limitados por estos parámetros, dirigieron la nueva búsqueda hacia la expresión en la totalidad del cuerpo.

La presencia del cuerpo desnudo fue un escándalo para la moral de la época con los bailarines que bailaban descalzos sin apenas ropa, o los pintores y los escultores que, como Auguste Rodin (1840-1917), tomaron sus modelos de desnudos vivos y ya no de moldes de escayola según dictaban las normas académicas. Los mimos también usarían, años más tarde, las mallas ceñidas al cuerpo.

El retorno al cuerpo estuvo ligado también a la influencia del humanismo griego en el arte y en el deporte. La nueva era de los Juegos Olímpicos, abierta en 1896 en Atenas gracias al barón Pierre de Coubertin (1863-1937), encarnó los ideales estéticos del cuerpo clásico pero también, como señala Lecoq, se inició la progresiva especialización de los atletas marcado por el carácter competitivo cada vez más presente y que irá deformando los cuerpos, perdiendo el espíritu festivo y

⁴ Jacques LECOQ. “De la pantomime au mime moderne”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 59.

de caballeridad que le imprimió su impulsor, y que este acontecimiento, seguramente, tenía en sus orígenes. Los Juegos de Berlín en 1936, con la glorificación del cuerpo y la deificación de los atletas, sigue Lecoq, son un ejemplo de lo que sucede cuando el cuerpo y la naturaleza se asimilan a las ideas del totalitarismo. “On voit bien où tout cela mène lorsque le sens du jeu disparaît ainsi que l’humour.”⁵ (Vemos bien a donde lleva todo eso cuando desaparece el sentido del juego y también el del humor.)

XII.2. La cronofotografía y el cine

La cronofotografía, inventada en 1882 por el francés Étienne Jules Marey (1830-1904), y los estudios del fotógrafo anglo-americano Eadweard Muybridge (Edward Muggeridge, 1830-1904) aportaron una dimensión nueva al análisis del movimiento y de las acciones físicas al posibilitar descomponer los movimientos en una serie de imágenes de una precisión hasta entonces desconocida y que el ojo humano no podía captar; permitía que el movimiento pudiese numerarse en tiempos y espacios. Son bien conocidos los estudios sobre la locomoción humana y los gestos de Muybridge, o sus fotografías de carreras de caballos para observar si las cuatro patas se levantaban a la vez del suelo. Marey utilizó esta nueva tecnología para analizar en una serie de imágenes el movimiento del hombre y los animales, como, por ejemplo, el vuelo de los pájaros. Las imágenes del cuerpo humano captadas por Marey estaban vestidas con unas mallas negras a rayas blancas laterales para poder observar mejor el movimiento. Este tipo de mallas las reencontraremos en el número de *L’Usine* de Decroux y el grupo Théâtre du Mouvement.

⁵ Jacques LECOQ. “De la pantomime au mime moderne”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 60.

XII. Antecedentes del mimo contemporáneo

El cine, inventado por los hermanos Lumière, representó la prolongación de estos experimentos, aportando la continuidad de las imágenes y el movimiento a cámara lenta. Todos estos inventos acabaron con la pantomima clásica del siglo XIX, y el cine mudo dio paso, a partir de 1895, a nuevos actores mimos que encontraron en la limitación técnica del sonido un estímulo, como lo fue para Charles Chaplin (1889-1977), Buster Keaton (1895-1966), y muchos otros.

XII.3. La educación física y el deporte y los nuevos métodos para la danza y el teatro

Mejorar la condición física de los soldados motivó la aparición de la gimnasia; primero, en Alemania con Ludwig Jahn (1778-1852), y después en Francia con el coronel François Amoros, quien creó hacia 1814 los cimientos de la educación física en este país, introduciendo los aparatos en los gimnasios, tales como la barra fija y el plinto.⁶ “Le Central”, actual sede de la EJL, como ya hemos mencionado, fue en su origen uno de estos gimnasios (*supra*, pág. 160).

La salud fue otra de las motivaciones que llevaron la atención al cuerpo humano. En 1814, el sueco Henrik Ling (1776-1839) inventó un método de gimnasia basado en ejercicios analíticos y actitudes estrictas cuyo objetivo era la recuperación física del hombre. Podemos saber a través de Lecoq, que esta gimnasia fue la primera experiencia en la preparación física de Decroux –antes de entrar en el Vieux Colombier–, de la cual, dice, “ [Decroux] conserva de cette pratique la rigueur des attitudes”⁷ ([Decroux] conservó de esta práctica el rigor de las actitudes).

⁶ Sobre la aparición de la gimnasia, véase el capítulo 3, “El cuerpo cultivado: gimnastas y deportistas en el siglo XIX”. En: Alain CORBIN; Jean-Jacques COURTINE; Georges VIGARELLO (Dirs.). *Historia del cuerpo*. Taurus, Madrid, 2005, pág. 305 y siguientes.

⁷ Jacques LECOQ. “De la pantomime au mime moderne”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 60.

A partir de la primera mitad del siglo XIX, varias personalidades centraron su atención sobre las inmensas potencialidades expresivas del cuerpo humano y sobre la necesidad de hacer un estudio sistemático para usarlo como base para la enseñanza del teatro, lo que iba a influenciar toda la pedagogía posterior en el mimo, el teatro y la danza. François Delsarte (1811-1871) abrió este camino como un pionero de la pedagogía del arte dramático, que seguirán numerosos discípulos en Europa y en Estados Unidos. Delsarte, que perdió la voz a consecuencia de una mala educación en el conservatorio de París, se propuso encontrar una ciencia y una teoría que permitiera a los actores tener una base en la que desarrollar su arte. Y así lo hizo volviendo al conservatorio de París como profesor de voz y oratoria desde 1839 hasta su muerte. La aportación de Delsarte fue la de establecer las conexiones existentes entre los sentimientos y los movimientos, poniendo las bases para un conocimiento científico de la respiración, la actividad muscular y el trayecto físico de las emociones.⁸

La influencia de su arte y su enseñanza se hizo notar años después en la danza moderna norteamericana de Isadora Duncan, Ted Shawn (1881-1972) y Ruth Saint-Denis (Ruth Denis, 1877-1968), veinticinco años antes de que los bailarines de la Ópera de París se liberasen de la rigidez de la danza clásica académica de entonces. “Delsarte est le véritable précurseur de la danse moderne, et l’on pourra dire aussi du mime moderne”⁹ (Delsarte es el verdadero precursor de la danza moderna, y podríamos decir también que lo es del mimo moderno); o, como dice Jean-Jacques Roubine sobre su aportación al gesto natural y su expresión, “Ainsi naît le corps théâtral moderne”¹⁰ (Así nació el cuerpo teatral moderno).

⁸ Daniel COUTY; Alain REY (Dir.). *Le théâtre*. Bordas, París, 1989, pág. 161.

⁹ Jacques LECOQ. “Mime et pantomime”. *La Grande Encyclopédie Larousse*, vol. XIII, 1975, pág. 8.007. El texto se encuentra íntegro en el anexo, págs. 75-78.

¹⁰ Jean-Jacques ROUBINE. “Geste, théâtre, danse”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 78.

XII. Antecedentes del mimo contemporáneo

Los principios de Delsarte liberaron en la práctica al tronco de su rigidez y lo convirtieron en una parte expresiva del cuerpo en un movimiento ondulatorio; el uso del peso, la masa y la gravedad de forma creativa y su ley de reacción fueron principios que se aplicarían tanto a la danza como al mimo moderno:

Shawn's contention that the abstract movements of modern dance are based on concrete gestures echoes Decroux's statement that "The abstract is the flower of the concrete". Even Decroux's lifelong concern with counter weights has a corollary in Delsarte's law of equilibrium, which outlines four types of adjustments the body makes in response to certain exertions.¹¹

(El argumento de Shawn por el cual los movimientos abstractos de la danza moderna se basan en gestos concretos, se hace eco de la afirmación de Decroux según la cual "Lo abstracto es la flor de lo concreto". Incluso la preocupación de toda la vida de Decroux por los contrapesos tiene un corolario en las leyes del equilibrio de Delsarte, prefigurando cuatro tipos de ajustes del cuerpo en respuesta a ciertos esfuerzos.)

En la búsqueda de la "danza pura" del húngaro Rudolf von Laban (1878-1958) fueron decisivas las teorías de Delsarte que un alumno de éste último le había transmitido en París en 1902. Laban creó una escritura para el movimiento (labanotación) y fue el primero en utilizar la expresión *Tanztheater* (*Danzateatro*). En Alemania, fundó la danza moderna en compañía de sus alumnos Mary Wigman y Kurt Joos (1901-1979), los cuales a su vez crearían escuela continuada por Harald Kreutzberg (1902-1968).

El músico y compositor suizo Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) desarrolló en Ginebra, y después en Hellerau en el instituto que llevaba su nombre, estas

¹¹ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 9.

experiencias de la danza, buscando la expresión natural y la vida del gesto, para integrarlas en un sistema que llamó *rítmica* o *euritmia*, con el fin de “établir des communications rapides entre le cerveau qui conçoit et analyse et le corps qui exécute”¹² (establecer comunicaciones rápidas entre el cerebro que concibe y analiza y el cuerpo que ejecuta). La implicación de la totalidad del cuerpo produjo los gestos redondos, continuos y geométricos. Wigman fue alumna suya y su enseñanza atrajo el interés de bailarines como Diaghilev y Vaclav Nijinskij (1890-1950). Appia, Paul Claudel (1868-1955), Stanislavski y Copeau, supieron ver en estos estudios, dirigidos sobre todo hacia la danza y la ópera, las aplicaciones prácticas que podían tener en relación con el espacio teatral y el trabajo del actor. Rudolf Steiner (1861-1925), con la Sociedad Antroposófica, y George I. Gurdjieff (1866-1949), aunque se internaron en un campo más esotérico, también desarrollaron en el sentido dalcrociano el movimiento, la gimnasia y la danza como un medio de liberación de las emociones individuales.¹³

El teniente Georges Hébert fue otra figura esencial en el desarrollo de la gimnasia y el deporte que influenciaría la preparación corporal en el teatro. Siguiendo los pasos de Amoros, en 1907, inventó la “gimnasia natural” para la educación física de los marinos, que consistía en reproducir el recorrido del soldado en acción de combate. Este método, cuyo lema era “Ser fuerte para ser útil”, se oponía al culturismo, que llevaba a la hipertrofia muscular y que en aquel momento era otra concepción pensada para la belleza del cuerpo.¹⁴

A lo largo de sus viajes, Hébert había constatado la armonía de los cuerpos en los pueblos que mantenían una forma de vida en la naturaleza, donde andar, correr, saltar, escalar, atacar, defenderse, levantar, llevar, nadar, reptar eran las acciones de su hacer cotidiano. Su método, que preconizaba la vuelta al cuerpo natural,

¹² Daniel COUTY; Alain REY (Dirs.). En: *Le théâtre*, pág. 161.

¹³ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 116.

¹⁴ Jacques LECOQ. “De la pantomime au mime moderne”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 60.

XII. Antecedentes del mimo contemporáneo

establecía una serie de ejercicios que permitían realizar los movimientos y las acciones con la energía justa y en su economía.

En 1922, Jacques Copeau adoptó este método en su escuela del Vieux Colombier para la preparación de los actores, desplazando el método de Dalcroze basado en la *rítmica*, que había practicado desde 1915, al entender que “[Eu]rhythmics leads to a personal idolatry of the body”¹⁵ (La [eu]ritmia lleva a una idolatría personal del cuerpo”). El análisis del movimiento de Hébert se basaba en la descomposición de las acciones físicas en actitudes precisas, de la misma manera que Muybridge lo había hecho fotograma a fotograma. Copeau desarrollaría estos ejercicios introduciendo juegos y adaptándolos al actor. Más tarde, Decroux lo aplicó en su enseñanza para el análisis de los movimientos, estableciendo una técnica de base para el mimo moderno, como también lo hizo Jacques Lecoq quien lo había experimentado en su etapa de deportista, y también con Jean Dasté en el “mimo de acción”, como hemos visto (*supra*, pág. 338).

Paul Bellugue, profesor de anatomía en la escuela de Bellas Artes de París entre 1935 y 1955, fue una de las últimas referencias común tanto para Lecoq como para Decroux en el análisis del movimiento en el deporte y en el arte, entendido en su economía y basado en los principios del arte clásico y humanista sobre los que, desde la filosofía, el francés Paul Souriau (1892-1979) había reflexionado con relación al valor estético del arte.

When Bellugue writes, “Beauty is the invisible form of economical gesture”, he echoes Souriau quoting Eiffel. Both Decroux and Jacques Lecoq, who began his career as a teacher of physical education and physical therapy, quote Bellugue often

¹⁵ Jacques COPEAU. Notas de su diario sin fechar (*apud*: John RUDLIN, “Jacques Copeau, the quest for sincerity”. En: Alison HODGE. *Twentieth century actor training*, pág. 68.). Sobre el cambio de actitud de Copeau hacia el método de Dalcroze véase también Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 85, nota 3.

and easily. Bellugue spent a good part of his career in the analysis of sports as well as of dance and sculpture. His statement that “The culture of the dancer and of the athlete rest on the same principles, simplifying, purifying, and ordering gestures”, is one with which both Decroux and Lecoq would readily agree.¹⁶

(Cuando Bellugue escribe “La belleza es la forma invisible del gesto económico”, se hace eco de Souriau citando a Eiffel. Los dos Decroux y Jacques Lecoq, quien empezó su carrera como profesor de educación física y terapeuta, citaban a Bellugue a menudo y fácilmente. Bellugue dedicó buena parte de su carrera al análisis del deporte, como también de la danza y la escultura. Su afirmación de que “La cultura del bailarín y la del atleta se basan en los mismos principios, simplificando, purificando y organizando los gestos”, podrían suscribirla ambos Decroux y Lecoq sin ninguna duda.)

Bellugue estaba interesado por el principio de universalidad del movimiento común a todo ser humano –“le prototype immuable, éternel” (el prototipo inmutable, eterno)–,¹⁷ escondido bajo la singularidad de sus formas caducas y en cambio permanente. Sólo el clasicismo podía constituir un medio racional de conocimiento del movimiento y de sus leyes accesible a la inteligencia. “Chez l’artiste classique raison et sensibilité vont de pair.”¹⁸ (Para el artista clásico razón y sensibilidad van a la par.) Por ejemplo, Bellugue había observado que todo gesto humano tendía hacia una forma rítmica desde el momento en que se repetía, como ya lo había descubierto el arte clásico, y que en el lenguaje técnico se correspondía con los principios del balanceo y del impulso. Estas nociones, junto al análisis racional del movimiento y su principio de universalidad, se encuentran presentes, como hemos visto, en la concepción de la neutralidad y la forma de abordar el movimiento de Lecoq.

¹⁶ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 10. La cita de Paul BELLUGUE pertenece a: *À propos d’art, de forme et de mouvement*, pág. 110.

¹⁷ Paul BELLUGUE. *À propos d’art, de forme et de mouvement*, pág. 38.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 41.

XII.4. Breve historia de la palabra ‘mimo’

El origen de la palabra ‘mimo’ la encontramos en el griego *mimos* y, después, en el latín *mimus*, y significa “imitación”. A lo largo de su historia, el mimo ha ido cambiando de significado. Lecoq nos recuerda que en este viaje que la palabra ha realizado a través del tiempo, el mimo, en sus orígenes, no tenía nada de silencioso.¹⁹ En la Grecia preclásica la palabra ‘mimo’ designaba las obras en prosa o verso, y la palabra ‘pantomimo’ (el que mima todo), al actor que las interpretaba. Más tarde, este orden se invertirá. En el siglo XIX, la palabra ‘pantomima’ designaba la obra y ‘mimo’, al actor. El mimo, como la pantomima, ha estado siempre ligado al teatro y a la danza en lo que es el arte del gesto, aunque la imposibilidad de su escritura no nos permita conocerlo de una forma precisa. Hoy la palabra mimo designa igualmente al actor y al género sin palabras.

Sin embargo, el mimo en sus principios era una forma dramática popular que representaba una variedad de personajes cómicos en escenas a menudo obscenas donde participaba la improvisación, la acrobacia y la imitación de animales. Sus formas literarias aparecieron hacia el siglo V a. C. en Siracusa, con Sofrón y Epidarmus (h. 525-450 a. C.), para influir en el drama griego. Estas piezas breves se intercalaban en las obras habladas para distraer al público y permitir descansar a los actores. El arte del gesto se encontraba ligado a la música, a la danza –que era imitativa, cercana al teatro– y a la poesía. En la época romana, estas obras breves contadas con gestos y canciones se separaron de las obras habladas y de la danza, lo que dio lugar a la pantomima, en la que la palabra ya no intervenía. Si hasta entonces un solo actor cantaba acompañándose de una flauta, esto mismo se repartió entre dos actores diferentes: uno cantaba y el otro ejecutaba los gestos de acuerdo con el texto. El mimo se fue decantando hacia el puro virtuosismo, y fue entonces cuando apareció la figura de un solista que interpretaba todo un repertorio

¹⁹ Jacques LECOQ. “Mime et pantomime”. En: *La Grande Encyclopédie Larousse*, pág. 8.007.

de personajes e historias basadas en las tragedias. Tal fue el caso, por ejemplo, de Roscius Gallus (-62 a.C.) que no solo se convirtió en una estrella y amasó una gran fortuna, sino que recibió el favor y la amistad de la aristocracia. Este género que había nacido de una base popular, se fue refinando y estilizando. Las escenas obscenas desaparecieron y la expresividad de las manos pasó a tener una gran importancia. Este proceso marcó definitivamente la decadencia del arte del gesto, que no volvería a resurgir hasta los juglares de la Edad Media, y que tuvo su máximo esplendor con los actores de la *commedia dell'arte* a partir del siglo XVI.

Como había sucedido ya con el mimo de la antigüedad, la *commedia dell'arte* encontró su final y su decadencia en la estilización y la pérdida de su raíz popular. La evolución del arte del gesto otra vez separado, aislado de la danza, la música y la poesía, dio lugar a la pantomima del siglo XIX. Gráficamente, como menciona Lecoq, Pierrot desbancó a Arlequín, su eterno rival.²⁰ El personaje de Pierrot encarnó muchos de los fantasmas de la decadencia del siglo en su transformación hacia la modernidad: en la ambigüedad sexual, en su blancura símbolo de pureza y también de impotencia, en una tristeza mórbida. Los comportamientos de esta máscara podían ser muy variados y contradictorios entre sí: de enamorado a asesino sanguinario; una inversión que lo ligaba a las fuerzas más oscuras del alma humana, manifestación de un imaginario que encarnaría el personaje femenino de Lulu – prototipo de la “mujer fatal”–,²¹ creado por Frank Wedekind (1864-1919) en sus obras *Der Erd geist (El espíritu de la tierra)* (1895) y *Die Büchse der Pandora (La caja de Pandora)* (1904), esta última llevada al cine por Georges Wilhelm Pabst (1885-1967) en 1928, e interpretada por la actriz Louise Brooks (1906-1985).

Si bien la pantomima del XIX disfrutó de un gran éxito popular gracias al genial Jean-Baptiste Gaspard Deburau, paulatinamente fue perdiendo su vivacidad.

²⁰ Jacques LECOQ. “Mime et pantomime”. *La Grande Encyclopédie Larousse*, pág. 8.008.

²¹ Sobre la transformación de la máscara de Pierrot en el siglo XIX, véase Jean de PALACIO. *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*. Librairie Séguier, París, 1990.

XII. Antecedentes del mimo contemporáneo

Esta pantomima blanca, que al principio se basaba en la acción y en la espontaneidad, evolucionó hacia un lenguaje cada vez más complicado que traducía las palabras con los gestos de las manos y el rostro para acabar en unos códigos cada vez más estancados. Pierrot no tenía cuerpo, ausente bajo sus anchos faldones blancos. Georges Wague (1874-1965), el último actor de pantomima, se lamentó de la reducción expresiva y cada vez más codificada a la que había llegado su arte y reclamaba una vuelta a la expresión de la emoción y el sentimiento.²² La saga que inició Deburau en 1811, cuando llegó a Francia desde Bohemia, duró hasta 1920-1925.

Lo que queremos resaltar es que el mimo como arte del gesto ha estado siempre ligado a la danza y al teatro, y no ha estado aislado de la palabra. El aislamiento del mimo ha sucedido en periodos de transición acompañado de un debilitamiento paralelo en el teatro y la danza, o en momentos de la historia en que la palabra ha sido directamente prohibida, como sucedió en Francia con los comediantes italianos en 1700 y, más tarde, en 1807, con Napoleón Bonaparte (1769-1821), dando nacimiento a la pantomima muda de Deburau. Es decir, a un género en el que el actor sustituía las palabras por gestos y donde las partes de texto necesarias eran sustituidas por letreros o canciones cantadas por el público, que las podía seguir suspendidas por encima de los actores mudos participando desde la platea con rumores y comentarios. A pesar de las prohibiciones, los comediantes supieron adaptarse creando un género autosuficiente lleno de inventiva, gracia y arte que continuaría aun cuando la palabra ya no estuviera censurada.

Por tanto, suponer, como dice Thomas Leabhart, que porque el mimo durante periodos breves en la historia ha sido silencioso, ha de ser silencioso, es como

²² Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 311. Sobre la evolución de la pantomima y el mimo desde el siglo XVII hasta su decadencia y la aparición del cine mudo, consultar en el mismo libro págs. 38-41, nota. 8.

pensar que todos los bailarines deberían llevar zapatillas de punta.²³ La introducción de diálogos y canciones en las pantomimas, que en Francia hasta 1791 era un privilegio de rey, propició la aparición de un género tan popular como el melodrama.

En las fluctuaciones de su historia, el teatro ha conocido momentos de esplendor con la tragedia griega, el teatro isabelino, el Siglo de Oro español o la *commedia dell'arte*, en los que el arte del gesto ha podido florecer. En otros momentos, la separación entre el gesto, la palabra y la danza marcan la decadencia del teatro, como en la Roma del siglo III o como en la Europa del siglo XIX y principios del XX.

El mimo tal como lo conocemos, como una forma dramática sin palabras, surgió en el siglo XIX con la pantomima blanca de Deburau, una tradición que ha continuado Marcel Marceau. Para Jean-Louis Barrault, si bien tanto la pantomima como el mimo pertenecen al arte del gesto, la diferencia existente entre la antigua pantomima del XIX y el mimo moderno reside en que aquella es un arte *mudo*, mientras que este es “un jeu silencieux” (actuación silenciosa), un *arte del silencio*, cuya novedad está en que puede alcanzar una dimensión trágica como lo hace el mimo oriental, aunque no tenga nada de oriental.²⁴

Por su parte, Lecoq y Leabhart coinciden al interpretar el aislamiento del mimo como un síntoma de cambio, de transición o de mutación en la historia, un fenómeno que no ha sobrevivido durante largos periodos de tiempo.

Le mime en tant qu'art isolé apparaît à des moments particuliers de l'histoire, il n'a pas de permanence. Il se situe au moment d'un déclin, lorsque le théâtre et la

²³ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 4.

²⁴ Jean-Louis BARRAULT. *Réflexions sur le théâtre*. Jacques Vautrain Éditeur, París, 1949, pág. 175.

XII. Antecedentes del mimo contemporáneo

danse se sclérosent; il peut en marquer la fin par une virtuosité décadente et, dans le même temps, en conservant des valeurs essentielles de la vie que la parole et les geste académiques ont perdues, proposer un nouveau théâtre et une nouvelle danse. C'est par un retour au souffle de la vie, dans le silence du corps, que le mime est une naissance.²⁵

(El mimo como arte aislado aparece en momentos particulares de la historia del teatro, no permanece. Se sitúa en un momento de declive, cuando el teatro y la danza se estancan; puede señalar el final de un virtuosismo decadente y, al mismo tiempo, al conservar valores esenciales de la vida que la palabra y los gestos académicos han perdido, proponer un nuevo teatro y una danza nueva. Volviendo al soplo de la vida, en el silencio del cuerpo, el mimo es un nacimiento.)

Irónicamente, como señala Thomas Leabhart, fue una película sonora, *Les Enfants du paradis*²⁶ (*Los niños del paraíso*), en 1944, lo que determinó la carrera de Marceau y la asociación del mimo a un género y un narrador mudo.²⁷ La película, realizada durante la Segunda Guerra Mundial, basada en la vida y la época de Deburau, tuvo un éxito popular tan enorme que todavía hoy esta película, que se ha vuelto un clásico, se sigue proyectando en el teatro-cine Ranelagh de París. Georges Wague asesoró los números de pantomima de la película en los que Barrault encarnaba a Deburau y su personaje Baptiste, y Decroux al padre de Deburau. En ella se rendía un homenaje al mimo de cara blanca del periodo anterior, un mimo del que difería completamente el trabajo de Decroux con Barrault en aquel momento naciente del mimo moderno. La película marcaría, años después, el camino de Marceau inspirado en la pantomima del diecinueve, a la que incorporó los hallazgos del “mimo de ilusión” de Decroux y Barrault; una forma de mimo, la pantomima, que estos últimos rechazaban. La otra influencia de Marceau vino de

²⁵ Jacques LECOQ. “Mime et pantomime”. En: *La Grande Encyclopédie Larousse*, pág. 8.008.

²⁶ *Les Enfants du paradis* fue un encargo de Barrault a Jacques Prévert (1900-1977), y fue dirigida por Marcel Carné (1909-1996).

²⁷ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 14.

Charles Chaplin y de Buster Keaton. “True to his instinct, Marceau was to be for the twentieth century what Deburau had been for the nineteenth.”²⁸ (Fiel a su instinto, Marceau sería al siglo veinte lo que Deburau fue al diecinueve.) El gran éxito popular de Marceau ha llevado durante décadas a identificar el mimo con su estilo, pero, de hecho el mimo mudo de Marceau se corresponderá, como ya se ha dicho, con aquel que en los avatares de la historia no ha perdurado.

XII.5. El mimo en el siglo XX: “mimo del final” y “mimo del principio”

Con Marceau la pantomima de ilusión, de la cara blanca, ha llegado como lo hizo con Deburau al máximo de sus posibilidades. La conclusión de Leabhart es que el mimo contemporáneo ha vuelto a un modelo de síntesis en los espectáculos post-modernos que incluyen la palabra, canciones y otros elementos reencontrando los mimos de la antigüedad y del medievo que hablaban o que se acompañaban de textos recitados o cantados por narradores o por coros. A partir de principios del siglo XX hasta hoy, descubrimos que el mimo no es un género separado y alejado de la corriente fundamental del teatro, sino que vuelve a ser otra vez lo que fue, una forma multifacética de expresión que se encuentra en el corazón del teatro, un teatro de un actor creativo que determina la síntesis del movimiento, texto, música, iluminación y decorado.

Mime is revealed as the cradle of movement, as well as of the vocal impulses through which the actor-creator first expresses internal states. Rather than a pleasant-enough diversion, a dumb-show, it is in fact the womb of theatre.²⁹

²⁸ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 14.

²⁹ *Ibíd.*, pág. 16. Sobre la evolución del mimo del siglo XIX al mimo contemporáneo, véase también, Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, págs. 14-36.

XII. Antecedentes del mimo contemporáneo

(El mimo se revela como la cuna del movimiento, y también de los impulsos vocales por los que el actor-creador expresa los primeros estados internos. Más que ser solo una agradable diversión, un espectáculo mudo, es de hecho la matriz del teatro.)

La muerte de la pantomima francesa en el primer cuarto del siglo XX coincide con el nacimiento del mimo moderno. Para Lecoq estos dos movimientos se confunden existiendo conjuntamente como un mimo del final (*mime de la fin*) de un teatro que termina, y un mimo del principio (*mime du debut*) de un teatro que comienza en una relación de ruptura y no de continuidad.

Le mime qui commence et celui qui finit se confondent. Le mime se situe aujourd'hui à un point de rupture d'une société et d'une autre, peut-être d'une civilisation et d'une autre, mais nous avons pas assez de recul sur notre époque pour en saisir l'importance.³⁰

(El mimo que empieza y el que termina se confunden. El mimo se sitúa hoy en un punto de ruptura entre una sociedad y otra, quizás entre una civilización y otra, pero no tenemos la distancia suficiente sobre nuestra época para captar su importancia.)

Éste es el análisis del mimo que Lecoq reitera en *Le théâtre du geste* y que se concreta en el teatro y la danza contemporánea, por un regreso al cuerpo en el que el mimo ha tenido la función de conservar el silencio originario de donde surge la palabra:

³⁰ Jacques LECOQ. "Mime et pantomime". *La Grande Encyclopédie Larousse*, pág. 8.009.

Si la pantomime du XIXe et du début du XXe, avec son résidu gestic, a clos la parole, le mime a apporté au théâtre son silence pour redonner, par la suite, force à la parole en dénonçant le discours des mots.³¹

(Si la pantomima del XIX y principios del XX, con su gestualidad residual, ha estancado la palabra, el mimo ha aportado al teatro su silencio para devolver, a continuación, fuerza a la palabra denunciando el discurso de las palabras.)

Es sobre todo a partir de los años cincuenta que el mimo abandonó sus formas parasitarias y estancadas para abrirse hacia, lo que Lecoq llama, el “teatro del gesto y de la imagen”. El mimo empezó a separarse del cliché de las mallas negras y la cara blanca, el muro o la cuarta pared imaginaria, y del mimo de ilusión. Si bien este mimo basado en la convención de la ausencia de objetos y la palabra conoció un gran éxito gracias a la facilidad con que podía exportarse, pronto encontró sus límites a medida que el efecto sorpresa y de novedad del principio fue debilitándose. Para Lecoq, solo el gran talento de Marceau “pouvait élever le niveau par sa personnalité et sa poésie propre”³² (podía superar el nivel por su personalidad y su propia poesía), pues cada mimo como solista es inimitable. Pero el mimo como género aislado del teatro se ha estancado, de manera que sólo el virtuosismo le ha podido dar sentido. “El teatro francés ha acabado rechazándolo completamente, arrojándolo fuera de sus fronteras, como un espectáculo en sí mismo.”³³ La fórmula de Jean-Louis Barrault de un *teatro total* inspirado en el teatro Nô japonés donde la danza, el mimo, la música y la palabra coexistieran manteniendo su autonomía no dejaba de ser, según Lecoq, una forma teatral que no tenía posibilidades de desarrollarse más y que no podía ser tomada como una referencia en un periodo de transformación. De hecho, la ruptura de Barrault con Decroux estuvo marcada por su abandono del mimo como un arte puro, al entender que este sólo podía

³¹ Jacques LECOQ. “De la pantomime au mime moderne”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 56.

³² Jacques LECOQ. “Le théâtre du geste et de l’image”. En: *Ibid.*, pág. 137.

³³ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, pág. 42.

XII. Antecedentes del mimo contemporáneo

evolucionar hacia la abstracción y lo abstruso, o bien volver hacia la pantomima burlesca: “... le mime moderne, à l’heure actuelle, pour ma part du moins, est de nouveau arrivé à un impasse. Il me paraît en quelque sorte, stoppé.”³⁴ (... el mimo moderno, en el momento actual, al menos por mi parte, ha llegado de nuevo a un *impasse*. De alguna manera me parece como detenido.) Aunque no lo desarrolló nunca, el sueño de Barrault era poder trabajar hacia la consecución de un *mimo trágico* construido sobre el símbolo como lo hacía el teatro oriental.

Lecoq considera que la fascinación del teatro occidental por las distintas formas del teatro oriental –chino, japonés, balinés e indio– se basa en que estas han conservado vivas sus tradiciones, aunque sean unas formas acabadas cuyos elementos comunes son: la estilización del juego o de la acción, el uso de la máscara y una gestualidad simbólica basada en el uso de la cabeza, las manos y los pies que concluyen la expresión de los gestos. Es el sentido de estos teatros y no sus formas lo que renovadores y creadores de la segunda mitad del siglo XX fueron a buscar, tales como Grotowski, Brook, Mnouchkine o Bob Wilson, lo cual Antonin Artaud ya lo había intuido cuando en la Exposición de 1931 de París, vio las danzas balinesas. El viaje a Oriente significa, para Lecoq, una voluntad de eliminar lo superfluo y alcanzar la disponibilidad necesaria para reencontrar aquello que el teatro tiene de esencial y que permanece, integrando al ser humano en el universo.

“Le cri cherche le signe quand celui-ci a perdu la mémoire. Deux mots si différents qui se côtoient!”³⁵ (El grito busca el signo cuando éste ha perdido la memoria. ¡Dos palabras tan diferentes que se rozan!). El encuentro entre el grito y el signo es la manifestación de un momento de tránsito y de ruptura en esta búsqueda de sentido donde lo que nace y lo que muere conviven simultáneamente. Se trata pues, para Lecoq, de que este nacimiento no se vea abortado por la

³⁴ Jean-Louis BARRAULT. *Réflexions sur le théâtre*, pág. 176.

³⁵ Jacques LECOQ. “Le théâtre du geste et de l’image”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 138.

precipitación de querer codificar y sistematizar lo que prácticamente está en sus inicios. Este proceso ha de producirse y manifestarse literalmente en el cuerpo y que él define como la comunicación que ha de reestablecerse entre la pelvis y la cabeza: “Entre les deux, entre le cri et le signe, il existe un territoire à retrouver pour aider le passage entre le bassin et la tête et reconstituer ainsi le corps entier”³⁶ (Entre los dos, entre el grito y el signo, existe un territorio por reencontrar para ayudar el pasaje entre la pelvis y la cabeza y reconstruir así el cuerpo entero).

Según el análisis de Lecoq, muerto el mimo de la cara blanca, el mimo perdió su nombre en beneficio del movimiento y del grito. Si el grito de Artaud no fue escuchado, las experiencias posteriores no dejaron de investigar y de romper los moldes y los convencionalismos del teatro. Es el caso del Living Theatre y de Grotowski. El teatro se encuentra con el psicodrama en la década de los sesenta en una búsqueda donde el cuerpo libere vivencias hasta entonces no expresadas. La expresión se confunde con la creación, el teatro con el psicodrama. El teatro se ritualiza, y con él el cuerpo, en representaciones que vienen a ser ceremonias dirigidas a un público de iniciados y elitista. El mimo participó de estas experiencias a la búsqueda de los fundamentos del lenguaje llegando donde las palabras no podían llegar. Al mismo tiempo, el teatro de Samuel Beckett daría una nueva dimensión al mimo. Este cambio se dio también en el teatro de la Europa del este: el checo Ladislav Fialka (1931-1991) se inspiró principalmente en Marceau; el polaco Tadeusz Kantor (1915-1990) con *Umarla klasa* (*La clase muerta*) de 1975, se convertiría en uno de los vértices más importantes del teatro en la segunda mitad del XX.³⁷

³⁶ Jacques LECOQ. “Le théâtre du geste et de l’image”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 138.

³⁷ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 367.

XII.6. La influencia del mimo francés en el teatro catalán

Una especial relevancia tiene para Lecoq el grupo Els Joglars en su aportación a la transformación del mimo contemporáneo, y señala el año de 1968 como fecha clave que marcó el principio del fin del mimo llamado clásico. Las diferentes compañías y grupos empezaron a rechazar los estereotipos del mimo y a explorar un mimo abierto al teatro basado en el gesto y la imagen:

Je pense au Joglars, groupe espagnol qui présente au festival du mime à Francfort, en 1970, Adam et Ève. Cette date reste pour moi importante. C'est le premier festival qui assumait en public la mutation du mime et enterra le mime "qui cueillait des fleurs". Nombreuses furent les discussions qui eurent lieu dans un climat houleux positif.³⁸

(Pienso en Joglars, grupo español que presentó en el festival de mimo en Francfort, en 1970, *Adán y Eva*. Esta fecha es para mí importante. Es el primer festival que asumió en público la mutación del mimo y enterró el mimo "que recogía flores". Numerosas fueron las discusiones que tuvieron lugar en un clima positivamente encrespado.)

Els Joglars, creado en 1962 por Antón Font (1932), que había estudiado con Marceau a mitad de los años cincuenta, Carlota Soldevila (1929-2005) y un jovencísimo Albert Boadella, fue uno de los grupos que surgieron bajo el impulso del colectivo Teatre Viu formado en 1956, el cual, desde la semiclandestinidad, encarnó en Calatunya los principios renovadores europeos integrándose dos años más tarde como sección experimental en l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB). La tesis doctoral "Universitat, cultura i teatre a la dècada dels cinquanta: l'Agrupació de Teatre Experimental i el Teatre Viu", de Enric Ciurans (1962),

³⁸ Jacques LECOQ. "Le théâtre du geste et de l'image". En: *Le théâtre du geste*, pág. 138.

constituye un punto de partida para la investigación del teatro contemporáneo en Cataluña donde el Teatre Viu (otra vez la palabra “vida” aparece asociada a la renovación teatral), creado en el ámbito universitario por “Helena Estellés, Miquel Porter i Ricard Salvat [...] es convertí en el primer grup teatral d’avantguarda català de postguerra, enllaçant amb diverses tradicions escèniques de gran abast, que tractà des d’un inici de renovar el treball de l’actor partint de premisses totalment innovadores per l’època introduint nous conceptes i mètodes de treball i utilitzant la llengua catalana com a vehicle principal d’expressió”³⁹ (Helena Estellés, Miquel Porter y Ricard Salvat [...] se convirtió en el primer grupo teatral de vanguardia catalán de postguerra, enlazando con diversas tradiciones escénicas de largo alcance, que trató desde un inicio de renovar el trabajo del actor partiendo de premisas totalmente innovadoras para la época introduciendo nuevos conceptos y métodos de trabajo y utilizando la lengua catalana como vehículo principal de expresión). El Teatre Viu, como concluye Ciurans, fue el campo de experimentación que preparó y participó de las creaciones de lo que se llamaría, en el conjunto de España, el Teatro Independiente, y, en el terreno de la pedagogía, el embrión de la Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual que existió de 1960 a 1978.

El Teatre Viu, que se definió por su carácter experimental, “proposà un teatre basat en la improvisació que havia desterrat del procés creatiu la figura del dramaturg otorgant aquest paper al propi actor i al públic assistent a les sessions”⁴⁰ (propuso un teatro basado en la improvisación que había desterrado del proceso creativo la figura del dramaturgo otorgando este papel al propio actor y al público asistente a las sesiones). Su práctica se definió por una vuelta a la improvisación; la creación de escenas mimadas, basadas en el gesto y en la recreación de situaciones cotidianas; y la participación del público, que escogía los temas de improvisación, a

³⁹ Enric CIURANS. “Universitat, cultura i teatre a la dècada dels cinquanta: l’Agrupació de Teatre Experimental i el Teatre Viu”. Tesis doctoral dirigida por la Dra. M^a José Ragué Arias, Universitat de Barcelona, Biblioteca de Historia del Arte, Barcelona, 2003, pág. 482.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 483.

XII. Antecedentes del mimo contemporáneo

soggetto, surgidos de la realidad. Inspirándose en métodos como el de Stanislavski y técnicas del psicodrama, no sólo se interesó en un trabajo actoral basado en el texto. Al lado de nombres propios de referencia como Max Reinhardt (Max Goldmann, 1873-1943), Otto Brahm (1856-1912), Jacques Copeau y Bertolt Brecht, se encontraban Barrault, Decroux y Marceau. De hecho, como destaca Ciurans de su investigación, el Teatre Viu introdujo la pantomima con varias temporadas de antelación a la creación de Els Joglars, convirtiéndose en el pionero de una modalidad escénica que florecería en las décadas siguientes del teatro catalán.⁴¹

La búsqueda del Teatre Viu se inspiró en el trabajo de renovación que Jacques Copeau se había planteado treinta años antes compartiendo muchas de las aspiraciones de su ideario como el carácter *amateur*, el deseo de libertad, la huida de los estereotipos y las convenciones esterilizantes del teatro comercial en una clara voluntad de hacer un teatro de arte, y en la búsqueda de la simplicidad, de los orígenes del hecho teatral en una renovada relación entre el público y la escena.⁴² Los principios de esta renovación que Ciurans subraya en el Teatre Viu, se concretan en: 1) una revalorización de la situación dramática y un rechazo de la tradición del teatro como literatura; 2) una concepción integral del comediante como artífice máximo; 3) la necesidad de crear una tipología de personajes de nuestra época basándose en la tradición de la *commedia dell'arte*; 4) la desaparición del dramaturgo destacando el trabajo de grupo; y 5) la revalorización del gesto, el ritmo y la improvisación como origen de la poesía. Como Copeau con el Vieux Colombier, este colectivo al poner al actor en el centro del teatro, reclamaba la necesidad de una nueva enseñanza como base para la renovación profunda del teatro que exigía un retorno al cuerpo del actor.

⁴¹ Enric CIURANS. “Universitat, cultura i teatre a la dècada dels cinquanta: l’Agrupació de Teatre Experimental i el Teatre Viu”, págs. 483-484.

⁴² *Ibid.*, págs. 311 y 476.

El año de la creación del colectivo Teatre Viu en 1956 coincide con el de la creación de la EJJ, que vino a relevar y profundizar en una tercera o cuarta generación, desde la propia personalidad de su creador entonces un desconocido, los presupuestos planteados por Copeau, y que en Cataluña fueron un ejemplo a seguir. Los cambios sociales, políticos y culturales sucedidos en los últimos treinta años en un mundo cada vez más globalizado, han ayudado al intercambio de experiencias y a que la enseñanza de Lecoq se haya extendido por todo el territorio español como una referencia mucho más asequible de lo que fueron sus predecesores, aunque hoy en día las cuestiones esenciales formuladas hace ya más de un siglo, y que encontramos sintetizadas en el tema de la recuperación del cuerpo del actor, siguen vigentes en el teatro contemporáneo.

Desde finales de los años cincuenta y hasta principios de los setenta, el mimo de Marceau se extendió, siempre en un reducido círculo, entre los jóvenes aprendices a actores y personas interesadas en las nuevas corrientes de este arte, principalmente a través de la actriz argentina María Escudero (1927-2005) y el chileno Ítalo Riccardi. La expectación y el interés por el mimo en aquellos años se hace patente si tenemos en cuenta que los cinco artículos dedicados a Marceau en la revista de teatro *Primer Acto*, que se publicó de 1957 a 2003, aparecen entre 1960 y 1970. María Escudero llegó con el espectáculo *Mimo y Pantomima* procedente de París, lo cual constituyó un acontecimiento importante para poder apreciar el mimo francés de la escuela de Marceau, a cuya compañía pertenecía la actriz.⁴³ Por su parte, Riccardi se dedicó a transmitir el mimo de ilusión que Marceau había popularizado y que tanta fascinación provocaba en aquel momento. Gracias a las enseñanzas de Riccardi, Carlota Soldevila, Antoni Font y Albert Boadella

⁴³ *Mimo y Pantomima* se representó en el Teatro Candilejas de Barcelona, la realización escénica estaba firmada por Lafleur y constaba de tres partes. Primera Parte: *Pantomimas, La marioneta del corazón roto y Cómica*; Segunda Parte: *Acto sin palabras*, de S. Beckett en una versión de Lafleur; Tercera Parte: *El soldado e Improvisación* (estreno mundial). (La información pertenece al programa de mano, cedido por Ricard Salvat.)

XII. Antecedentes del mimo contemporáneo

continuaron estas experiencias bajo la protección de la Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB).⁴⁴

Otro acontecimiento decisivo en la introducción del mimo en Cataluña tuvo lugar en 1970 con la visita del Teatro Nacional Polaco de Pantomima de Wroclaw invitado por Ricard Salvat, entonces director del Teatro Nacional Àngel Guimerà de Barcelona (el actual Teatro Poliorama). En 1973, Pawel Rouba (1939), miembro de la compañía, fue contratado expresamente para dar clases de pantomima a los alumnos de interpretación del Institut del Teatre a instancias de su director Hermann Bonnín (1935). Al año siguiente se crearía la Escuela de Mimo y Pantomima dirigida por Rouba, quien hizo venir a Andrzej Leparski (1939) y a Irene Bieniarz (1948) para completar la formación y el profesorado; Pere Noguera daría las clases teóricas de historia y Jordi Ventura de ballet clásico. Rouba pertenecía a la escuela polaca de Henryk Tomaszewski (1919-2001) creador del llamado “teatro esférico”, basado en el movimiento tridimensional y no frontal, también influenciado por la danza y el mimo de Marceau. Esta experiencia significó el acceso a un aprendizaje riguroso para muchos futuros actores y mimos que darían sus frutos en las décadas siguientes, y también sirvió para la revalorización del cuerpo en la pedagogía del actor.

La Escuela de Mimo y Pantomima del Institut del Teatre de Barcelona se convirtió en la primera escuela oficial de mimo del mundo que existía entonces a nivel estatal, a la que acudían estudiantes no sólo de habla catalana, también castellano parlantes y extranjeros que empezaban a familiarizarse con la lengua catalana para después incorporarse como alumnos de interpretación. La experiencia duró unos cuantos años (Rouba dejó su dirección en 1989 en manos de Leparski y otros profesores). La escuela se acabó poco después y fue gracias al antiguo alumno

⁴⁴ Parece ser que Ítalo Riccardi, según Boadella, era un autodidacta que había aprendido el mimo de Marceau indirectamente, pues este decía no conocerlo. Sobre el paso de Riccardi por Barcelona, véase Albert BOADELLA. *Memorias de un bufón*, págs. 140-144.

Jordi Vilá i Zapata, que la pantomima no se olvidó por completo, pasando de ser un departamento a convertirse en una especialidad –“cos” (cuerpo)– para unos pocos alumnos de interpretación que al final de su carrera se deciden por escoger un arte mudo, clases que se imparten actualmente en la sede del Institut del Teatre de Terrassa.⁴⁵

Leparski nos explicaba, en una conversación mantenida con él y a raíz de esta experiencia, como el mimo continua separándose en los programas pedagógicos de la enseñanza del teatro al entenderlo, todavía hoy, como un arte aislado, y no como una fuente de aprendizaje y preparación para el actor, abierto al teatro en el conocimiento del lenguaje universal del cuerpo, del gesto y del movimiento, que constituyen la base del actor. Después de su larga trayectoria como pedagogo, Leparski concluye que la enseñanza de una técnica aplicada a un género sin palabras no tiene sentido, como lo ha demostrado la propia realidad, ya que este no se ha desarrollado ni ha evolucionado como género autónomo. Todo ello nos confirma y apoya los argumentos, con los que a lo largo de este capítulo, hemos querido demostrar como el mimo no es un arte separado del teatro, y como en la actualidad aún no se ha entendido cuál es su utilidad, su sentido y su vinculación profunda con el teatro, pues como dice Boadella permite “un conocimiento más profundo de la esencia dramática, no solo de la interpretación, sino también de la estructura básica sobre la que se apoya el lenguaje de la comunicación teatral”.⁴⁶

La equiparación de las enseñanzas artísticas a las licenciaturas universitarias, creada por el Ministerio de Educación en 1991, con la promulgación de la LOGSE,

⁴⁵ Información recogida en una comunicación escrita por Pawel Rouba el 11 de agosto de 2005, a petición de la doctoranda.

⁴⁶ Albert BOADELLA. *Memorias de un bufón*, pág. 144.

XII. Antecedentes del mimo contemporáneo

ha abierto un debate y un camino para dotar a los estudios artísticos y, en concreto, a las artes escénicas (dramaturgia y dirección–interpretación–escenografía) de los medios necesarios para poder desarrollarse en unas condiciones óptimas y de acuerdo a la realidad de la sociedad. Para Jordi Font (1949), director general del Institut del Teatre de Barcelona, con el que nos entrevistamos el 19 de julio de 2006, este cambio es positivo ya que abre una vía de transformación y mejora, pero a la vez, este es un recorrido que todavía está por definir, ya que las enseñanzas artísticas necesitan ser reguladas de acuerdo a sus propias especificidades, las cuales no son equiparables al resto de licenciaturas universitarias existentes. La solución, según Font, estaría en crear una Ley de las Artes o una Universidad de las Artes, que permitiera al conjunto de las enseñanzas artísticas compartir los terrenos que tienen en común, como también, compatibilizar el trasvase con otros campos del conocimiento, como la antropología o la psicología, de las titulaciones ya existentes. La absorción, sin más, por parte de la Universidad de dichas enseñanzas sólo puede perjudicarlas, según Font, es “una solución rápida a nuestros males endémicos [...] un error estratégico [...] una letal y alucinada ‘solución final’”,⁴⁷ al crear una serie de incompatibilidades como son la titulación requerida al profesorado (doctor), o los medios físicos y económicos que por su singularidad necesitan (ratio alumno/profesor muy baja, equipamientos y espacios singulares y amplios, equipos técnicos complejos y caros...). En el documento del 14 de octubre de 2004, “Aproximación al ecosistema necesario para el normal desarrollo de las enseñanzas artísticas superiores”, escrito por Jordi Font y destinado a debatir esta regulación en una legislación adecuada al Estado de las Autonomías, dice:

Las enseñanzas artísticas cubren un campo de conocimiento universal – universitario– que ha desarrollado su cuerpo teórico desde la cultura helénica hasta la actualidad. Pero no sólo: también contemplan otros saberes que descansan en

⁴⁷ Jordi FONT. “Por la ‘excepción artística’ en las enseñanzas superiores”. Texto mecanografiado, 2 páginas.

algunos oficios y, especialmente, en la práctica creativa. La vigente exclusión universitaria de quienes no son doctores, en el acceso al profesorado titular, comportaría una limitación de graves consecuencias. En este sentido, es fundamental que, en las enseñanzas artísticas, se dé a la creación una importancia semejante a la que debe tener la investigación.⁴⁸

Adecuar y dotar a la enseñanza de las Artes Escénicas con la flexibilidad, los medios, el rigor, la exigencia y el reconocimiento que estas requieren y se merecen es, sin lugar a dudas, el medio de posibilitar, normalizar, compartir e integrar realmente en la enseñanza, las prácticas y experiencias de la creación y renovación teatral de hoy.

⁴⁸ Jordi FONT. “Aproximación al ecosistema necesario para el normal desarrollo de las enseñanzas artísticas superiores”, pág. 2. Texto mecanografiado, 4 páginas.

XIII. El nacimiento del mimo moderno: fechas señaladas

XIII.1. La sesión privada del Vieux Colombier: 1924

La sesión privada que en el mes de junio de 1924 tuvo lugar en la escuela del Vieux Colombier ante un público reducido, entre el que se encontraba un joven Étienne Decroux, permanece como una fecha clave en la aparición del mimo corporal. En palabras de Thomas Leabhart: “We might say that modern mime was conceived then and there”¹ (Podríamos decir que el mimo moderno fue concebido allí y en aquel momento). Para Decroux, que hacía pocos meses había entrado en la escuela y, por tanto, no participó, fue toda una revelación que influenciaría todo su trabajo posterior. Ninguna de las realizaciones que vería en adelante, diría, superaría lo que había visto aquel día. En un texto de julio de 1939, en *Paroles sur le mime*, Decroux escribió el recuerdo de aquella sesión:

Por tener menos de un año de estudios, yo no fui elegido para participar.

Tranquilo en mi butaca, presencié un espectáculo inaudito.

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 ante los ojos el campo de batalla y la vida civil, el mar y la ciudad.

Los personajes pasaban de uno a otro con toda verisimilitud.

La actuación era emotiva, comprensible, plástica y musical.

Era junio de 1924.

Las obras que se realizan hoy en día, asombran pero no superan lo que hicimos ese día y nunca se logrará.²

¹ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 27.

² Étienne DECROUX. *Palabras sobre el mimo*. Ediciones El Milagro, México, 2000, págs. 57-58. Decroux se refiere al mimo en femenino, como la mima.

Decroux define aquí lo que serán los principios del mimo moderno. La ausencia de objetos, de vestuario, de decorado, de efectos de luz, sin maquillaje... en la simplicidad completa, con la única participación del cuerpo creando la ilusión de espacios, tiempos y personajes diferentes. La contracción del tiempo y el espacio. La aceptación de la convención de recrear diferentes lugares, la credibilidad de pasar un mismo actor de un personaje a otro en un juego conmovedor, en un lenguaje comprensible para todo el mundo.

La belleza plástica y musical a la que se refiere Decroux es, según Leabhart, la belleza de las actitudes del cuerpo y la variedad en la calidad de las diferentes dinámicas que sucedían. Movimiento lento, inmovilidades prolongadas, movimientos explosivos seguidos de repentinas paradas. Representaban de una forma más o menos consciente, el resultado y el esfuerzo de Copeau y sus alumnos por “exteriorise the interior conflicts inherent in drama”³ (exteriorizar los conflictos inherentes al drama).

El uso de la máscara, volvemos a recalcarlo, está en el centro del nacimiento del mimo moderno.⁴ Primero, utilizando un pañuelo que suprimiera la expresión facial y, después, con una máscara sin expresión que Copeau llamó “noble”. Fue precisamente este hecho el que permitió dar al cuerpo todas sus posibilidades expresivas y de comunicación para llegar a exteriorizar los conflictos interiores del drama. Esta máscara sin expresión permitió encontrar un estado de neutralidad física y mental, que fuese un punto de partida para el actor y la escena. Una referencia para sentir, organizar, liberar y encauzar las fuerzas y las energías del cuerpo. Por eso, el mimo corporal era sinónimo de máscara: “[La mima corporal]...

³ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 28.

⁴ *Supra*, capítulos de Antecedentes, en concreto, III.2 y III.4 sobre Jacques Copeau.

XIII. El nacimiento del mimo moderno

a eso le llamábamos máscara.”⁵ Decroux ya lo había descubierto en la representación del Nô en marzo de ese mismo año, y que hemos mencionado ya en el capítulo de los antecedentes a propósito de Copeau. Con la anulación del rostro, Decroux descubrió la síntesis del gesto, la cámara lenta...; con el cuerpo “aussi nu que la décence le permetait” (tan desnudo como lo permitía la decencia). Las clases consistían en recrear acciones de la vida cotidiana u objetos modificando su dinámica.

Hacíamos mima de acciones modestas: una mosca molesta a un hombre y quiere deshacerse de ella; una mujer decepcionada por otra que lee las cartas, la estrangula; un oficio, una cadena de movimientos de una máquina.

La actuación tendía a la lentitud de la cámara lenta del cine. Pero mientras que ésta es un alentamiento de los fragmentos de la realidad, la nuestra era la producción lenta de un gesto en el cual muchos otros se sintetizaban.⁶

Decroux se dedicó durante las dos décadas siguientes a desarrollar estos principios junto a Jean-Louis Barrault, radicalizando la propuesta de Jacques Copeau de “un actor sobre un escenario vacío, reconstruyendo el teatro” en “un cuerpo desnudo, sobre un escena desnuda, en silencio”. Si Copeau vio el mimo como un medio para rehacer el trabajo del actor, Decroux lo separó como un arte en sí mismo y distinguió el mimo del actor, el mimo de la danza y el mimo del mimo. “Copeau voulait l’acteur serviteur du texte; Decroux, apôtre du silence, voit, pense, invente, propose la mime.”⁷ (Copeau quería al actor servidor del texto; Decroux, apóstol del silencio, ve, piensa, inventa, propone *la mime*.) Decroux, inventor del *mimo corporal*, permanece como la figura esencial por su valor intelectual y su

⁵ Étienne DECROUX. *Palabras sobre el mimo*, pág. 56.

⁶ *Ibid.*, págs. 56-57.

⁷ Jean DORCY. *À la rencontre de la mime et des mimes...*, pág. 73.

profundidad. La influencia inicial para Decroux vino, además de Jacques Copeau, de Edward Gordon Craig.

Jean-Louis Barrault fue el primer alumno que encarnó e hizo suya la aspiración de Decroux de un mimo trágico con tres espectáculos que permanecen como fechas importantes de la historia del mimo moderno: el primero, de 1935, actuando en solitario con *Autour d'une mère* (*Alrededor de una madre*); en 1937 con *Numance* (*Numancia*), y en 1939 con *La Faim* (*El hambre*). Posteriormente, Barrault evolucionaría hacia la integración del mimo como un género más, junto al texto dramático y la danza, en su concepción de un *teatro total*.

XIII.2. La presentación pública del *mimo corporal* : 1945

La fecha del 27 de junio 1945 es la fecha clave que Marco De Marinis toma para marcar la presentación pública del nuevo mimo cuando Decroux, Barrault y Eliane Guyon, hija de Craig, protagonicen la “scéance de mime corporel”⁸ (sesión de mimo corporal) en la Maison de la Chimie de París ante una sala abarrotada – más de mil personas–, en la que Gordon Craig actuará como presidente de honor. Jean Dorcy, el presidente efectivo de la sesión, pondrá a la luz, tal como consta en el programa, el ligamen doctrinal de “Craig à Copeau, de Copeau à Decroux, de Decroux à Barrault et évoquera aussi l’oeuvre d’Appia”. La conferencia de Decroux “Ce qui distingue la Pantomime du Mime Corporel” (Lo que distingue la Pantomima del Mimo Corporal), pondrá el colofón final del acto.

El programa constaba de ocho demostraciones en torno a diferentes temas que se convirtieron en piezas clásicas del mimo de Decroux y que presentaban los

⁸ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 11. El programa original de la sesión en Jean DORCY. *À la rencontre de la mime...*, págs. 66-70, incluido en el anexo, pág. 256.

XIII. El nacimiento del mimo moderno

descubrimientos técnicos realizados hasta aquel momento: el estudio de las acciones, ya fueran de actividades humanas o de máquinas (Le Menuisier - La Lessive - La Machine / El carpintero - La colada - La máquina), presentadas por Decroux; un ejercicio sobre el estudio de los contrapesos, base de la técnica corporal, presentado por los alumnos; el estudio de los personajes (Le Boxeur - Le Lutteur - Le Bureaucrate - Quelques passants / El boxeador - El luchador - El burócrata - Algunos paseantes), realizado por Decroux; el coro simbólico mimado, creado por Decroux y realizado por él mismo junto a Jean-Louis Barrault y Eliane Guyon; el estudio de figuras yuxtapuestas sin relación entre ellas (Matériaux d'une pièce biblique/Materiales de una obra bíblica), realizado por Decroux y Guyon; el célebre número de Barrault *Le Cheval* (El caballo); la “estatua móvil” –con la cara cubierta–, realizada por Barrault (Maladie - Agonie - Mort / Enfermedad - Agonía - Muerte) y Decroux (différence entre Admiration - Adoration - Vénération / diferencia entre Admiración - Adoración - Veneración); y, el también célebre, *Combat antique* (Combate antiguo), creado conjuntamente por Decroux y Barrault, que cerraba la demostración práctica de la sesión.

Antes de 1945, Decroux, ya había realizado algunas demostraciones ante un público selecto de artistas e intelectuales como Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), Jean Cocteau (1889-1963), Charles Dullin, Marcel Achard (1899-1974), Jacques Hébertot (1886-1970)..., pero ésta fue la primera vez que lo hicieron ante el gran público. Hasta entonces su búsqueda de muchos años había permanecido en secreto. Sólo en 1942 había realizado dos sesiones públicas que le valieron una discusión con Gaston Baty (1885-1952), con el que había trabajado al inicio de su carrera, en 1925, al criticarle el aislamiento del elemento mimético del teatro al servicio de un arte que consideraba menor. Esta es una fecha, pues, simbólica, “si trattò infatti del primo grande battesimo pubblico per la nuova arte mimica”⁹ (se trató de hecho del

⁹ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 12.

primer gran bautismo público para el nuevo arte de la mímica). Marcel Marceau, que hacía un año era, junto a Eliane Guyon, un discípulo brillante de Decroux, no pudo participar al encontrarse en el servicio militar.

Este acontecimiento marca el inicio del mimo contemporáneo y de la relación del mimo con el teatro en el siglo XX. Para De Marinis la importancia de este hecho reside en la asociación de la figura de Decroux y Craig:

[...] il primo è, infatti, colui che ha “inventato” il mimo contemporaneo nella forma del tutto inedita del mimo corporeo; mentre il secondo costituisce uno dei principali ispiratori di Decroux, anzi forse il principale (assieme a Jacques Copeau), grazie al rigore intellettuale e all'estremismo inflessibile delle sue concezioni in materia di arte del teatro e di arte dell'attore.¹⁰

([...] el primero es, de hecho, el que ha “inventado” el mimo contemporáneo en la forma completamente inédita del mimo corporal; mientras el segundo constituye uno de los principales inspiradores de Decroux, si no el principal (junto a Jacques Copeau), gracias al rigor intelectual y a la extrema inflexibilidad de sus concepciones en materia de arte del teatro y del arte del actor.)

En el Vieux Colombier, Decroux concibió “La idea de un arte de representación dada por el movimiento del cuerpo”.¹¹ Copeau fue su primer maestro, y Craig representó para Decroux la guía teórica para pensar el mimo corporal inspirándose en las reflexiones del director inglés recogidas en su teoría de la Supermarioneta. Eliminar del actor sus propias trabas físicas y psíquicas es un presupuesto de fondo que Decroux tomó de Craig. Si bien, la matización de

¹⁰ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 11.

¹¹ Étienne DECROUX. *Palabras sobre el mimo*, pág. 73.

XIII. El nacimiento del mimo moderno

Decroux estuvo en que, más que crear una marioneta-actor, para él, el cuerpo humano podía expresar mejor que la marioneta las tensiones de la vida.

Craig alabó la sesión en el artículo “*Enfin un créateur au théâtre issu du théâtre*” (“Por fin un creador en el teatro surgido del teatro”), publicado el 3 de agosto en la revista *Arts*, donde calificaba el trabajo de Decroux como “un tentativo serio di creare un’ arte per il teatro”¹² (un intento serio de crear un arte para el teatro), y proféticamente le puso en guardia, y no se equivocó, de las dificultades que encontraría en su camino para que un arte tan nuevo fuese aceptado. En el mismo artículo declaraba que había sido testigo de la creación de un alfabeto –un ABC del mimo–. Definir a Decroux como un “gramático del mimo” no había que entenderlo en un sentido literal, como algunos lo hicieron, al pensar de que sustituía con sus movimientos las palabras cuando precisamente, como señala Leabhart, su logro consistió precisamente en lo contrario: “to give movements a primacy of their own, independent of words”¹³ (dar a los movimientos la primacía que les es propia, independiente de las palabras).

Jacques Lecoq asistió el siguiente año, en 1946, a otra demostración de Decroux y sus alumnos, esta vez en la Sala Iéna de París. El programa incluía nuevas creaciones: *La Voiture embourbée* (El coche atascado), *L’Esprit malin* (El espíritu travieso), *L’Usine* (La fábrica), *Les Arbres* (Los árboles). Lecoq no pudo identificarse con la técnica y un estilo que para él estaba más cerca de la plástica y que no se acordaba con su idea de un mimo dramático. Si estaba de acuerdo con Decroux en que el gesto natural no es el gesto del arte, Lecoq se planteó la

¹² Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 342.

¹³ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 59.

búsqueda de una técnica diferente para transformar la naturaleza. La reacción de Lecoq, como hemos visto ya en el capítulo dedicado a su biografía (*supra*, pág. 121), queda expuesta, en palabras de De Marinis, diciendo que se marchó después de la sesión “poco convinto dal geometrismo e dal tecnicismo esasperati del mimo corporeo, che gli apparve lontanissimo dalla sua idea del movimento como principio essenziale della vita, di ogni realtà vivente”¹⁴ (poco convencido del geometrismo y del tecnicismo exasperado del mimo corporal, que le pareció muy lejano de su idea del movimiento como principio esencial de la vida, de cada realidad viviente).

Estas tres fechas señaladas y significativas para el nacimiento del mimo contemporáneo, establecen los caminos respectivos de las dos personalidades que más han contribuido en la pedagogía del mimo en el arte del actor: Étienne Decroux y Jacques Lecoq.

¹⁴ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 13.

XIV. La trayectoria profesional de Étienne Decroux

El largo itinerario vital de Decroux, teniendo en cuenta que nació en París el 19 de julio de 1898 y murió en París el 12 de marzo 1991, estuvo dedicado íntegramente a establecer e investigar el cuerpo como un medio expresivo autónomo y llevar al mimo a su máxima consagración como arte elevado, separándolo de la creencia común del mimo como un arte de entretenimiento ligado a la comedia, e igualarlo a las demás artes.

De todos estos años, cincuenta de los cuales estuvieron dedicados a la enseñanza, distinguiremos tres periodos diferentes. El primero, de 1923 a 1945, fue un periodo de aprendizaje en el que Decroux alternó su carrera como actor en el teatro y en el cine, con una búsqueda “secreta” como inventor y codificador del mimo corporal. Una segunda etapa se inicia con la sesión en la Maison de la Chimie y llega hasta 1963, y está marcada por la difusión internacional y el éxito de su mimo corporal en el que la escuela conoció un gran crecimiento. En la última etapa, cuando volvió de los Estados Unidos hasta 1987, se dedicó completamente, en el marco de la escuela, a profundizar los principios del nuevo mimo, tanto en el plano pedagógico, como en el de la creación.

Si nos atenemos al *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, la publicación en 1963 de *Paroles sur le mime (Palabras sobre el mimo)* convirtieron a Decroux en el primer mimo que escribía sobre su arte.¹ El libro, editado por Gallimard y prologado por André Veinstein, expone algunos aspectos de la búsqueda subterránea de Decroux, y su concepción y teoría del mimo a través de una selección de textos de diferentes épocas, algunos de ellos autobiográficos. En palabras de De Marinis, *Paroles sur le mime*:

¹ El hecho es destacado por el *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre* de Michel CORVIN, pág. 44.

[...] rappresenta infatti un libro fortemente omogeneo e sistematico: in questo corpus superficialmente frammentario e non esente da ripetizioni, è difficile cogliere delle effettive, sostanziali discontinuità interne alla teoria e alla sua elaborazione; il che non esclude ovviamente la possibilità di contraddizioni o aporie, che saranno però da considerarsi come costitutive del “sistema” di Decroux (oltre che effetto, spesso, delle oscurità di una scrittura estremamente densa, aforistica, metaforica), più che legate a radicali virate di borbo o a bruschi aggiustamenti diacronici del suo percorso di ricerca.²

([...] representa de hecho un libro fuertemente homogéneo y sistemático: en este cuerpo superficialmente fragmentario y no exento de repeticiones, es difícil captar las reales, sustanciales discontinuidades internas de la teoría y de su elaboración; lo cual obviamente no excluye la posibilidad de contradicciones o aporías, que tendrán que considerarse, sin embargo, como constitutivas del “sistema de Decroux” (además de consecuencia, a menudo, de las oscuridades de una escritura extremadamente densa, aforística, metafórica), más que ligadas a cambios radicales de óptica o a repentinos ajustes diacrónicos en el recorrido de su investigación.)

De Marinis menciona el bello prólogo que Giorgio Strehler le dedica en su edición³ italiana definiéndolo como un “libro difficile [...], grande e severo e persino oscuro [che] scaccia i mercanti dal Templo [...], che brucia gli impuri”⁴ (libro difícil [...], grande y severo e incluso oscuro [que] echa a los mercaderes del Templo [...] que quema a los impuros). El libro se impondrá, menciona De Marinis, como la Biblia del mimo contemporáneo y como uno de los textos fundamentales para la cultura teatral del siglo XX.

² Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 60.

³ El libro *Parole sul mimo* se publicó en Italia por primera vez en Edizione del Corpo, de Milán, en 1983.

⁴ Marco DE MARINIS. *Ibid.*, pág. 61.

XIV.1. Infancia y juventud

Al principio de *Palabras sobre el mimo*, Decroux recuerda su infancia y la influencia de su padre en su educación. Un obrero de la construcción que le incitaba a leer poesía, le llevaba a visitar a una familia de escultores italianos y con el que, todos los lunes, frecuentaba un café-concierto donde Decroux descubrió las últimas bocanadas de la pantomima del diecinueve. Entonces tenía once años. Su asistencia a estos café-conciertos que tenían lugar en el interior de los barcos del Sena; su admiración por el púgil, campeón mundial, Georges Carpentier (1894-1975); y, más tarde, Jacques Copeau, decidieron su vocación hacia el mimo.⁵

Comprometido con su clase social, su padre inculcó en el adolescente Decroux un elevado sentido de la justicia y unas fuertes convicciones políticas y éticas que le llevaron a participar en grupos de ideología anarcosindicalista.⁶ Mejorar sus posibilidades oratorias para la política fue lo que le llevó a introducirse en el teatro.

El joven Decroux realizó hasta la edad de veinticinco años, todo tipo de trabajos manuales y físicos que le valieron un conocimiento directo del esfuerzo del cuerpo sobre la materia y un adiestramiento manual: pintor, albañil, peón, estibador, mecánico, lavaplatos, fontanero, carnicero, granjero y enfermero. Su padre quería que fuese arquitecto, él quería ser escultor:

Yo hubiera querido ser escultor. [...]

Yo hubiera querido ser poeta. [...]

Deseo que el actor, aceptando el artificio, esculpa el aire y haga sentir dónde empieza y dónde termina el verso.

⁵ Étienne DECROUX. “Autobiografía relativa a la génesis de la mima corporal”. En: *Palabras sobre el mimo*, págs. 69-75. (Escrito en enero de 1948 para la publicidad de la segunda gira en Suiza.)

⁶ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 303.

Fui hecho para amar la mima.

El cuerpo es un guante cuyos dedos serían el pensamiento.

Pensamiento, empuje, pulgar y pellizco son casi homónimos, son casi sinónimos.

Nuestro pensamiento incita nuestros gestos tanto como el pulgar de un estatuario moldea las formas; y nuestro cuerpo, esculpido al interior, se escucha.

Nuestro pensamiento, entre su pulgar y su índice nos moldea el reverso de nuestra envoltura y nuestro cuerpo, esculpido al interior, se plega.

La mima es a la vez, estatuaria y estatua.

Entonces, su testigo se levanta para volver al mundo. .⁷

El arte del mimo de Decroux está completamente impregnado y asociado a la escultura donde el mimo-actor es al cuerpo lo que el escultor a la estatua, que cincela su cuerpo desde en interior. Ésta es la idea esencial del mimo para Decroux, que plasmó en la “estatua móvil”.

XIV.2. La experiencia en el Vieux Colombier

Mientras trabajaba en estos variados oficios empezó a tomar clases de oratoria y de voz, así como de danza rítmica dirigidas a sus aspiraciones políticas. Llevado por estos intereses, Decroux llegó a la escuela del Vieux Colombier en 1923 al leer un anuncio en el diario *L'Humanité*, para recibir clases de dicción. Después de pasar una audición fue admitido como alumno sin que tuviera ninguna intención de profesionalizarse. Sus compañeros le apodaron “el orador”. Enseguida se sintió cautivado por las ideas de pureza de Copeau, sus principios éticos y morales y sus planteamientos sobre el trabajo del cuerpo, que le hicieron abandonar su vocación hacia la política. “All Decroux’s political passions –rigorous, idealistic and

⁷ Étienne DECROUX. *Palabras sobre el mimo*, págs. 69-70.

XIV. La trayectoria profesional de Étienne Decroux

visionary— were transferred to the theatre.”⁸ (Todas las pasiones políticas de Decroux —riguroso, idealista y visionario— se transfirieron al teatro.)

Como observa Leabhart, su procedencia de un medio de clase trabajadora debió ser un soplo de aire fresco y una nueva mirada hacia el trabajo de Copeau que venía de un medio intelectual y literario.⁹ Decroux siguió al grupo cuando éste se trasladó a Borgoña, hasta el 25 de febrero de 1925, justo en el momento en que, tras el fallido intento de Copeau de encontrar un mecenazgo para el grupo, éste se disuelva y se cree Les Copiaus, en el que Decroux ya no participó, como ya hemos mencionado en el capítulo III. 4. dedicado a Copeau (*supra*, pág. 87). Estos meses fueron lo suficientemente intensos y reveladores para decidir la vocación de Decroux hacia el mimo.

Es 1923, en la escuela del Vieux-Colombier de Jacques Copeau, conocí la mima corpórea.. Ahí estaba lo esencial de este arte. Faltaba enriquecerlo con leyes divisionarias, extender su uso, limitarlo. .¹⁰

Decroux expresa en *Palabras sobre el mimo* un sentido agradecimiento a la persona de Suzanne Bing, “nuestra temible jefa”¹¹, quien hizo posible el proyecto y con quien tuvo su experiencia más importante con la improvisación silenciosa con máscara y el cuerpo semidesnudo. Unas clases que Decroux siguió como simple observador, siendo como era un alumno principiante. Su trabajo posterior mantuvo una estrecha continuidad con lo que aprendió con Bing. “Il mimo che egli [Decroux] definí come arte pura e a sé stante, era all’inizio una constellazione di esercizi nella

⁸ Annette LUST, antigua alumna de Decroux (*apud*: Phillip B. ZARRILLI (Ed.). *Acting (Re)considered*, pág. 132.)

⁹ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 37.

¹⁰ Étienne DECROUX. *Palabras sobre el mimo*, pág. 135.

¹¹ Étienne DECROUX. *Ibid.*, pág. 51.

scola del Vieux Colombier di Jacques Copeau.”¹² (El mimo que él [Decroux] definió como arte puro e independiente era, inicialmente, una constelación de ejercicios de la escuela del Vieux Colombier de Jacques Copeau.) La predisposición innata de Decroux hacia el mimo se hizo patente ya desde muy pronto, pero sin la asistencia a estas clases nunca hubiera hecho lo que hizo, como él mismo lo reconoció y agradeció años después en un texto de 1948 ya mencionado. A partir de estos ejercicios desarrolló el mimo como un arte independiente, pero su idea de un arte de representación mediante el movimiento del cuerpo la descubrió en el Vieux Colombier; Decroux dirá en este reconocimiento que él no había inventado más que el “creer” en él, puesto que “ya se había aplicado en la escuela del Vieux-Colombier. Ciertamente yo no lo inventé.”¹³

Las cualidades de Decroux para el movimiento se pusieron de manifiesto ante el grupo de Borgoña en las actividades más cotidianas y, concretamente, en su destreza al cortar la carne; un episodio que Leabhart recoge. “Madame Dasté remembers Decroux’s bare torso as he deftly cut the meat on a marble slab in the kitchen, his economical gestures already those of mime.”¹⁴ (La señora Dasté recuerda el torso desnudo de Decroux mientras cortaba la carne hábilmente sobre un bloque de mármol en la cocina, sus gestos económicos ya eran los del mimo.) Sin duda, toda la experiencia anterior en la variedad de oficios manuales había desarrollado en él el sentido del movimiento y del gesto económico y preciso propio del mimo. Desde el

¹² Eugenio BARBA. *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*. Il Mulino, Bolonia, 1993, cap. VII, sin numerar (citado en: Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 32).

¹³ Étienne DECROUX. *Palabras sobre el mimo*, pág. 73.

¹⁴ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, págs. 35-36.

Esta anécdota es sumamente ilustrativa de las cualidades de Decroux en la ejecución del gesto económico y justo que resulta del acoplamiento del movimiento a la acción. A la vez, nos evoca uno de los conocidos diálogos del sabio chino Zhuangzi (c. 350-280 a. C.) en el que un cocinero describe las fases de aprendizaje en el arte de cortar la carne. En él, Zhuangzi, dos mil años antes, expone su fenomenología de los regímenes de la actividad y la eficacia del gesto, y como éste lleva a niveles de conciencia diferentes. Con esta asociación queremos recordar como el movimiento, ligado a unos principios universales, traspasa todas las épocas y culturas. Jean-

XIV. La trayectoria profesional de Étienne Decroux

principio fue una de las influencias y referencias del mimo de Decroux. Leabhart apunta que, a menudo, decía que la gente trabajadora actuaba de la manera más simple, eficiente y menos cansada como medida para no malgastar la energía. Copeau, por su parte, había observado el mismo fenómeno que lo atribuía, además, a la voluntad de hacer un buen trabajo, con conocimiento de causa y con la atención concentrada en él.¹⁵

Pero si el trabajo físico le había educado en la economía del gesto y del movimiento, también lo había hecho la primera experiencia de educación física que realizó en el Institut Philotechnique, antes de entrar en el Vieux Colombier, con la gimnasía del coronel Amoros, de Hébert y del sueco Henrik Ling, basada en ejercicios analíticos y actitudes precisas.¹⁶ De esta experiencia conservó, como ya hemos mencionado, el rigor de las actitudes.¹⁷

XIV.3. París: el aprendizaje

Al marcharse de Borgoña, Decroux volvió a París donde primero trabajó con Gaston Baty, seguidamente con Louis Jouvet, y, un año después, en 1926, entró como profesor de mimo y miembro de la compañía de Charles Dullin, el Théâtre de l'Atelier, hasta 1934. Fueron años de aprendizaje, en los que su encuentro con Jean-Louis Barrault en 1931 sería de una gran importancia.

François BILLETER. *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*. Biblioteca de ensayo Siruela, Madrid, 2003, págs. 22-28.

¹⁵ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 36. Esta observación se encuentra recogida también en Deidre SKLAR. “Étienne Decroux’s Promethean Mime” (En: Phillip B. (ZARRILLI (Ed.). *Acting (Re)considered*, pág. 132).

¹⁶ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, págs. 118 y 120.

¹⁷ Jacques LECOQ (Dir.). *Le théâtre du geste*, pág. 60.

Con Jouvét descubrió la articulación del cuerpo a la manera de una marioneta, y le puso en la dirección de encontrar su estilo. Dullin le educó el sentido del buen gusto y el sentido de la medida. De él admiró la intensidad y la pasión de su actuación implicando todo el cuerpo, y le aportó unos principios técnicos que después aplicaría al mimo corporal. Dullin, y también Jouvét, habían desarrollado su estilo, en parte, a partir de la observación de los últimos actores de melodrama, muy carismáticos y pasionalmente extrovertidos. La influencia del melodrama en el mimo de Decroux resulta una ironía, según Leabhart, si tenemos en cuenta que este estilo surgió de introducir textos y canciones a la pantomima del siglo XIX, lo que Decroux rechazaba. Es decir, que la transformación de la pantomima al nuevo mimo se hizo por la vía del melodrama.¹⁸

El joven Decroux viviría el ambiente efervescente y contestatario de la vida parisina de estos años, encontrándose con una controvertida y agitada situación del medio teatral que había arrancado en el año 1896 con el escándalo que levantó el estreno de *Ubu Roi (Ubú Rey)*, de Alfred Jarry (1873-1907). Se encontró, también, con una variedad de tendencias artísticas conviviendo simultáneamente: simbolismo, futurismo, cubismo, surrealismo. El estilo cubista que tomaría su mimo durante un tiempo y su progresiva tendencia a la abstracción, ha llevado a considerar que Decroux fue respecto al mimo lo que Picasso a la pintura. Es conocida la frase que el pintor le dijo después de asistir a una de sus demostraciones: “Noi due cerchiamo la stessa cosa”¹⁹ (Nosotros dos buscamos lo mismo).

Hay que mencionar, también, la fuente de inspiración e influencia que le supuso asistir a los espectáculos de teatro oriental, como el drama Nô, las danzas balinesas y camboyanas, que llegaron a París y le hicieron descubrir una técnica, una tradición y un tipo de actor con una calidad del movimiento y articulación del cuerpo que no

¹⁸ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 39.

¹⁹ Pablo Picasso citado en Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 168, nota 67.

XIV. La trayectoria profesional de Étienne Decroux

conocía. Si el interés de Artaud se dirigió hacia la puesta en escena de estos teatros, el de Decroux se dirigió hacia el actor. La huella que estas formas dejaron en él y, en concreto, el teatro Nô, que bajo un aspecto occidentalizado había descubierto en el Vieux Colombier, queda patente cuando años más tarde, en 1953, al relevar a Lecoq en la escuela del Piccolo Teatro de Milán, Decroux le confesará que esperaba poder preparar a los alumnos para moverse como actores japoneses.²⁰

XIV.4. El encuentro con Jean-Louis Barrault

En 1928, Decroux empezó a desarrollar sus propias ideas con sus alumnos, pero carentes de la perseverancia necesaria, creó su primer espectáculo de mimo *La Vie primitive* (*La vida primitiva*) con la que sería su esposa Suzanne Lodieu, que se representó en el teatro Lancry de París el 13 de junio de 1931. No fue hasta ese mismo año que encontraría en Jean-Louis Barrault la complicidad imprescindible para continuar la búsqueda de un nuevo mimo, iniciándose una fecunda e intensa colaboración en el estudio de las posibilidades expresivas del cuerpo humano. Barrault fue “Decroux’s first real pupil, his disciple”²¹ (el primer pupilo auténtico de Decroux, su discípulo). Llegado al Théâtre de l’Atelier como alumno, Decroux encontró en un Barrault de veinte años, un discípulo entusiasta y lleno de inventiva, un compañero ideal con el que se complementaba a la perfección. Decroux era el buscador. Barrault, intuitivo y místico, improvisaba, mientras Decroux, analítico y racional, tomaba notas – “[Decroux] escogía, clasificaba, conservaba, rechazaba”²². Barrault recuerda la manera de actuar de Decroux: “[Decroux] estilizaba su papel y lo interpretaba casi bailando”²³.

²⁰ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, págs. 31-32.

²¹ *Ibíd.*, pág. 41.

²² Jean-Louis BARRAULT. *Mi vida en el teatro*. Fundamentos, Madrid, 1975, pág. 89.

²³ *Loc. cit.*

En los dos primeros años de investigación establecieron un “clavier”, una especie de teclado corporal que codificaba el nuevo solfeo del arte gestual, de manera que cada parte del cuerpo tuviera su sonoridad específica; igualmente formularon la técnica de los *contrapesos*, destinada a crear la ilusión de los objetos. Es en este momento cuando crearon en tres semanas las conocidas “marches sur place” (las marchas en un mismo sitio o las marchas inmóviles) que consistían en dar la ilusión de andar, de andar contra el viento, de correr, subir y bajar escaleras, de los desplazamientos sin moverse del mismo lugar. Este mimo de ilusión, que llamaron *mimo objetivo*, alcanzó una gran popularidad años después a través de las pantomimas de su alumno Marcel Marceau, lo cual creó la idea –o contribuyó a crear el malentendido– de que éste era el mimo de Decroux. Sin embargo, éste no representó más que una breve etapa en los cincuenta años de investigación.²⁴ El *mimo objetivo* tenía un ligamen directo con la pantomima del XIX en la medida que también buscaba crear la ilusión de estas mismas acciones y los objetos, la diferencia estaba en que mientras la pantomima, por lo que podemos deducir de la documentación que ha llegado hasta hoy, utilizaba las extremidades (rostro, brazos y manos), Decroux y Barrault ponían el énfasis en el tronco, implicando el cuerpo en su totalidad.²⁵ La diferencia entre la pantomima muda y el mimo silencioso quedó así definida.

El reconocimiento de Dullin al trabajo de Decroux y Barrault de este momento – pues hasta entonces lo había contemplado no sin una cierta reserva–, al visionar *Combat antique*, consistió en asociarlo al rigor y la precisión de las técnicas actorales del teatro oriental. Según Barrault, la reacción de Dullin fue “[...] dos franceses alcanzaban, [...] , la perfección de los actores japoneses”²⁶. El aspecto orientalizador de la técnica decrouxniana será destacado por Eugenio Barba años después en el

²⁴ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 55.

²⁵ *Ibíd.*, págs. 62-63.

²⁶ Jean-Louis BARRAULT. *Mi vida en el teatro*, pág. 90.

XIV. La trayectoria profesional de Étienne Decroux

mismo sentido: “Étienne Decroux [es] potser l’únic mestre europeu que ha elaborat un conjunt de regles comparables al d’una tradició oriental”²⁷ (Étienne Decroux [es] quizás el único maestro europeo que ha elaborado un sistema de reglas comparable al de la tradición oriental). Y está claro que era un modelo que respondía bien a sus aspiraciones de abstracción.

Las actuaciones públicas durante los años treinta fueron muy pocas. El secretismo con que Decroux llevaba sus descubrimientos, y que duraría hasta 1945, le hacían rehuir las grandes audiencias, más interesado como estaba en su propia búsqueda que en actuar ante el público. En 1938, hizo cien representaciones en el comedor de su casa para dos o tres personas cada vez, número que en 1940 se elevó a tres o cuatro. Estas presentaciones privadas le servían para pulir sus obras.²⁸ A esta época pertenecen *La Machine*, *Le Menuisier*, *La Lessive*. Barrault, cansado de hacer demostraciones, decidió separarse de Decroux e iniciar su propia carrera teatral, algo que éste último se tomó como una traición. La colaboración con Barrault se mantuvo hasta la víspera de la segunda guerra mundial.

XIV.5. La escuela de Decroux y la difusión del *mimo corporal*

En 1940, Decroux abrió su escuela de mimo en la rue de la Néva de París.²⁹ Después de pasar por cuatro locales diferentes, la escuela se estableció de forma

²⁷ Eugenio BARBA. “Antropología teatral”. En: Ricard SALVAT. *Ecrits per al teatre*. Institut del Teatre/ Diputació de Barcelona, Monografies de teatre, núm. 32, Barcelona, 1990, pág. 372. Estas palabras de Barba son destacadas por Dennis KENNEDY, *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, pág. 356; por Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 56 ; y, también, por Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, págs. 174-175.

²⁸ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 43.

²⁹ El diccionario italiano de Felice CAPPÀ y Piero GELLI, así como Thomas LEABHART, toman el año de 1941 como el de apertura de la escuela de Decroux. Por el rigor y la gran documentación que aporta De Marinis, hemos tomado la de 1940. Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 122.

definitiva en el barrio obrero de Boulogne-Billancourt, en la rue Edouard Vaillant, donde permanecería abierta hasta marzo de 1987, momento en que Decroux tendrá ochenta y nueve años. La casa-escuela había sido construida literalmente por su padre y, en el sótano, impartiría las clases.

Hasta entonces Decroux había alternado su búsqueda personal con su trabajo como actor en el teatro, el cine y la radio, lo que hacía como medio de subsistencia. En estos primeros años había interpretado más de sesenta personajes en obras de Aristófanes (h. 445-386 a. C.), Ruzzante, William Shakespeare, Ben Jonson (1573-1637), Molière, León Tolstoi (Lev Nikolaievich Tolstoi, 1828-1910), August Strinberg (1849-1912), Luigi Pirandello (1867-1936), Marcel Achard y Jules Romains. Asimismo, había trabajado con directores como Copeau, Baty, Jouvet, Dullin, Artaud y Marcel Herrand (1897-1953), entre otros; y participado en más de cincuenta películas, la más célebre *Les Enfants du Paradis*, en 1944, de Marcel Carné y Jacques Prévert. Aunque gozaba de un prestigio profesional y una voz portentosa, abandonó su carrera de actor de la palabra para dedicarse pasionalmente a establecer las nuevas bases del *mimo corporal*.

L'école constituera en fait, pour lui, par rapport aux représentations publiques, le cadre de son expérimentation la plus avancée en vue d'atteindre à cette "sculpture mobile" résolument non figurative à laquelle il voulait aboutir.³⁰

(La escuela constituirá de hecho, para él, en relación con las representaciones públicas, el marco de su experimentación más avanzado con vistas a conseguir esa "escultura móvil" decididamente no figurativa a la que quería llegar.)

³⁰ Jean PERRET. "Étienne Decroux, maître du mime". En: Jacques LECOQ (Dir.). *Le théâtre du geste*, pág. 65.

XIV. La trayectoria profesional de Étienne Decroux

La escuela se convirtió en el lugar de experimentación, un laboratorio donde desarrollar, en contacto con sus alumnos, las siguientes etapas del *mimo corporal* que había iniciado con el *mimo objetivo*. La aspiración de hacer del cuerpo un medio de expresión único de la mente y del alma humana, le llevaron a realizar todo un proceso hacia el mimo abstracto que él deseaba, pasando del *mimo objetivo* al *mimo subjetivo*, del que la *estatua móvil* sería la culminación. Su interés estuvo siempre puesto más que en la representación misma, en la preparación de un actor que fuera completamente dueño de su cuerpo, es decir, que pudiera controlarlo para que a partir del gesto y del silencio pudiera crear su teatro: “his goal has been to train actors to be in perfect control in their bodies”³¹ (su objetivo ha sido preparar a los actores para tener un control perfecto de sus cuerpos).

A partir de 1946 su *mimo corporal* tuvo una amplia difusión al viajar Decroux por todo el mundo dando conferencias y demostraciones que le valieron, sobre todo en los Estados Unidos, un reconocimiento internacional. A la escuela llegaron alumnos de todas partes del mundo. Tal como había previsto Craig, basándose en las actitudes escépticas e incrédulas de sus paisanos ante su radicalismo, Decroux obtuvo su reconocimiento marchándose de su país. Los cambios estéticos en la escena parisina en los años sesenta ayudaron a que el medio profesional modificara su opinión.

Es conocida la actitud reacia de Decroux a actuar ante audiencias muy numerosas, una actitud que mantuvo siempre salvo algunas excepciones, y que está recogida por todos los estudios realizados sobre su trabajo. Desde el principio, fiel a las exigencias de un arte que estaba por hacer, no encontró una comprensión por parte del gran público. Por otro lado, Decroux no tenía ningún inconveniente en parar en medio de una actuación cuando lo consideraba necesario y volver atrás, o repetir

³¹ Deidre SKLAR. “Étienne Decroux’s Promethean Mime”. En: Phillip B. ZARRILLI (Ed.). *Acting (Re)considered*, pág. 129.

su ejecución. Según la opinión de Jean Dorcy, testigo de estas actuaciones, parece ser que le gustaba irritar al público o fatigarlo con una energía tensa para dominarlo. “Étienne Decroux était hostile envers ceux qu’il devait séduire: il n’aimait pas son public; chose plus grave, il le méprisait.”³² (Étienne Decroux era hostil hacia aquellos que debía seducir: no amaba a su público; más grave todavía, lo despreciaba.)

Sus admiradores se encontraban entre una parte de los profesionales y la juventud que, “électrissée par ce nouveau genre” (electrizada por este nuevo género), seguían emocionados la prodigiosa simplificación y la capacidad de sugestión de su mimo que pensaba directamente las imágenes, y se preguntaban, como si se tratara de un misterio o un milagro, cómo conseguía que “sa geste réfléchie transpose toutes les gestes, et même les instinctives”³³ (la reflexión de *sa geste* transpone todos los gestos, e incluso los instintivos). Decroux fue para los profesionales, según Dorcy, lo que el encantador Marcel Marceau para el gran público. En este último Decroux no encontraría la afirmación y el reconocimiento. Por otro lado, el mimo de Decroux no fue nunca popular ni por su estética ni por su forma no narrativa. Todavía hoy, el mimo está asociado a la imagen de Marceau, mientras que “the name of Étienne Decroux has virtually no public recognition”³⁴ (el nombre de Étienne Decroux no tiene virtualmente ningún reconocimiento público).

Su aversión a actuar, junto al celo con que Decroux mostraba su trabajo, hace que no podamos conocer bien cuál fue la evolución del mimo moderno a diferencia de lo que sucede en otros terrenos artísticos como la arquitectura, la pintura o la danza moderna. En 1971, daría su última demostración en público, ayudado por su asistente Thomas Leabhart.³⁵ Su arte esculpido en el aire, se ha desvanecido. Leabhart

³² Jean DORCY. *À la rencontre de la mime et des mimes, Decroux, Barrault, Marceau*, pág. 73.

³³ *Ibid.*, pág. 74.

³⁴ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 54.

³⁵ *Ibid.*, pág. 134.

XIV. La trayectoria profesional de Étienne Decroux

calcula entre quinientas y mil³⁶ las personas en todo el mundo que en cincuenta años conocieron esta fase del mimo moderno que permaneció invisible al mundo, escondido en el estudio de Decroux y contribuyendo a crear la idea del mimo asociada a Marceau, que lo popularizó incorporando los hallazgos técnicos de Decroux, pero que, en realidad, estaba más relacionado con el mimo-narrador del siglo anterior; un mimo por el que Decroux expresó su rechazo, si bien sin mencionar el nombre de Marceau, en el texto de 1953 “Senilidad precoz”³⁷.

La fidelidad de Decroux a sus ideales era total, traduciéndose en su estilo de vida –ascético, vegetariano, rechazando los avances técnicos...–, en su enseñanza y en la forma jerárquica en que la escuela se organizaba, con estrictas normas de disciplina, rituales y una exigencia de dedicación exclusiva.³⁸ Como pedagogo podía ser muy severo y, también, paciente con quien mostraba interés. La gran popularidad de su escuela a partir de los años cincuenta, contribuyó a crear el mito del maestro, de su magnética personalidad, su carácter autoritario e irascible pero también de su humor, la dificultad de sus clases y su “oratoria straripante”³⁹ (oratoria desbordante). Sobre este aspecto de Decroux, una antigua alumna recuerda que en una clase que duraba dos horas, hablaba durante una hora y cuarto de los temas más variados sin una relación directa con lo que después haría, mientras lo escuchaban completamente fascinados.⁴⁰

Algunos de estos aspectos fueron difíciles de aceptar no sólo para los alumnos, sino para algunos de sus más estrechos colaboradores y antiguos alumnos. “El genio

³⁶ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 109.

³⁷ Étienne DECROUX. “Senilidad precoz” (1953). En: *Palabras sobre el mimo*, págs. 135-136.

³⁸ Sobre la organización de la escuela, su funcionamiento y los diferentes rituales y normas, así como su proceder pedagógico, existe una amplia información en el cap. IV, “Decroux pedagogo”, en: Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, págs. 122-136; y, también, el cap. de Deidre SKLAR, “Étienne Decroux’s Promethean Mime”, en: Phillip B. ZARRILLI (Ed.). *Acting (Re)considered*, págs. 138-139.

³⁹ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 125.

⁴⁰ *Loc. cit.*

de Decroux residía en su rigor. Pero su rigor acababa por ser opresor.”⁴¹ Esta frase de Barrault podrían compartirla, según Leabhart, muchos de sus alumnos.⁴² Es sabido de las rupturas traumáticas con Barrault, Marceau, Eliane Guyon, Yves Lebreton e, incluso, con su hijo Maximilien, por los que se sintió “traicionado”. La razón de fondo solía ser siempre la misma: la no aceptación de la más mínima independencia. “Affetto e gelosia, generosità e prevaricazione”⁴³ (afecto y envidia, generosidad y prevaricación), todas las pasiones se daban en la relación como pedagogo.

XIV.6. Alumnos de Decroux

Barrault, en los años treinta, y Marceau, de 1944 a 1948, fueron, junto a Eliane Guyon y Catherine Thot, los primeros alumnos que salieron de su escuela. También Marise Flach, quien a principios de los años cincuenta, en 1954, pasaría a encargarse de las clases de preparación corporal en la escuela de Piccolo Teatro de Milán. El mimo más abstracto de Decroux estará posteriormente representado por el solista Yves Lebreton, alumno entre 1964 y 1968, que creará en Italia la escuela del Albero. Otros alumnos significativos han sido: el sueco Ingemar Lindh; los directores de el Théâtre du Mouvement, Claire Heggen e Yves Marc; la pareja franco-americana Corinne Soum y Steve Wasson; el director belga de Pyramide op the Punt, Jan Ruts, alumno de 1974 a 1975; los directores alemanes Willie Spoor y Fritz Vogels; los canadienses Denis Boulanger y Jean Asselin, creadores del grupo Omnibus, y Gilles Maheu, de Carbono 14; los americanos Deidre Sklar, Leonard Pitt, Jan Munroe, Daniel Stein, Marguerite Mathews, Dulcinea Langfelder, William Fisher, y Kari Margolis y Tony Brown de la compañía The Adaptors por citar sólo algunos nombres. Ricard Sierra (1956-1994) fue uno de los últimos alumnos catalanes de

⁴¹ Jean-Louis BARRAULT. *Mi vida en el teatro*, pág. 90.

⁴² Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 42.

⁴³ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 128.

XIV. La trayectoria profesional de Étienne Decroux

Decroux a principios de los años ochenta. Sierra creó en Francia el Théâtre de la Brume, y aplicaría el rigor de la técnica del *mimo corporal* a los textos de Beckett, Joan Brossa (1919-1998) y Franz Kafka (1883-1924). En diferente medida, la influencia de la enseñanza de Decroux la encontraremos en las creaciones de sus alumnos, donde el mimo se mezcla con la palabra y con la danza, pues hay que decir que también para muchos bailarines era un maestro.⁴⁴

Con la excepción de su hijo Maximilien, en quien encontró a su colaborador más próximo desde los años cuarenta, Decroux se hacía cargo de todas las clases personalmente. No fue hasta los años setenta cuando una parte de la enseñanza será impartida por sus colaboradores. El primer asistente considerado como tal, si excluimos a Barrault, fue Thomas Leabhart, alumno de 1967 a 1968, que lo fue hasta 1972. Algunos de ellos fueron, los ya mencionados, Catherine Thot, Eliane Guyon, Marise Flach, Janine Grillon, Leonard Pitt e Yves Lebreton. Corinne Soum y Steve Wasson fueron los últimos.

Los alumnos que después han desarrollado un trabajo sobre la escena lo han hecho en una variedad de propuestas, desde solistas a colectivas, y algunos de ellos han desarrollado al mismo tiempo una actividad pedagógica paralela a la creación.⁴⁵ En muchos casos, como Omnibus y Carbono 14, han incorporado el texto y otras de las “artes ajenas” en un proceso de síntesis de diferentes estilos y formas teatrales, en busca de nuevos lenguajes donde el *mimo corporal* constituye la base de sus creaciones, con lo que la técnica se pone al servicio de sus propias aspiraciones artísticas, lejos de adoptarse en una fórmula única como sería el mimo estatuario. La

⁴⁴ Conversación con Jordi Basora (1967), profesor de expresión corporal y pantomima, fue compañero de Ricard Sierra, 28 de abril 2005.

⁴⁵ El trabajo desarrollado por los alumnos de Decroux después de la escuela se encuentra expuesto en el capítulo VII, “New Vaudevillians, New Mimes”, en Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, págs. 122-147; y en Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, págs. 292-297.

técnica en la enseñanza de Decroux aparece para sus alumnos como una referencia, que Jean Asselin expresa de esta forma:

[...] if the technique of corporeal mime is perpetually associated with Étienne Decroux, the style with the man, he is done a disservice, and most elementary gestural vocabulary is, at the same time, lost to us. Decroux's creations, his tastes and aesthetic needs are his affair. As for technique, we make it our affair as teachers and practitioners. Decroux is not alone in the ivory tower in which some might like to enshrine him. Others as well believe in the poetic virtues of corporeal mime.⁴⁶

([...] si la técnica del mimo corporal está asociada perpetuamente a Étienne Decroux, el estilo con el hombre, ha hecho un mal servicio, y el vocabulario más elemental, al mismo tiempo, se ha perdido para nosotros. Las creaciones de Decroux, sus gustos y necesidades estéticas son asunto suyo. En cuanto a la técnica, la hacemos asunto nuestro como profesores y practicantes. Decroux no está solo en la torre de marfil en la cual a muchos les gustaría encerrarlo. Otros también creemos en las virtudes poéticas del mimo corporal.)

⁴⁶ Jean ASSELIN. "Mime Omnibus". "New Mime in North America". *Mime Journal*, 1980-1982, pág. 110 (citado en Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 135).

XV. La concepción del mimo en Étienne Decroux

XV.1. “*Le droit au malheur*” (“El derecho a la desgracia”)

Decroux concibió el arte del mimo como un arte trágico en una clara voluntad de separarlo del entretenimiento propio de la pantomima cómica, aspecto para él secundario al arte sublime del mimo. Si bien muchas de sus creaciones no estaban exentas de humor, Decroux las llamó mimodramas para distanciarse del mimo cómico. Rechazaba, más exactamente, la comicidad cuando ésta se presentaba como el resultado de una limitación del artista, de una impotencia para expresarse de otra forma; entonces lo cómico era fruto de una necesidad y no el resultado de una búsqueda libre. Para aclarar este aspecto bastaría mencionar la admiración que sentía por el arte de Charles Chaplin, a quien dedicó sus últimas palabras en *Palabras sobre el mimo* al referirse a él como un artista, “cuya alma, seguramente, rebasa el oficio”.¹ La comicidad de Chaplin trascendida en poesía, encerraba para él el fondo trágico propio de la comedia. *Le droit au malheur*, el derecho a la desgracia, a que se refiere Decroux, y que da título a un breve escrito de 1948, impregna su filosofía del mimo corporal abarcando los temas que elige, y que otras artes, como la pintura o la literatura no necesitan justificar, pero también incumbe a la técnica, en tanto que ésta representa la lucha contradictoria marcada por los límites entre lo que el hombre es, y lo que aspira a ser.² El artista, pues, ha de expresar este desafío y no ha de conformarse con la realidad que vive:

¹ Étienne DECROUX. “Charles Chaplin” (1962). En: *Palabras sobre el mimo*, pág. 265.

² Étienne DECROUX. “El derecho a la desgracia”. En: *Ibíd.*, págs. 127-132. (Texto publicado por primera vez en *Dans Kroniek*, diciembre de 1951.)

One must live, one must suffer, and one must struggle before expressing oneself artistically. One must have something to say. Art is first of all a complaint. One who is happy with things as they are has no business being on stage.³

(Hay que vivir, hay que sufrir y hay que luchar antes de expresarse artísticamente. Hay que tener algo que decir. El arte es primero de todo una queja. El que es feliz con las cosas tal como están no tiene nada que hacer en la escena.)

Así como asocia el mimo a la escultura, lo separa de la danza, pues no sólo se opone a ésta por su movimiento –la danza, ligada a la música, es aérea, vertical; el mimo ligado a la vida, es terrenal, horizontal–, sino que piensa que la diferencia de fondo consiste en que parten de estados de ánimo opuestos: serenidad y ausencia de preocupación en la danza, e infelicidad, sufrimiento ligado a la angustia para el mimo.⁴ De Marinis señala que más allá de la metáfora romántico-decadente del arte que destila *Palabras sobre el mimo*, su concepción de “le mime est à l’aise dans la malaise”⁵ (el mimo está cómodo en el malestar), se debe a factores materiales y técnicos, a condiciones biológicas. Se refiere al sufrimiento intrínseco que existe al hacer del tronco el origen de la expresión por ser ésta la parte más pesada y vulnerable del cuerpo humano, y la que con más dificultad se mueve pues se arriesga al desequilibrio derivado del movimiento continuo que reduce al mínimo su base de apoyo.⁶ Un riesgo que el mimo de Decroux busca deliberadamente.

³ Étienne DECROUX. *Mime Journal*, núms. 7-8, 1978 (no pone la página). En: Phillip B. ZARRILLI, (Ed.). *Acting (Re)considered*, pág. 131.

⁴ Étienne DECROUX. “Dos movimientos contrarios” (1952). En: *Palabras sobre el mimo*, págs. 115-122.

⁵ Étienne DECROUX citado por Jean PERRET. “Étienne Decroux, maître du mime”. En: Jacques LECOQ (Dir.). *Le théâtre du geste*, pág. 67.

⁶ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 145.

XV.2. El Programa

Al radicalizar la premisa de Copeau, Decroux aisló el mimo de lo que llamó “artes ajenas” (texto, música, objetos...), para hacer del cuerpo el elemento o medio expresivo único. Este planteamiento formaba parte de un programa a largo plazo, treinta años, que Decroux se trazó en 1931 con el propósito de devolver al arte del mimo la categoría de arte autónomo separado de la danza y del teatro, al final del cual la palabra estaría incluida, integrándose sólo cuando el actor llegara a tener el cuerpo bajo control. Así, no es cierto como a veces se cree que Decroux quisiera excluir de forma definitiva la palabra del mimo, sino más bien era una medida transitoria necesaria para regenerar el arte del actor y del teatro.

Como Jacques Copeau, rechazaba toda la parafernalia, los trucos, el decorado, incluso el texto, que para él sólo servían para justificar la puesta en escena. “El único arte sin flaqueza sobre la escena es seguramente el arte del actor.”⁷ Pero la diferencia con Copeau es que Decroux, al aislarlo, le dio la autoridad de un arte independiente, diferenciando el mimo como medio teatral y el mimo como arte en sí mismo, llegando a invertir la relación entre mimo y teatro. Si Copeau consideraba que el mimo estaba en función del teatro –mimo como medio–, Decroux lo situó en primer lugar, en el origen del teatro mismo, siendo el teatro un “accidente” del mimo:

[...] en lugar de ver en nuestra mima una preparación para el teatro parlante, visualicé en éste una de las preparaciones para nuestra mima : ésta se engrandece, ante la prueba, revelándose más difícil. La mima, pienso, es mejor practicarla que tomarla como complemento de otro arte.

Porque puede ser autosuficiente, superior al teatro. También, en su raíz, debe diferir de la danza para poder edificarse.

⁷ Étienne DECROUX. “Mi definición de teatro” (1931). En: *Palabras sobre el mimo*, pág. 82.

Si otros no le otorgan más que un título de medianía. Finalmente, ella tiene el derecho de valorarse por sí misma.⁸

Para De Marinis no existe ninguna duda de que en cuanto al propósito del mimo se refiere, Copeau y Decroux se encuentran en las antípodas.⁹ Sin embargo, su divergencia consiste, y el estudio de De Marinis subraya este punto con expresa atención, en que Copeau niega la utilidad –no la posibilidad– del mimo como fin, mientras el segundo no niega el mimo como medio. Por el objetivo que cada uno de ellos da al mimo, De Marinis distingue la existencia del “mimo del mimo” –mimo con fin, mimo puro– y el “mimo del actor” –mimo como medio–. En esta última categoría deberemos también diferenciar entre el mimo como medio *pedagógico* –mimo como *instrumento*– y el mimo como medio *expresivo*, es decir, como un *ingrediente* más del teatro que es, por ejemplo, el empleo que Barrault le dio en su posterior carrera teatral.

Otra diferencia sustancial que queremos destacar entre Copeau y Decroux es el papel del actor en el proceso creativo de este nuevo teatro, y que este último expresó en su programa, al entender que antes que nada el actor debía hacerse con el control de su cuerpo; la composición del texto dramático aparecería como un elemento secundario. “Y cuando el actor sea dueño de sí mismo [...]. Es entonces cuando se verá en los carteles: texto elaborado por el señor Secondo.”¹⁰ Si las esperanzas de Copeau estaban puestas en la aparición de un nuevo autor que escribiera para este teatro que él había ayudado a renovar, para Decroux era el actor el responsable de la creación de un texto y un nuevo teatro. Aunque había excluido la palabra, pensaba que los actores terminarían por crear sus propias obras, lo que ha acabado sucediendo, porque para Decroux el nuevo autor que aspiraba ver aparecer era el

⁸ Étienne DECROUX. “Manifiesto doctrinal” (1948). En: *Palabras sobre el mimo*, pág. 74.

⁹ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 33.

¹⁰ Étienne DECROUX. “Mi definición de teatro” (1931), *Ibid.* pág. 86.

XV. La concepción del mimo en Étienne Decroux

actor mismo. “Fifty years after Decroux wrote this manifesto, postmodern performers would at last begin to perform pieces they had created and devised themselves.”¹¹ (Cincuenta años después que Decroux escribiera este manifiesto, los artistas postmodernos por fin empezarían a actuar obras creadas y construidas por ellos mismos.) Barrault sería el primero en hacerlo, de 1935 a 1939, en los espectáculos ya mencionados (*supra*, pág. 402).

El programa de Decroux preveía los primeros veinte años exclusivamente dedicados a profundizar la técnica corporal que permitiera desarrollar las posibilidades expresivas del cuerpo humano, sin palabras ni ningún accesorio, transcurridos los cuales se admitirían los gritos inarticulados por un periodo de cinco años más; los últimos cinco años restantes se abrirían a la aparición de la palabra, siempre como el resultado de todo este largo proceso. Aunque este último periodo Decroux no lo desarrolló nunca.

[...] prohibir toda sonoridad vocal.

Luego, admisión de gritos inarticulados durante cinco años.

Finalmente, se admite la palabra en los últimos cinco años del periodo de treinta años, a condición de que éstas sean encontradas por el actor.¹²

La eliminación del sonido sólo fue un presupuesto teórico, pues Decroux ya había descubierto en el Vieux Colombier que el sonido y el movimiento tenían un mismo origen; los ejercicios de mimo iban acompañados de sonidos que indicaban la inseparabilidad y la resonancia que existía entre ambos. Aunque Decroux nunca exploró el campo del mimo vocal, sí lo definió como un campo de investigación que

¹¹ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, págs. 46-47.

¹² Étienne DECROUX. “Mi definición de teatro” (1931). En: *Palabras sobre el mimo*, pág. 85.

podía desarrollarse en un arte. De hecho, tanto en sus clases como en sus demostraciones raramente el elemento vocal estaba excluido.¹³

XV.3. Del mimo de ilusión al mimo abstracto

De Marinis establece cuatro momentos en la evolución de la poética y de la gramática decrouxniana, que tendería a una progresiva sistematización en una doctrina unitaria y coherente de innovaciones y profundización. Primero, el descubrimiento en los años cuarenta de la “virtù della linea curva” (la virtud de la línea curva) superando el “geometrismo esasperato del periodo precedente” (geometrismo exasperado del periodo precedente); segundo, el abandono a partir de los años cuarenta de los residuos de la pantomima de ilusión (mimo objetivo); en tercer lugar, la profundización en la tercera dimensión que en los años setenta desarrollaría en los *dessins* (*dibujos*); y por último, la intensificación del estudio del mimo abstracto y mental –la estatua móvil–, que Eliane Guyon mostraría con gran maestría en los años cuarenta, a través de temas cada vez más complejos y filosóficos como la memoria, la existencia después de la muerte, la relación con Dios y, sobre todo, el amor.¹⁴

El mimo objetivo, que no permaneció mucho tiempo en su ideario, se basaba en la gimnasia de contrapesos y esfuerzos físicos de Georges Hébert. El cuerpo se dividía en tres centros: cabeza, tronco y pelvis en correspondencia directa con el pensar, el sentir y el actuar. Las extremidades eran consideradas secundarias.

Incorporando las teorías y prácticas de finales del siglo XIX y principios del XX que, como hemos visto, adoptó particularmente la danza, el tronco representaría para

¹³ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 47.

¹⁴ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 137.

XV. La concepción del mimo en Étienne Decroux

Decroux el medio principal por el que el actor-mimo debía expresarse y comunicar por estar en desventaja respecto a las manos y a la cara, y por sus características de peso, grosor y vulnerabilidad. Dividido entre pecho, espalda, cintura y pelvis, le seguirán en importancia los brazos, las piernas y la cabeza, siendo éstos la continuación del movimiento expresivo del tronco. La técnica que desarrollaría a partir de los años treinta se dirigió a un trabajo de depuración y disciplina formal del tronco, siguiendo el principio de la independencia muscular y articular entre las diferentes partes del cuerpo.¹⁵

En la representación de sus obras, la cabeza estaba normalmente cubierta por un velo de seda (*Les Arbres, Sports, Méditation*), si bien en otras utilizaba la máscara inexpresiva (*L'Usine, L'Esprit malin, La Statue, Petits Soldats*). En las clases, los alumnos utilizaban el velo o la cara neutra sin expresión alguna; la utilización del espejo en la escuela era también habitual.

Su etapa en la que, con Barrault, creó la técnica de los *contrapesos* estaba destinada a crear la ilusión de los desplazamientos y de la existencia imaginaria de los objetos, un *trompe l'oeil* del mimo como, por ejemplo, dar la sensación de llevar una maleta muy pesada por la tensión muscular que impone el objeto. Esta técnica se desarrollaría al servicio de temas más abstractos creando “the basis of modern mime’s ability to conjure the existence of the intangible”¹⁶ (las bases del mimo moderno en su habilidad por hacer aparecer la existencia de lo intangible).

Al principio, Decroux consideró la columna vertebral la parte del cuerpo de donde partían todos los movimientos. Fue Barrault quien la desplazó hacia el ombligo convirtiéndolo en el centro de donde nace y se coordina, no sólo el

¹⁵ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 168.

¹⁶ Mira FELNER. *Apostles of Silence, The Modern French Mimes*, pág. 67 (citado en: Dymphna CALLERY. *Through the body*, pág. 220).

movimiento, sino la respiración, la zona del *hara* en donde los japoneses consideran se origina la energía más potente.¹⁷

El mimo subjetivo que vino a continuación se apoyaba sobre las mismas bases técnicas que el mimo objetivo, y es en este campo que Decroux experimentó y materializó su técnica corporal para expresar estados psíquicos, del alma y el pensamiento sobre la base de que las acciones tienen una correspondencia con estados anímicos. “[Decroux] often in his lessons spoke about how an actor carrying a heavy physical weight closely resembled one carrying a heavy metaphysical one.”¹⁸ ([Decroux] hablaba a menudo en sus clases de la semejanza que existía entre un actor llevando un gran peso físico y uno llevando un gran peso metafísico.) Así pues, Decroux tradujo el estudio de los contrapesos del mimo objetivo al mimo subjetivo.

Mientras el mimo objetivo no dejaba de ser un tratamiento diferente de la pantomima del siglo XIX, “subjective mime is a purely modernist invention, and probably did not exist in the nineteenth century”¹⁹ (el mimo subjetivo es una invención puramente moderna, y probablemente no existía en el siglo XIX). Antes de hablar de “mimo abstracto”, explica Yves Lebreton, Decroux hablaba de “mimo subjetivo” para indicar, en el dominio interior y afectivo, el origen y la finalidad de este mimo, donde “Forma e contenuto sono allora inseparabili come la carnalità concreta del corpo e l’evanescenza astratta dello spirito”²⁰ (Forma y contenido son entonces inseparables como la carnalidad concreta del cuerpo y la evanescencia abstracta del espíritu.).

¹⁷ Dymphna CALLERY. *Through the body*, págs. 77-78.

¹⁸ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 64.

¹⁹ Thomas LEABHART. *Ibid.*, pág. 63.

²⁰ Yves LEBRETON, comunicación personal, 1991 (*apud*: Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 162, nota 23).

XV.4. El movimiento del alma: la “estatua móvil”

En la poética de Decroux la “estatua móvil” es la imagen que le sirvió tanto para imaginar el mimo en el plano pedagógico y técnico, como en su profundidad y complejidad: “immaginare una statua mobile è immaginare il nostro mimo”²¹ (imaginar una estatua móvil es imaginar nuestro mimo). Se trataba de “la rappresentazione visibile dell’invisibile, il ritratto corporeo del pensiero, del sogno, della memoria”²² (la representación visible de lo invisible, el retrato corporal del pensamiento, del sueño, de la memoria). El reto que le planteó al mimo residía precisamente en la dificultad de representar ideas abstractas, situaciones emotivas e intelectuales, a las que Decroux se esforzó en darles el lenguaje del mimo hasta entonces relegado a un género artístico menor donde estos temas no eran abordados.

La “estatua móvil”, que Decroux definió de la siguiente forma: “Es una estatua griega que cambia de forma dentro de una esfera”,²³ constituye el punto de llegada de un recorrido que iba de lo material-concreto a lo abstracto. El *mimo corporal* no debía *imitar* los sentimientos, sino *expresarlos* de una forma esencial y despersonalizada. Decroux trabajaba con sus alumnos desde la representación de figuras y situaciones concretas hasta situaciones y estados puramente interiores. El trayecto que culminaba con la “estatua móvil” iba desde lo material a lo mental, de lo objetivo a lo subjetivo aplicando la técnica de los contrapesos a sus figuras y “retratos de ideas” como la maternidad, el pensador, el profeta, la muerte lenta, la meditación, el amor..., siendo *Méditation* (Meditación) uno de sus temas más conocidos creado en los años cincuenta.

²¹ Étienne DECROUX (citado en: Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 160, nota 17).

²² Corine SOUM y Steven WASSON, *Programmes pédagogiques et techniques*, texto mecanografiado, siete páginas no numeradas, 1989 (*apud*: Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 160, nota 17).

²³ Étienne DECROUX. “La mima dentro de la esfera”. En: *Palabras sobre el mimo*, pág. 103. Texto aparecido en Suecia a finales de 1954 en *Il Cigno*.

Todos estos temas se trataban de modo no convencional y anti-narrativo, pues lo menos importante era explicar una historia, el hecho en sí, para lo cual, decía, ya estaba la palabra, priorizando la manera, el *como*, la forma en que el tema se expresaba y que la palabra no podía hacer. Así lo declaraba en un texto escrito en 1950 a propósito de la obra *Petits Soldats (Soldaditos)*: “No es sino el estilo de actuación el que acarrea misteriosos pensamientos que la palabra no puede decir.”²⁴

El punto de partida era el objeto o la acción tal como se presenta en la realidad. La abstracción debía estar sólidamente enraizada en lo concreto. A partir de esta observación analítica se aplicaba la transposición no figurativa hacia la abstracción que no quería decir que se abstrajera de la realidad para vivir en un mundo conceptual, sino que significaba “astrarsi dall’aneddótico, dal particolarismo”²⁵ (abstraerse de lo anecdótico, del particularismo), pues tras la apariencia de las cosas cotidianas se encuentran los orígenes fundamentales de la vida. Podemos concluir, de acuerdo con los estudios consultados, que Decroux, como artista, participa de las corrientes que ocupan a sus contemporáneos en la pintura y la escultura, por su forma de mirar la realidad y analizarla, y que su abstracción tanto puede pertenecer a la llamada “representación no figurativa” asociada a Piet Mondrian (1872-1944), Constantin Brancusi (1876-1957), Paul Klee (1879-1940) y Joan Miró (1893-1983), como a la “figuración no representativa” de Marc Chagall (1887-1985), René Magritte (1898-1967), Salvador Dalí (1904-1994), por citar sólo algunos referentes.²⁶

El adjetivo “abstracto” ha sido, según De Marinis, uno de los temas más polémicos planteados por el maestro francés, pues hace referencia a dos modos diferentes de operaciones artísticas que no hay que confundir, aunque en la práctica

²⁴ Étienne DECROUX. “Descripción de una pieza de la mima: *Soldaditos*”. En: *Palabras sobre el mimo*, pág. 193. Texto escrito en marzo de 1950 para la publicidad de la gira por Israel.

²⁵ Ives LEBRETON en una entrevista con Patrizia LIBI BARBONI (citado en Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 163, nota 31.

²⁶ Marco DE MARINIS. *Ibid.*, pág. 162, nota 25.

XV. La concepción del mimo en Étienne Decroux

estén interrelacionadas: 1) primero, al plano de la expresión, de los significados, del estilo, consiste en dar la *forma abstracta*, es decir, artificial y no figurativa a temas concretos (o también contenidos abstractos). En esta primera acepción, mimo abstracto significa en buena parte para De Marinis, “mimo no realista”, “no ilusionista”; 2) la segunda serie de operaciones se pone en el plano del contenido, se refiere a la vez a la representación y expresión de *temas abstractos* como estados de ánimo, ideas, emociones... mimo abstracto quiere decir aquí: “mimo che rappresenta soggetti astratti”²⁷ (mimo que representa temas abstractos).

Podemos concluir en que la búsqueda del movimiento y el gesto abstracto es, junto al privilegio del tronco, un presupuesto de fondo y definitorio del mimo de Decroux. Su anti-naturalismo se enraíza ya en la estética simbolista de Craig. En relación con su práctica pedagógica, distinguimos dos procedimientos: primero, priorizaba la “vida mental” respecto al tema concreto, y, segundo, daba preferencia a la “manera” respecto a la historia. En la poética de Decroux, el interior prevalece sobre el exterior, definido por la búsqueda de una “verdad” interior, una revelación de lo íntimo contra la superficial apariencia de la realidad; un ideal que fue propio de la vanguardia histórica de siglo pasado.²⁸

XV.5. La técnica del *mimo corporal*

Para que el mimo, como nueva poética corporal, alcanzara la más alta expresión artística era esencial encontrar la dialéctica entre libertad y disciplina a favor de esta última a través de la fatiga y el riesgo. Todo proceso que estuviera asociado a dar libre paso a la espontaneidad o a la improvisación sin disciplina era rechazado.

²⁷ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 141.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 150.

En una conferencia que Decroux pronunció en Gante el año 1972, comparaba al mimo con la música en el sentido de que el mimo-actor necesitaba ejercitar su cuerpo con una técnica de la misma manera que el músico lo hacía con su instrumento, pues el cuerpo era el instrumento que el mimo debía hacer “sonar” con la misma precisión técnica con la que el músico tocaba su instrumento. Si esto era algo obvio para todo el mundo en el terreno de la música también debía serlo, lo era para él, en el terreno del arte del actor, en tanto que la técnica, lejos de ser un obstáculo a la creatividad, la incitaba: “technique neither paralyzes nor sterilizes inspiration but, on the contrary, aids birth, excites it”²⁹ (la técnica ni paraliza ni esteriliza la inspiración sino que, al contrario, ayuda a dar a luz, la excita).

La cuestión de la relación entre la técnica y la espontaneidad ha sido tema de debate entre los creadores y pedagogos del siglo XX. Leabhart hace una breve reflexión sobre ello a propósito de Decroux trayendo a colación a Barba y Grotowski.³⁰ Para Eugenio Barba está claro que el actor que trabaja a partir de reglas y códigos establecidos, tiene una mayor libertad que el que es prisionero de sus arbitrariedades e impulsos, como sucede a menudo con los actores occidentales. Ya hemos mencionado cómo Barba compara la técnica de Decroux con los sistemas codificados orientales.³¹ La relación que Decroux quería que el actor occidental estableciera con su técnica, era de la misma naturaleza que la que establece el actor oriental con la suya, donde un actor de Kabuki, por ejemplo, ignora todo acerca de los secretos de un actor de teatro Nô. Barba concluye que, “[Decroux] intenta transmetre als seus alumnes el mateix tancament rigorós respecte a les formes de

²⁹ Étienne DECROUX (citado en : Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 57. No especifica la fuente.)

³⁰ Thomas LEABHART. *Ibid.*, págs. 56-59.

³¹ Comparación que primero hizo Charles Dullin. Véase el capítulo XIV.4 “El encuentro con Jean-Louis Barrault” (*supra*, págs. 416-417).

XV. La concepción del mimo en Étienne Decroux

teatre diferents de la seva”³² ([Decroux]) intentó transmetre a sus alumnes el mateix tancament rigorós cap a les formes teatrals diferents a la seua). Per a Grotowski, en la mateixa línia que el seu alumne Barba, la lliçió del teatre oriental i també del teatre medieval europeu, consisteix en que la espontaneïtat i la disciplina lluny de debilitar-se la una a l'altra, es refuerzen: “that what is elementary feeds what is constructed and vice versa, to become the real source of a kind of acting that glows”³³ (que el que és elemental alimenta el que està construït i viceversa, per a convertir-se la font veritable d'una actuació lluminosa).

La “estatua mòbil” donà a llum una tècnica d'aprenentatge rigorosa, dura i dolorosa; una forma de reconduir el cos a moviments o *attitudes* (actituds) de contracció, compensació i dissociació entre les diferents parts del cos basant-se en dos dinàmiques principals en la tensió muscular que combinaven la duració i la velocitat: la *secousse* (la sacudida) i el *fondue* (la fusió). En la primera, la *sacudida*, una forta tensió muscular precedeix a un ràpid i forta moviment de relaxació; en la *fusió*, el moviment és lent i es realitza a una velocitat i a un nivell de tensió muscular constant, continuu.³⁴ Arribar a controlar el moviment del cos era el primer pas per a controlar els del pensament.

Com succeeix amb algunes tècniques orientals com la Òpera de Pequín o les danses balineses, també en la dansa clàssica i, en fi, en les tradicions de tot el món, el malestar, la incomoditat i el dolor físic es converteixen en un mitjà per a verificar si es treballa la tècnica correctament, un sistema de control. Aquest és el que

³² Eugenio BARBA. “Antropologia teatral”. En: Ricard SALVAT. *Escrips per al teatre*. Institut del Teatre/ Diputació de Barcelona, Monografies de teatre, núm. 32, Barcelona, 1990, pàg. 372.

³³ Jerzy GROTOWSKI. *Towards a Poor Theatre*. Simon and Schuster, Nova York, 1968, pàg. 121 (citado en: Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, págs. 56-57).

³⁴ Sobre los aspectos precisos de la técnica del *mimo corporal* de Decroux consultar Marco DE MARINIS. “Decroux pedagogo” y “Il mimo corporeo: poetica e grammatica”. En: *Mimo e teatro nel Novecento*, págs. 122-170; y Deidre SKLAR. “Étienne Decroux’s Promethean Mime”. En: Phillip B. ZARRILLI (Ed.). *Acting (Re)considered*, págs. 131-135.

una gran maestra japonesa de danza le diría a Decroux, en una anécdota que explica Jean Perret: que el dolor era una manera de verificar si una posición era justa, a lo cual añadiría con una sonrisa: “Mais si cela fait mal, cela ne signifie pas nécessairement que ce soit juste”³⁵ (Pero si hace daño, esto no significa necesariamente que sea correcto). La máxima de Decroux ya mencionada de “le mime est à l’aise dans la malaise” (el mimo está cómodo en la incomodidad) viene a propósito de ello.

La técnica de Decroux destinada a “contraffare il corpo”³⁶ (transformar el cuerpo) para usarlo de una manera diferente a la cotidiana, y que se organizaría en una “gramática corporal”, tenía la finalidad, en palabras de De Marinis, de liberar “il processo espressivo personale dagli stereotipi naturalistici e dalle maschere superficiali, mettendolo così in grado di produrre dei segni non convenzionali, delle *prezence* –come le chiama Decroux in un’occasione–”³⁷ (el proceso expresivo personal de los estereotipos naturalistas y de las máscaras superficiales, poniéndolo así en situación de producir signos no convencionales, *presencias* –como lo llamó Decroux en una ocasión–). Este proceso debía revelar, a veces en contra del agrado del ejecutante, los conflictos profundos del psiquismo humano, la esencia íntima de un objeto o de una acción; los movimientos del cuerpo debían evocar los del alma. Un mimo que, como define De Marinis, era un mimo “decapitato”³⁸ (decapitado), al suprimir el rostro, que para Decroux representaba la personalidad que había que eliminar, y que se inspiraba en la escultura clásica, en los torsos inacabados de Miguel Ángel (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) y, particularmente, en las estatuas acéfalas de Auguste Rodin.

³⁵ Jean PERRET. “Étienne Decroux, maître du mime”. En: Jacques LECOQ (Dir.). *Le théâtre du geste*, pág. 67.

³⁶ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 142.

³⁷ *Ibid.*, pág. 139.

³⁸ *Ibid.*, pág. 138.

XV. La concepción del mimo en Étienne Decroux

La reproducción esencial y despersonalizada de la vida interior no tiene nada que ver con el “impudico narcisismo dell’attore, già violentemente stigmatizzato a suo tempo da Craig”³⁹ (impúdico narcisismo del actor, ya estigmatizado violentamente en su momento por Craig). La búsqueda de la anulación del psiquismo que tiende a la despersonalización del actor se encuentra también presente en Meyerhold y Grotowski, quien diferenció en esta entrega total, al “actor santo” de la pura exhibición del “actor cortesano”.

Jean Perret también hace mención a las coincidencias que la concepción de la técnica de Decroux encuentra con Grotowski y Barba. Este último la concibe como una arquitectura de tensiones que busca eliminar los automatismos cotidianos y transformar la inmovilidad en acción, llegando a hablar de “‘corps fictif’ dont toute psychologie est absente, dont la psyché de l’acteur est exclue”⁴⁰ (‘cuerpo ficticio’ en el que la psicología está ausente, la psique del actor está excluida). Vemos cuán cercana es esta concepción a Decroux, cuando éste hablaba de un “segundo cuerpo”, o de “otro cuerpo” extracotidiano.⁴¹ Esta idea estaba ya expresada por Stanislavski cuando habló de una “segunda naturaleza” del actor en *Un actor se prepara* y, antes que él, por Goethe en su ensayo *Regeln für Schauspieler (Reglas para los actores)*, de 1824. Todas las técnicas para el actor durante el pasado siglo han venido a plantear la cuestión de la relación entre la psique y el cuerpo. Decroux, concluye Perret, no eludió la cuestión en el trabajo del actor con el “temido” (redoutée) y “temible” (redoutable) inconsciente cuando dijo, “Lo que Freud nos hace decir, la mima nos lo hace hacer.”⁴² Ahora bien, Perret plantea la pregunta, que deja en el aire, de si la exclusión de la psique en el actor es posible.

³⁹ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 139.

⁴⁰ Jean PERRET. “Étienne Decroux, maître du mime”. En: Jacques LECOQ (Dir.). *Le théâtre du geste*, pág. 67.

⁴¹ Marco DE MARINIS. *Ibid.*, págs. 142-143.

⁴² Étienne DECROUX. “Prólogo para *El Torero*”. En: *Palabras sobre el mimo*, pág. 214.

Respecto a la improvisación, aunque estaba presente en el trabajo semanal de su escuela, junto a la técnica corporal, ninguno de los estudios consultados en la bibliografía sobre Decroux le dedican especial atención. Solo De Marinis menciona los dos tipos de improvisaciones que realizaba: el primero, a partir de un tema dado por Decroux que los alumnos colectivamente debían preparar en un tiempo determinado; y, el segundo, a partir de un tema dado sin preparación alguna, en solitario o entre dos personas.⁴³ Esta omisión nos priva de poder comparar este aspecto de su enseñanza con la enseñanza de Lecoq, donde la dimensión del juego y del movimiento en relación con el espacio está tan presente, lo cual nos confirma la focalización de Decroux en la técnica del mimo corporal.

XV.6. Consideraciones sobre la enseñanza

El extremo rigor metodológico, el perfeccionismo, su tendencia a la sistematización, su opción estética caracterizada por su *esprit de géométrie* (espíritu de geometría), según De Marinis, no ha de hacernos caer en una comprensión de la pedagogía de Decroux limitada y reducida a una técnica acabada, un método o, incluso, un sistema sin más.⁴⁴ Bajo todo ello existía un alma que animaba su pedagogía, que iba más allá de las explicaciones conceptuales convirtiéndola en una auténtica experiencia teatral, pero que, por eso mismo, sólo los que la han hecho pueden conocerla en profundidad, y sólo a través de estos testimonios podemos saber de ella. Las experiencias que recoge el amplio estudio del investigador italiano y, de entre ellas, especialmente el testimonio de Yves Lebreton, resultan de un gran valor para comprender que la técnica es la parte visible de la enseñanza de Decroux. Para Lebreton la técnica del mimo corporal, siendo evidentemente indispensable, sólo puede darnos una visión incompleta de su trabajo. “Il suo insegnamento esige infatti

⁴³ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 130.

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 131.

XV. La concepción del mimo en Étienne Decroux

una seconda lettura, basata non su ciò che appreso ma ciò che è stato trasmesso.”⁴⁵
(Su enseñanza exige, en efecto, una segunda lectura, basada no en lo que se ha aprendido, sino en lo que se ha transmitido.)

La incapacidad muchas veces por parte de los alumnos, según De Marinis, de ver más allá del plano exclusivamente técnico ha llevado a exagerar los riesgos de inhibición que existen en el plano pedagógico en una técnica perfeccionista sobre el plano creativo, así como la dificultad de utilizar libremente una gramática corporal tan refinada. Otros, reconociendo la dificultad de continuar trabajando después de la escuela, han podido descubrir, al profundizar en ello y apropiarse de la técnica, que lejos de estar cerrada les ha abierto la posibilidad de desarrollarla de forma personal.⁴⁶

En el terreno del arte, como se sabe, la técnica carece de valor si no puede trascenderse. Es en este sentido que Lebreton dice, a propósito de la enseñanza de Decroux: “l’analisi del movimento corporeo, se ci limita ad un mero processo tecnico, diventa sterile.”⁴⁷ (el análisis del movimiento corporal, si se limita a un mero proceso técnico, se vuelve estéril).

Las siguientes dos citas hacen referencia a la práctica y ejercicio de la técnica, donde podemos hacernos una idea de la relación entre libertad y disciplina que hemos señalado anteriormente. Cúal era la experiencia, cómo se vivía por el alumno, y cómo procedía Decroux:

Malgrado le sue irrefutabili qualità di dimostratore, che possono far credere a un osservatore frettoloso che il suo lavoro si articoli secondo schemi teorici classificati e sistematici, Etienne Decroux riserva, nella pratica, indicazioni sotto forma di

⁴⁵ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 130.

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 132.

⁴⁷ Ives LEBRETON en una entrevista con Patrizia LIBI BARBONI (citado en: Marco DE MARINIS. *Ibid.*, pág. 155.)

immagini dove rompe l'apparente rigidità del suo insegnamento, per aprirla alla libertà intuitiva dell'esperienza. Dietro ciò che è spiegato, ciò che non lo è. Tra ciò che è detto e ciò che è fatto, dimostrato e suggerito, definito e indefinito, esiste una moltitudine di contraddizioni che solo l'esperienza pratica è in grado di risolvere. L'insegnamento di Decroux è un organismo che comporta corrispondenze interne, ramificazioni insospettite, secondo giochi di riflessi e di eco difficili da localizzare e dove la nitidezza del discorso è sempre ammantata di chiariscuri intuitivi.⁴⁸

(No obstante sus irrefutables cualidades como demostrador, que puede hacer creer a un observador apresurado que su trabajo se articula según esquemas teóricos clasificados y sistemáticos, Étienne Decroux reserva, en realidad, señales bajo formas de imágenes donde rompe la aparente rigidez de su enseñanza, para abrirla a la libertad intuitiva de la experiencia. Por debajo de lo que se explica, lo que no. Entre lo que se dice y lo que se hace, se demuestra y sugiere, se define e indefine, existe una multitud de contradicciones que sólo la experiencia práctica puede resolver. La enseñanza de Decroux es un organismo que comporta correspondencias internas, ramificaciones insospechadas, según juegos de reflejos y de ecos difíciles de localizar y donde la nitidez del discurso está siempre recubierta de claroscuros intuitivos.)

La articulación geométrica entre las partes del cuerpo a través de un proceso riguroso produce una transformación profunda bajo la apariencia de una marioneta, llevando a despertar, en este caso, la zona posterior del cerebro donde Decroux localiza una fuerza animal:

Fissandosi esclusivamente sull'apprendimento rigoroso della tecnica corporale, si trasformano in impeccabili marionette dalle giunture oliate e dalle articolazioni esatte, ma nelle quali i movimenti non sono più ritmati dal flusso del proprio sangue,

⁴⁸ Yves LEBRETON (*apud*: Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 131.)

XV. La concepción del mimo en Étienne Decroux

dalla cadenza del proprio respiro, innervati dalla loro forza animale e radicati “dans l’arrière tête”, per citare un termine caro a Étienne Decroux.⁴⁹

(Fijándose exclusivamente en el aprendizaje riguroso de la técnica corporal, se transforma en impecables marionetas de juntas engrasadas y con las articulaciones exactas, en las cuales los movimientos no están ya ritmados por el flujo de la propia sangre, de la cadencia de la propia respiración, sino enervados de su fuerza animal y radicados “en la parte posterior de la cabeza”, por citar un término querido por Étienne Decroux.)

Estas citas, a la vez que clarifican la aplicación y la experiencia, nos dan una descripción de cómo la técnica trabaja a través del cuerpo moviendo zonas más profundas que, al conectar con la intuición, originan movimientos más reveladores; la técnica da acceso a sentir que gesto, movimiento y psique no son más que una sola cosa. Podemos pensar que la palabra “técnica” en la poética decrouxniana encuentra un eco en su acepción original en griego entendida como *techné*, es decir, como arte, una dimensión de esta palabra hoy perdida, pues prácticamente en la actualidad muchas veces se entiende y se vive en oposición, donde la técnica ha perdido ese contacto con el origen, con el arte, para entenderse como algo impersonal, despersonalizada y fría; y concluimos, pues, que arte y técnica en última instancia, no están separados en el mimo corporal de Decroux.

La descripción de Lebreton es sumamente reveladora de lo que sucede profundamente en el actor en el trabajo de la técnica decrouxniana, en este contacto que establece con la psique para revelar y crear algo a lo que no podría acceder por sí mismo. Ahí está la dimensión de la pedagogía y de todas las pedagogías que

⁴⁹ Yves LEBRETON (*apud*: Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 131.)

transportan un conocimiento transformador, alquímico, y que necesitan transmitirse por maestros, es decir, por mediadores, y a través de la experiencia directa, resistiéndose a cualquier escritura.

XV.7. La filosofía de Decroux: el mimo prometeico

A menudo se ha visto a Decroux como un dogmático y su trabajo considerado académico, purista y esotérico. Críticas que él rechazaba argumentando que los ojos acostumbrados a la superficialidad y al entretenimiento no podían ver la profundidad y la trascendencia de lo que él perseguía.⁵⁰ Es cierto que su mimo no fue una forma popular, algo que, por otro lado, nunca buscó interesado como estaba en la perfección, en la pureza del mimo, pues acabó dedicándose más a la pedagogía y la investigación que a la representación. Estos aspectos de Decroux están recogidos en todos los estudios que hemos consultado y todos ellos defienden, más allá de estos calificativos, el valor de su búsqueda.

Deidre Sklar menciona la incomprensión y la deformación del crítico Eric Bentley hacia Decroux, que aún reconociendo su aportación no deja de verla con una cierta extrañeza cuando en 1953, escribió: “Even if his work does not turn to be the principal, central theatrical work of our time, it can resemble the work of some, small, strict holy order from which the whole church benefits”⁵¹ (Aunque su trabajo no sea el trabajo teatral principal y central de nuestro tiempo, sí se parece al trabajo de alguna pequeña, estricta y bendita orden religiosa de la cual toda la iglesia se beneficia). Para Sklar, quien, recordamos, fue alumno de Decroux, el *mimo corporal*

⁵⁰ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 58.

⁵¹ Eric BENTLEY. “The purism of Étienne Decroux”. En: *In Search of Theatre*, págs. 184-195 (citado en: Deidre SKLAR. “Étienne Decroux’s Promethean Mime”. En: Phillip B. ZARRILLI (Ed.). *Acting (Re)considered*, pág. 129.)

XV. La concepción del mimo en Étienne Decroux

no es un arte secreto y esotérico, aunque a muchos se lo pueda parecer; aquellos que han permanecido el tiempo suficiente para aprender su sistema, han recorrido un camino en un proceso de deconstrucción y reconstrucción más parecido a una iniciación ritual que al teatro.⁵² Con otras palabras, este proceso del *mimo corporal* que va del análisis a la síntesis, coincide con la del director Jean Ruts, el cual entiende que el trabajo de Decroux “has actualised in our time the theory that speculates that theatre rediscovers its origin in mime, develops itself in speech toward another level, which is corporeal, and the starting place for further development”⁵³ (ha actualizado en nuestro tiempo la teoría que especula que el teatro redescubre su origen en el mimo, se desarrolla por sí mismo en el habla hacia otro nivel, el cual es corporal, y el punto de partida para un desarrollo posterior).

El carácter religioso que, por su devoción y perfeccionismo, se le atribuye a su trabajo, y que en Copeau estuvo presente de una manera casi mística, toma en Decroux un sentido político, lo que recogen Sklar y De Marinis de las propias palabras del maestro francés. El mimo, dirá, es un arte impregnado políticamente –no en su sentido literal como podía ser el troskismo, el stalinismo o el anarquismo–, sino en un sentido opuesto al de la religión. Decroux lo llamará “arte prometeico”. El mimo, como arte:

“E politica o prometeica in quanto si oppone a quella religiosa”: e cioè perché, in luogo di limitarsi a contemplare o a lasciarsi agire (come la danza, arte in questo senso fundamentalmente religiosa), il mimo agisce, produce realtà invece di imitarla, crea un suo proprio mondo invece di estasiarsi passivamente di fronte a quello esistente, e così

⁵² Deidre SKLAR. “Étienne Decroux’s Promethean Mime”. En: Phillip B. ZARRILLI (Ed.). *Acting (Re)considered*, pág. 139.

⁵³ Jean RUTS. “New Mime in Europe”. *Mime Journal*, 1983, pág. 168 (citado en Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 145).

facendo spinge anche lo spettatore ad assumere un atteggiamento attivo, prometeico, trasformativo.⁵⁴

(“Es político y prometeico en cuanto se opone al religioso”: esto es así porque, en lugar de limitarse a contemplar o dejarse actuar (como la danza, arte en este sentido fundamentalmente religioso), el mimo actúa, produce realidad en lugar de imitarla, crea su propio mundo en vez de extasiarse pasivamente frente a aquel existente, y de esta forma incita también al espectador a asumir un acercamiento activo, prometeico, transformador.)

Cuando Decroux llama a su arte “prometeico”, según Sklar, está apelando al derecho del hombre a rebelarse contra las limitaciones del cuerpo y contra las imágenes sociales establecidas para crearse a sí mismo. “The ideal of the Promethean actor who is more beautiful than the one God made is the image underlying Decroux’s Corporeal Mime.”⁵⁵ (El ideal del actor prometeico, que es más bello que el creado por Dios, es la imagen que subyace al mimo corporal de Decroux.) Es una imagen clave para entender el mimo de Decroux que simboliza, en el fuego que Prometeo roba a los dioses, la razón, el artificio, la cultura y el sufrimiento de la condición humana. Por tanto, la técnica es dolorosa porque la lucha de la vida lo es. El sufrimiento es el “tema de los temas”, presente en su manera de ver el mundo, su estética y la técnica corporal. La lucha del mito griego es la lucha heroica del hombre por construir su destino, quien como en el superhombre, *übermensch*, de Friedrich Nietzsche (1844-1900) hace de su pecado original una virtud. “Promethean *hubris* is necessary for Nietzsche’s titanic individual who purchases his own heroic suffering.”⁵⁶ (La *ubris* prometeica es necesaria para el individuo titánico de Nietzsche

⁵⁴ Étienne DECROUX. “Hugo and Baudelaire”, *Mime Journal*, 1978, núm. 7/8, págs. 51-53 (citado en: Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 132).

⁵⁵ Deidre SKLAR. “Étienne Decroux’s Promethean Mime” (En: Phillip B. ZARRILLI (Ed.). *Acting (Re)considered*, pág. 129).

⁵⁶ Deidre SKLAR. *Ibid.*, pág. 130.

que adquiere su propio sufrimiento heroico.) Una idea propia del siglo XIX y ya expresada por Goethe, y que Sklar interpreta como un pecado “activo”, en cuanto incita al hombre a actuar como un principio únicamente masculino, en oposición al pecado femenino bíblico.

Se trata de una búsqueda sobre el ser humano, su existencia en el mundo y las cuestiones fundamentales que se le plantean: el amor y la muerte. Esta filosofía explica, para De Marinis, “il carattere febrile e totalizzante, spesso anche dogmatico e dottrinario, del suo modi di procedere, di teorizzare, di insegnare”⁵⁷ (el carácter febril y totalizante, a menudo hasta dogmático y doctrinario, de su modo de proceder, de teorizar, de enseñar). El aislamiento en el que concluyó su búsqueda no quiere decir un situarse fuera del mundo, sino más bien una medida protectora de su esencialidad, pues su filosofía era:

[...] una vera e propria visione del mondo, radicalmente impregnata di una passione sociale e politica (amore per l’umanità, gli accadeva di chiamarla, citando Hugo) mai venuta meno nonostante il totale isolamento in cui ha progressivamente rinchiuso (protetto?) la propria esistenza e il proprio lavoro.⁵⁸

([...] una auténtica y propia visión del mundo, radicalmente impregnada de una pasión social y política (amor por la humanidad, la llamaba, citando a Hugo) nunca venida a menos a pesar del total aislamiento en el cual fue progresivamente encerrando (¿protegiendo?) su propia existencia y su propio trabajo.)

Su aislamiento no se debe, en opinión de Barba, a una estrechez mental o al producto de la intolerancia, sino que, a semejanza de los maestros orientales, participaba de la idea que el actor había de defender sus principios como su bien más

⁵⁷ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 132.

⁵⁸ *Loc. cit.*

preciado, y añade que el precio a pagar por la pureza es el aislamiento y la esterilidad:

I maestri che chiudono i propri allievi nella riserva di un corpo di regole che per aver forza finge di ignorare la propria relatività, e quindi l'utilità del confronto, preservano certamente la qualità della propria arte, ma ne minacciano il futuro.⁵⁹

(Los maestros que cierran a sus propios alumnos en la reserva de un conjunto de reglas que para tener fuerza, fingen ignorar su propia relatividad, y por tanto la utilidad del debate, preservan ciertamente la calidad del propio arte, pero amenazan su futuro.)

XV.8. La aportación de Decroux al mimo

La imagen de Decroux como “Grande Veccio del mimo” (Venerable Anciano del mimo), con la que Barba presenta al maestro francés, aun considerándola real e importante, De Marinis no puede hacerla suya y la matiza. Para él, paradójicamente, la experiencia, tan encerrada en sí misma, aislada, marginal y en cierto aspecto anacrónica, que desarrolló durante más de cincuenta años, ha sido una de las que más han influido en el teatro de los años sesenta y setenta, anticipándose a muchas de las realizaciones y aspectos del trabajo del actor como son: la primacía del cuerpo-pensamiento de actor-creador; la “pobreza” como búsqueda ético-estética y como estrategia comunicativa; la distancia con el teatro dominante; la concepción de la escuela como un laboratorio en una búsqueda permanente y de experimentación que resuelve en su propio seno el problema del público; y, la no separación entre vida privada y profesión. La búsqueda de Decroux, con todas sus contradicciones,

⁵⁹ Eugenio BARBA. *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*. Feltrinelli, Milán, 1981, pág. 71 (citado en: Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 175).

XV. La concepción del mimo en Étienne Decroux

representa para De Marinis “un caso quasi unico di continuità non fossilizzata né museificata, nella tradizione novecentesca del nuovo, fra le avanguardie storiche e quella della seconda metà del secolo”⁶⁰ (un caso casi único de continuidad no fosilizada ni museística, en la tradición del siglo XX de lo nuevo, entre las vanguardias históricas y la de la segunda mitad del siglo).

Venerado o aborrecido Decroux, ha sido en palabras de Jean Perret “le grand provocateur [...] qui sans doute aura permis l’émergence de nombreuses approches corporelles du théâtre et de la danse modernes”⁶¹ (el gran provocador [...] que sin duda ha permitido la emergencia de numerosos acercamientos corporales del teatro y la danza modernos), como lo han sido las experiencias de: Grotowski, de Barba o de Kantor; de grupos como el Living Theatre, Bread and Puppet; las creaciones de Bob Wilson o de Pina Bausch (Philippina Bausch, 1940); o las innovaciones de Ariane Mnouchkine o de un Peter Brook.

Desde el ámbito académico está considerado como el intelectual del mimo contemporáneo. Su aportación no reside sólo, como afirma De Marinis, en haber sido el inventor del mimo corporal, “ma anche il principale grammatico e l’interprete più rigoroso”⁶² (pero también el principal gramático e intérprete más riguroso). Para Ricard Salvat, Decroux es “aparte del mimo por excelencia del siglo XX, uno de los mejores maestros de la interpretación pantomímica y del arte de la interpretación en general”.⁶³

Aunque la utopía de Decroux de crear un arte autónomo no se ha realizado, produciendo sus mejores frutos lejos de este objetivo, la aportación de Decroux ha

⁶⁰ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 176.

⁶¹ Jean PERRET. “Étienne Decroux, maître du mime”. En: Jacques LECOQ (Dir.). *Le théâtre du geste*, pág. 67.

⁶² Marco DE MARINIS. *Ibid.*, pág. 60.

⁶³ Manuel GÓMEZ GARCÍA. *Diccionario Akal de Teatro*, pág. 244.

beneficiado a todo el teatro contemporáneo que se mueve en una inquietud por el lenguaje. Para De Marinis el *mimo corporal* es una herencia viva que ha de influenciar este nuevo milenio de la misma manera que Stanislavski y Grotowski cambiaron el trabajo del actor: “la questione dell’attore non può più essere la stessa *dopo Decroux*”⁶⁴ (la cuestión del actor no puede ser la misma *después* de Decroux).

Toda su búsqueda consistió en establecer una técnica corporal que permitiera esculpir el cuerpo y expresarse como pensamiento en un lenguaje despojado de toda psicología, desde el silencio. Su forma de plantearla fue completamente nueva, y en este sentido ha sido un pionero al abrir nuevas vías y perspectivas que otros han continuado y que hoy siguen evolucionando desde sus planteamientos. Decroux fue consciente que él no había hecho más que empezar. “Quando morirò sarò soltanto all’inizio del grande Progetto del mimo.”⁶⁵ (Cuando muera estaré tan solo al principio del gran Proyecto del mimo.)

⁶⁴ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 299.

⁶⁵ Frase que Decroux solía decir a menudo, recogida por Jerry DI GIACOMO en una entrevista de Patrizia LIBI BARBONI publicada en Marco DE MARINIS (Ed.). *Mimo e mimi. Parole e immagini per un gener teatrale del Novecento*, pág. 290.

XVI. La concepción del mimo en Jacques Lecoq

La exposición de Lecoq en *Le théâtre du geste* en relación a su concepción del mimo se hace amplia y progresivamente desde campos diferenciados en una visión global y detallada, mientras que en *El cuerpo poético* se encuentra sintetizada en dos páginas, suficientes para enunciar las ideas esenciales que impregnan toda su pedagogía de la que trata el libro. Podemos decir que su concepción del mimo se basa, se analiza y se entiende a partir de:

- una comprensión antropológica;
- en un estudio del mimo a lo largo de la historia;
- como una pedagogía para el teatro;
- como un arte ligado al movimiento;
- integrado en el teatro contemporáneo.

El *mimismo* humano es el punto de partida de su concepción del mimo, que se apoya en los estudios del antropólogo Marcel Jousse para diferenciarlo del reduccionismo de la palabra ‘mimo’ asociado a un estilo y un género dramático. Desde esta visión amplia del fenómeno de la mimesis, Lecoq se adentra en el mimo visto a través de su historia en el teatro, lo que le sirve para poner de relieve que éste siempre ha estado ligado a la danza y al texto dramático, y que sólo en determinados periodos se ha aislado como un arte autónomo. Para Lecoq, el mimo en el teatro contemporáneo ha vuelto a reencontrar su camino, entendido como un arte ligado al movimiento, y también lo aporta en su pedagogía, cuya finalidad es la renovación teatral.

XVI.1. La imitación

Lecoq entiende el mimo como un fenómeno en el que se inscribe la comunicación, la expresión y en el aprendizaje humano:

[...] el acto de mimar es un acto esencial, un acto de la infancia: el niño mima el mundo para reconocerlo y prepararse para vivirlo. El teatro es un juego que mantiene vivo este acontecimiento.¹

Esta idea se encuentra desarrollada en *Le théâtre du geste*² a propósito del tema de la imitación, pero la encontramos también en otros textos como en su ponencia *À propos de théâtre et de mouvement*: “L’enfant imite pour apprendre comme l’acteur mime pour jouer”³ (El niño imita para aprender, como el actor mima para actuar). El aprendizaje del niño a través del juego se encuentra paralelamente a la relación con el teatro, entendiendo éste como la prolongación del “gran acto” de mimar propio de la infancia que da vida al imaginario. Lecoq destaca cómo todo el cuerpo del niño está implicado en este proceso de aprendizaje. “La realidad mima en él”, nos dice. Así es como se prepara y reconoce el mundo –imitando gestos, movimientos, actitudes, sonidos y comportamientos– para poder vivirlo y, finalmente, para apropiárselo integrándose en él. La imitación del niño se da a través del juego, está asociada al placer de aprender, al placer de jugar a ser otro, a crear una ilusión. Como el niño, el actor sabe que no es verdad, la diferencia está en que el actor lo hace creíble, ha de crear una verdad en la ilusión para un público que, a la vez, sabe que no es del todo verdad. Por tanto, la palabra “mentira”, con la que a veces se define la naturaleza del trabajo del actor, no entra en su vocabulario, y sí se encuentra con la concepción de Copeau quien en 1929, en su prólogo a *Paradoxe sur*

¹ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 41-42.

² Jacques LECOQ. “L’imitation: du mimétisme au mimisme”. En: *Le théâtre du geste*, págs. 16-17.

³ Jacques LECOQ. “À propos de théâtre et de mouvement”. En: *Actes del Congrès Internacional de teatre a Catalunya*, pág. 92.

XVI. La concepción del mimo en Jacques Lecoq

le comédien (La paradoja del comediante) de Denis Diderot (1713-1784), refiriéndose a ello dice:

Lo que resulta horrible, en el artista, no es la mentira, puesto que él no miente. No es el engaño, porque no engaña. Tampoco la hipocresía, ya que aplica su monstruosa sinceridad a ser lo que no es; y menos aún a expresar lo que no siente, sino a sentir lo imaginario.⁴

Como Copeau, Lecoq buscaba en la actuación la sinceridad, una verdad, no un simulacro, ni el truco o el efecto exterior fácil donde “sentir el imaginario” es el primer requisito para el actor.

En este prólogo Copeau hacía una declaración de principios sobre el arte del actor al precisar y aclarar algunas de las cuestiones expuestas por Diderot como eran la sensibilidad y la inteligencia, la sinceridad, la entrega, la disponibilidad y la noción de verdad, y que reencontramos en la pedagogía de Lecoq.

La exposición de Lecoq sobre el fenómeno de la imitación continúa en *Le théâtre du geste* ilustrándolo con ejemplos observados en la vida cotidiana: como puede ser un acto deliberado y estar motivado por el engaño o para sacar beneficio de algo: hacerse pasar por otro, fingir una cojera, el camuflaje en la guerra, la imitación de los sonidos de los animales en la caza..., o bien puede ser un acto involuntario. En la naturaleza podemos observarlo en la adaptación de los animales a su hábitat de vida para camuflarse y pasar desapercibidos. También sucede con los seres humanos, tanto en lo social –convenciones, contagio de toses, bostezos...–,

⁴ Jacques COPEAU en el prólogo a Denis DIDEROT. *La paradoja del comediante*. Leviatán, Buenos Aires, 1994, pág. 12.

como en lo privado. Las personas de una misma familia tienden a imitarse involuntariamente en los gestos, comportamientos y pensamientos. En el amor – “mimétisme conjugal”⁵ (mimetismo conyugal), dice Lecoq–, el compartir ideales comunes hace que personas en un principio diferentes se parezcan. Este “contagio” podemos observarlo también en la expresión de la gente al salir del cine de ver una misma película, o cuando va al zoo para ver los animales con los que más se identifican. Esta acción de imitar, tanto si es o no voluntaria, pertenece a la imitación de la forma, que es el mimetismo.

El actor imita igualmente, tomando de la vida aquello que necesita para crear un personaje, sea ficticio o real. Cuando la imitación del actor va más allá de una mera imitación formal de la voz y del gesto y la supera, se pasa del mimetismo de la forma al mimetismo del sentido. Lecoq lo hace observar en el teatro de variedades, propenso a la imitación de la forma, donde algunos imitadores pueden superar al original en su imitación en un acto de sublimación. Son tan buenos, nos dice, que imitando su voz y sus gestos, llegan más allá al imitar los movimientos del pensamiento.⁶

XVI.2. El *mimismo* humano

Este espacio que el actor puede llegar a alcanzar en la profundidad de su actuación es el mismo espacio al que pertenece la imitación de la infancia y que es el *mimismo* humano, palabra que Lecoq tomó de Jousse para diferenciarlo de la palabra ‘mimo’ pues:

⁵ Jacques LECOQ. “L’imitation: du mimétisme au mimisme”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 16.

⁶ *Ibid.*, pág. 17.

XVI. La concepción del mimo en Jacques Lecoq

El término mimo es hoy tan reductor que hay que buscar otros. Es por lo que a veces utilizo el término *mimismo* (tan acertadamente aclarado por Marcel Jousse en su *Anthropologie du geste*, de Ediciones Gallimard), que no hay que confundir con el *mimetismo*. El mimetismo es una representación de la forma, el *mimismo* es la búsqueda de la dinámica interna del sentido.⁷

En este punto el teatro se encuentra con la antropología, con la antropología del gesto, una ciencia creada por Marcel Jousse y dirigida al estudio de los mecanismos y las leyes de la expresión humana y del lenguaje. Por tanto, la imitación o fenómeno del mimo toma en Lecoq este sentido que está presente, en su pedagogía, en las recreaciones de la naturaleza y de las cosas, y no está ligado a ninguna estética concreta, puede ser abstracto o realista, y nunca es una imitación descriptiva de la realidad. Hacemos esta aclaración porque la palabra ‘imitación’, como concepto, ha sido y sigue siendo muy debatida desde Aristóteles, cambiando según las épocas y las ideas en el arte, la filosofía y la representación teatral.⁸ También Lecoq encuentra en Aristóteles un punto de referencia donde apoyar el sentido que le da como fenómeno perteneciente a la vida humana, al citar *El Arte poética*: “L’homme est le plus mimeur de tous les animaux et c’est par le mimisme qu’il acquiert toutes ses connaissances”⁹ (El hombre es el mayor imitador de los animales y es por el *mimismo* que adquiere todos sus conocimientos). En el *mimismo* humano de Jousse, Lecoq encuentra el sentido profundo del mimo:

Le mimisme se différencie du mimétisme en ceci qu’il n’est pas une imitation mais une saisie du réel qui se joue dans notre corps. L’homme normal est “joué” par

⁷ Jacques LECOQ. *El cuerpo poético*, págs. 41-42.

⁸ Sobre el concepto de imitación vease Javier GOMÁ LANZÓN. *Imitación y experiencia* (Pre-Textos, Valencia, 2003). También de Hans-Georg GADAMER, *Estética y hermenéutica* (Tecnos, Madrid, 2001) y de María José SÁNCHEZ MONTES, *El cuerpo como signo* (Biblioteca Nueva, Madrid, 2004).

⁹ Aristóteles citado por Jacques LECOQ. “L’imitation: du mimétisme au mimisme”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 17. (Se refiere al capítulo IV de ARISTÓTELES. *Poética de Aristóteles*. Editorial Gredos, Col. Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1974, págs. 135-136.)

le réel qui se réverbère en lui. Nous sommes des réceptacles d'interactions qui se jouent en nous spontanément. L'homme pense avec tout son corps, il est un complexe de gestes et le réel est en lui, sans lui, malgré lui. L'être humain doit être saisie depuis la plante des pieds jusqu'au sommet de la tête. Il n'y a pas de tête bien pensante. Il y a un composé humain qui connaît et mime par tout son corps.¹⁰

(El *mimismo* se diferencia del mimetismo en que no es una imitación, sino una captación de la realidad que es jugada, actuada en nuestro cuerpo por la realidad que se reverbera en él. Somos receptáculos de interacciones que actúan en nosotros espontáneamente. El hombre piensa con todo su cuerpo, es un complejo de gestos y la realidad está en él, sin él, a pesar de él. El ser humano debe ser captado de los pies a la cabeza. No existe una cabeza bien pensante. Existe un compuesto humano que conoce y mima con todo su cuerpo.)

Jousse buscó el origen del lenguaje y de la expresión humana en el interior mismo de los mecanismos psicofisiológicos de este misterioso “Composé humain” (Compuesto humano) en contacto con los pueblos que no habían perdido su tradición oral, descubriendo las tres leyes universales que durante milenios han regido el desarrollo de las lenguas y las culturas: el Ritmo-mimismo, el Bilateralismo y el Formulismo. Para Jousse en el universo todo es acción, y estas acciones actúan sobre otras acciones. Estas interacciones inenunciables se graban en el Compuesto humano que las recibe bajo la forma de gestos elementales de tres fases que constituyen una unidad indivisible, estableciendo los tres modos de acción física que nos animan: “agent-agissant-agi” (agente, actuante, actuado):

je pousse ou je tire,
je me posse ou je me tire,
je suis poussé ou je suis tiré.¹¹

¹⁰ Marcel Jousse citado en Jacques LECOQ. “L'imitation: du mimétisme au mimisme”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 17.

¹¹ Jacques LECOQ. *Loc cit.*

(yo empujo o yo tiro,
yo me empujo o yo me tiro,
yo soy empujado o yo soy tirado.)

Para Lecoq, la importancia de Jousse reside en haber observado que la estructura del cuerpo es bilateral (ley del Bilateralismo), por la cual el ser humano organiza el espacio en un movimiento conjunto con el cosmos: delante y atrás, derecha e izquierda, arriba y abajo.¹² Jousse observó que en la recitación de los textos sagrados judaicos, el cuerpo había conservado el balanceo hacia delante y hacia atrás: “Le geste, ainsi mémorisé, retient au plus profond de lui-même la véritable parole”¹³ (El gesto, así memorizado, retiene en lo más profundo de sí mismo la verdadera palabra). El movimiento del balanceo que se encuentra espontáneamente en las manifestaciones corporales, como en el andar y los gestos expresivos, lo reencontramos en las expresiones orales y escritas, y también alcanza y organiza el pensamiento y el espíritu al necesitar de un instrumento gestual para expresarse.¹⁴ Si Descartes puso el pensamiento en el centro de la definición del ser humano, Jousse pondrá el juego, la acción. Ante la frase “El hombre piensa”, Jousse dirá “L’homme est perpetuellement joué”¹⁵ (El hombre está perpetuamente actuado), lo real se gestualiza en él. El juego humano, para Jousse, no es una diversión, sino “la force vitale pour la conquête du réel” (la fuerza vital por la conquista de lo real). Por eso considera que el juego y la ciencia son “congenitales”.

Cuando la imitación del mimo pasa del mimetismo de la forma al mimetismo del sentido, su imitación pertenece a este *mimismo* humano, es el gran mimo para Lecoq, el mimo de fondo que alcanza el mismo ritmo de lo viviente que el actor

¹² Marcel JOUSSE. *L’anthropologie du geste*. Gallimard, 1974, pág. 206.

¹³ Jacques LECOQ. “L’imitation: du mimétisme au mimisme”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 17.

¹⁴ Marcel JOUSSE. *Ibid.*, pág. 203.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 61.

extrae del fondo poético común, “fait de temps, d’espace, de tension, de poussée, de couleur, de lumière et de matière. Comme le comédien qui puise dans ce fonds la vie des personnages qu’il représente. Mais ce fonds, dans le même temps, est en lui-même”¹⁶ (hecho de tiempo, de espacio, de tensión, de empuje, de color, de luz y de materia. Como el comediante que extrae de este fondo la vida de los personajes que representa. Pero este fondo, al mismo tiempo, está en sí mismo).

XVI.3. La palabra y el gesto

Palabra y gesto no están disociados, forman parte de un mismo acontecimiento, y la palabra es a la vez un gesto. “La parole est un geste se modulant au-dedans de sons organisés, dans des mots propulsés par les verbes.”¹⁷ (La palabra es un gesto que se modula en el interior de los sonidos organizados, en las palabras propulsadas por los verbos.) Existe un gesto de fondo que antecede a la palabra y al gesto superando la dicotomía palabra-gesto. Esta concepción que no contempla la oposición entre palabra y gesto constituye el núcleo de la filosofía del mimo y el movimiento de Lecoq. Mira Felner lo ha expresado con estas palabras: “Gesture precedes knowledge. Gesture precedes thought. Gesture precedes language”¹⁸ (El gesto precede al conocimiento. El gesto precede al pensamiento. El gesto precede al lenguaje).

En la ponencia que Lecoq realizó en Barcelona el año 1985 hacía referencia a la separación en el teatro entre el cuerpo y la palabra como un fenómeno propio de un momento del estancamiento, pues decía que no hay conflicto entre uno y otro más

¹⁶ Jacques LECOQ. “L’imitation: du mimétisme au mimisme”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 17.

¹⁷ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Ibid.*, pág. 105.

¹⁸ Mira FELNER. *Apostles of Silence: The Modern French Mimes*, pág. 150 (citado en: Simon MURRAY. “‘Tout Bouge’: Jacques Lecoq, Modern Mime and Zero Body”. En: CHAMBERLAIN; YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 27).

XVI. La concepción del mimo en Jacques Lecoq

que cuando se intenta sustituir la palabra por el gesto o el gesto por la palabra. Lo podemos observar en el mimo y la pantomima, y también con la palabra en el café-teatro donde ésta se ha vuelto discursiva. Este desencuentro entre palabra y gesto se debe, exponía Lecoq, precisamente a la pérdida del cuerpo de las palabras que se han ido gastando por la falta de contacto con la raíz motriz que las ha hecho nacer, con los verbos, con la acción, olvidando el movimiento que las impulsa.

Nous ne savons plus le corps des mots, ceux-ci se sont usés.

Par exemple, quand je dis le mot ‘élève’ je vois le bon et le mauvais élève, mais jamais le mouvement et l’action ‘d’élever’.

Les mots se sont usés en se définissant par d’autres mots sans jamais que leur racine motrice soit remise en mouvement, en jeu; la parole a perdu ses verbes laissant libre cours aux mots du discours.

L’oublie des verbes, c’est l’oublie de l’action, de l’acting de l’acteur. Je fais une différence entre la parole et le discours, entre la poésie et l’explication de texte.¹⁹

(Ya no sabemos el cuerpo de las palabras, se han desgastado.

Por ejemplo, cuando digo la palabra ‘alumno’ veo al buen o mal alumno, pero nunca el movimiento y la acción de ‘levantar’.²⁰

Las palabras se han desgastado definiéndose por otras palabras sin que jamás su raíz motriz se vuelva a poner en movimiento, en acción; la palabra ha perdido sus verbos dejando libre curso a las palabras del discurso.

El olvido de los verbos es el olvido de la acción, del ‘acting’ del actor. Hago una diferencia entre la palabra y el discurso, entre la poesía y la explicación del texto.)

El lenguaje verbal está contemplado en su dinámica recreando a través del cuerpo las palabras, para poder reconocer los ritmos vitales que les han dado un

¹⁹ Jacques LECOQ. “À propos de théâtre et de mouvement”. *Actes del Congrès Internacional de teatre a Catalunya 1985*, pág. 93.

²⁰ En francés, la palabra alumno, *élève*, proviene del verbo educar, *élever*, que es el mismo utilizado para elevar, levantar.

significado más allá de ser unos sonidos organizados. “Pour un français, le mot ‘beurre’ participe à la sensualité un peu fondante de la matière nommée; pour un anglais le mot ‘butter’ est sec, plus raide, au frigo.”²¹ (Para un francés, la palabra ‘mantequilla’ participa de la sensualidad un poco mantecosa de la materia nombrada; para un inglés, la palabra ‘butter’ es seca, más rígida, en la nevera). Lecoq nos hace observar que cada lengua ha dado prioridad a un determinado aspecto de las cosas y las acciones que nombra, inscribiéndose en las palabras que utiliza por medio de imágenes analógicas.

XVI.4. El *mimo absoluto*

Lecoq hizo de los principios del mimo moderno, como arte en sí mismo, toda una pedagogía que incorporó en su enseñanza de la creación y del actor vinculada al movimiento, pues el mimo, que se apoya en el lenguaje del gesto, está ligado a las leyes universales del movimiento.

Él lo llamó el *mimo absoluto*, “exemple limite du mime”²² (ejemplo límite del mimo), entendido éste como el actor que en silencio actúa en un espacio vacío, sin objetos ni decorado, sin que el gesto reemplace la palabra, evitando un discurso interior, dando la ilusión de un lugar, de los seres y las cosas situándolas en el tiempo y el espacio. Para Lecoq, el arte del mimo, arte del movimiento, no admite la mediocridad sujeto como está a unos condicionantes. “Ne pas être un acteur qui ne parle pas ou un danseur qui ne danse pas, c’est la gageure du mime.”²³ (No ser un actor que no habla o un bailarín que no baila, es la apuesta del mimo.)

²¹ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 105.

²² Jacques LECOQ. *Ibid.*, pág. 98.

²³ Jacques LECOQ. *Ibid.*, pág. 95.

XVI. La concepción del mimo en Jacques Lecoq

Los condicionantes del mimo absoluto están expuestos en *Le théâtre du geste* de una forma sintética y separada de la práctica real de la escuela. En *El cuerpo poético* estos condicionantes (de tiempo, espacio y número) aparecen como parte de los diferentes tratamientos de los ejercicios, y están aplicados a lo largo del desarrollo de la enseñanza ya desde el principio, en las distintas propuestas de improvisación, como hemos visto con el juego (*supra*, págs. 257-273) y la máscara (*supra*, págs. 305-320). Estos obstáculos o condicionantes obligan a transponer la realidad en un lenguaje elíptico. “Le mime absolu puise dans l’imagination du public les images réelles qu’il possède dans sa mémoire pour faire vivre l’illusion.”²⁴ (El mimo absoluto toma de la imaginación del público las imágenes reales que posee en su memoria para hacer vivir la ilusión.)

Los condicionantes son: el no-objeto, el silencio, el tiempo, el espacio, el estar solo y la máscara.

– El condicionante del no-objeto. Obliga a crear la ilusión del decorado y de los objetos en sus dimensiones, su situación en el espacio, su peso y su resistencia. Sensibiliza, pues, al mirar, el tocar y el desplazar.

– El condicionante del silencio. Obliga a hacerse comprender sin la palabra, “là où le mot n’est plus possible ou pas encore possible, retrouvant le territoire du non-dit que le discours des mots avait oublié”²⁵ (allí donde la palabra no es posible o aún no es posible reencontrando el territorio de lo no-dicho que el discurso de las palabras había olvidado). Lecoq distingue el silencio del mimo del de la pantomima, donde el

²⁴ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 98.

²⁵ *Loc. cit.*

gesto sustituye a la palabra. “Ce sont deux silences de qualité différente.”²⁶ (Son dos silencios con una calidad diferente.)

Estos dos condicionantes ayudan a desarrollar en el comediante el sentido del espacio. Si se abre una puerta, ésta deberá estar en el mismo lugar, abierta o cerrada, estableciendo un punto fijo en el espacio que el público pueda comprender antes de cualquier variación. Es el caso también de recrear las acciones automáticas que se realizan al despertarse por la mañana, que permiten tomar consciencia de los gestos y acciones que se realizan sin pensar y que se vuelven importantes. Mirarse al espejo, ducharse, vestirse, la taza del café con leche... Lecoq menciona que estos temas de improvisación silenciosa que Stanislavski estableció en su método, y también Meyerhold o Copeau, para sensibilizar al actor a la percepción de su cuerpo y, al eliminar los objetos reales, poder percibirlos mejor, él los lleva más lejos, pues al recrear una acción o un objeto (mimo de acción) creando su ilusión “permet à l’imagination d’inventer ce qui n’existe pas réellement”²⁷ (favorece la intervención de la imaginación para inventar lo que no existe en la realidad), en la libertad del “todo es posible”. Los objetos pueden modificar sus dimensiones, su peso, las leyes de la gravedad se pueden invertir, ofreciendo unas posibilidades infinitas al actor para “s’échapper vers d’autres mondes suivant sa fantaisie”²⁸ (escaparse hacia otros mundos siguiendo su fantasía”).

– El condicionante del tiempo. Éste puede ser tratado de tres formas diferentes: por la velocidad, por contracción y por expansión.

²⁶ Jacques LECOQ. “Á propos de théâtre et de mouvement”. *Actes del Congrès International de teatre a Catalunya 1985*, pág. 93.

²⁷ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 98.

²⁸ Jacques LECOQ. *Loc. cit.*

XVI. La concepción del mimo en Jacques Lecoq

El condicionante del tiempo por la velocidad permite sintetizar un tema en un lenguaje elíptico. Es un lenguaje que encontramos en los dibujos animados donde con mostrar la actitud del punto de partida y la del punto de llegada ya permite imaginar el trayecto. O también las cuatro estaciones, o el nacimiento de una flor (movimiento de eclosión), que podemos, como en el cine, sintetizar en imágenes tomadas en intervalos precisos. Un tema de larga duración se puede representar en pocos minutos por la aceleración del tiempo.

El condicionante del tiempo por contracción “fait apparaître le fond des choses débarrassé de l’anecdote, de la surface, découvrant l’organisation de l’abstraction”²⁹ (hace aparecer el fondo de las cosas desembarazado de la anécdota, de la superficie, descubriendo la organización de la abstracción). La conversión del vino en alcohol o la vida del hombre desde el nacimiento hasta la muerte son temas que Lecoq pone como ejemplos. Es un condicionante que está presente en el trabajo con la máscara neutra como el *Despertar* y el *Viaje Elemental*, o en cualquier tema con o sin máscara que necesite esencializar el gesto. Aquí no se trata de acelerar o de simplificar el tema, sino de que el mimo viaje al fondo del silencio, donde la palabra ya no tiene lugar. Este espacio requiere el talento de un poeta:

Il fait partie du jeu de l’acteur dans un grand théâtre d’art. Le geste peut affirmer, suggérer, symboliser et écrire le poème comme dans le nô japonais lorsque l’acteur masqué entrant en scène danse la colère.³⁰

(Forma parte del juego del actor en un gran teatro de arte. El gesto puede afirmar, sugerir, simbolizar y escribir el poema como en el nô japonés, cuando el actor con máscara entrando en escena baila la cólera.)

²⁹ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 98.

³⁰ *Loc. cit.*

El condicionante del tiempo por expansión propone prolongar el tiempo de una acción, haciendo en un tiempo dilatado lo que se hace en segundos sin que sea una acción al ralentí, sino “en montrant, tel au microscope, les différents moments émotionnels qu’on ne verrait pas à l’oeil nu”³¹ (mostrando, como en el microscopio, los diferentes momentos emocionales que no veríamos a simple vista).

Lecoq ilustra este condicionante con el momento en que un orador debe iniciar su discurso, prolongando este momento en una serie de intentos fallidos diferentes. Son situaciones de juego que encontramos a menudo en el teatro, y que permiten actuar los matices en los que “le grand acteur apporte la richesse et l’intelligence de son talent, dans la nuance de son jeu”³² (el gran actor aporta la riqueza y la inteligencia de su talento, en los matices de su actuación).

– El condicionante del espacio. Hacer en un espacio reducido lo que se hace en un gran espacio obliga al actor a encontrar transposiciones. Como, por ejemplo, cuando el actor debe correr sin desplazarse del lugar donde se encuentra, creando la ilusión de que corre una gran distancia. El actor ha de encontrar una forma de correr que cree esta ilusión en el público pero Lecoq, y esto es importante, no enseña un “mimo de ilusión” establecido en una técnica como lo es el de Marcel Marceau con sus diferentes técnicas de desplazamiento que desembocan en una estilización y, finalmente, en un estilo. El condicionante del espacio trata de provocar el descubrimiento de las posibilidades de transposición que éste ofrece. Otro ejemplo es el tema de representar una comunidad de vecinos en un espacio de cuatro metros cuadrados en el que los actores, muy cerca unos de otros, han de organizar sus respectivos espacios dando la ilusión de habitar cada uno un piso diferente sin que jamás lleguen a encontrarse. O este otro tema, recrear un western con sus

³¹ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 98.

³² *Loc. cit.*

XVI. La concepción del mimo en Jacques Lecoq

persecuciones en el bosque dando la ilusión de grandes distancias.³³ La *commedia dell'arte* –recordemos que en sus orígenes se actuaba sobre pequeñas tarimas en la plazas– o el café-teatro conllevan este condicionante. La reducción del espacio puede derivar también en un mimo de las manos hasta la marioneta.

– El condicionante de estar solo, a menudo “tienta” al actor solista hacia un virtuosismo donde puede mostrar las posibilidades y combinaciones infinitas de convertirse en otro cuerpo: actuar varios personajes a la vez, ser un animal, un árbol, un objeto, un color, una materia, una luz...

– El condicionante de la máscara. Aquí definitivamente el mimo se separa del mimo propio del siglo XIX, momento en que no se podía concebir un mimo con máscara pues la expresión del rostro jugaba un papel predominante. La máscara permite aumentar la expresión y las actitudes del cuerpo. Si se trata de una media máscara, que permite la palabra, el actor deberá encontrar, como en el gesto, una transposición en la voz y, a la vez, otro texto que no podría decir sin máscara.

La pedagogía de los condicionantes que impone el *mimo absoluto* termina allí donde empieza el virtuosismo. Lecoq lo ejemplifica con lo que sucedió con la pantomima romana, en la que el actor para demostrar su talento se ponía cabeza abajo y hacia con los pies lo que sabía hacer con las manos.³⁴

³³ Estos temas de improvisación nos los aportó Marc Doré durante una conversación en enero de 2001.

³⁴ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 99.

XVI.5. La pedagogía de los condicionantes

Los condicionantes son necesarios en la pedagogía al obligar a transponer la vida en otra vida más fuerte. La dificultad como pedagogo, señala Lecoq, está en saber ponerlos a la altura precisa para que sean una provocación positiva y faciliten el juego del actor. Es lo que produce el estilo. El *mimo absoluto* permite mimarlo todo. La medida del obstáculo no es siempre la misma, la altura de esta barra vendrá dada por “les poussées exprimées par la force des propos et du jeu de l’acteur. [...] Elles naissent d’une exigence poétique”³⁵ (las presiones expresadas por la fuerza de los temas y del juego del actor. [...]. Nacen de una exigencia poética).

Por esto, para Lecoq, nunca hay que llegar al límite en que un condicionante impida o niegue la expresión, o que, en su extremo opuesto, necesite de un virtuosismo. El propósito siempre es que la vida esté presente en lo que se actúa. La capacidad de mantenerse vital es el límite impuesto a la pedagogía de los condicionantes. Por el contrario, la ausencia de condicionantes deriva en una actuación de gestos naturales sin ninguna transposición. Es lo que Lecoq llama “*une soupe*”, una sopa en la que es imposible distinguir nada.

Llegamos aquí a uno de los temas de fondo que es la aparición del estilo, directamente relacionado con el juego, y que ya hemos expuesto:

Le style résulte de cette économie de moyens employée entre un désir et une contrainte. Il résulte d’une convention, d’une règle du jeu. L’obstacle nécessaire est indispensable dans la pédagogie comme dans l’apprentissage de la liberté, il est variable suivant les personnes.³⁶

³⁵ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 99.

³⁶ *Loc. cit.*

XVI. La concepción del mimo en Jacques Lecoq

(El estilo es el resultado de esta economía de medios empleada entre un deseo y un condicionante. Es el resultado de una convención, de una regla de juego. El obstáculo necesario es indispensable en la pedagogía tanto como en el aprendizaje de la libertad, y es variable según las personas.)

Saber escoger los condicionantes adecuados es lo más difícil. Estos surgen del propio juego y del deseo del actor, y no pueden ser externos a ellos.

El *mimo absoluto* apunta estilos diferentes según el mundo poético de cada uno, y que Lecoq sitúa en tres grandes direcciones:

el mimo dramático, basado en la situación teatral y el personaje en acción, a menudo cómico, dramático también;

el mimo simbólico, que representa ideas y conceptos a través de las imágenes a partir de lo real; y

el mimo plástico que, cercano a la escultura, actúa los movimientos del cuerpo sin necesidad de una historia, hasta el juego de la abstracción del movimiento.

Estas tres direcciones se encuentran mezcladas, según Lecoq, en el teatro del gesto y de la imagen, que acoge las posibilidades de este mimo.³⁷

XVI.6. La aportación de Lecoq al mimo

Cuando en *Le théâtre du geste* Jean Perret conversando con Lecoq le pregunta acerca de la dificultad de situar su concepción del mimo, su respuesta es contundente: “Écoutez, c’est très simple et très clair: 1. J’apporte un mime déchargé de ses codes,

³⁷ Jacques LECOQ. “Le mime, art du mouvement”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 99.

de ses formalismes esthétiques; 2. À partir de là, le mime prend la parole. C'est tout; et c'est au présent"³⁸ (Escuche, es muy simple y muy claro: 1. Aporto un mimo descargado de sus códigos, de sus formalismos estéticos; 2. A partir de ahí, el mimo toma la palabra. Eso es todo; y está en el presente).

De esta forma concreta Lecoq su aportación al mimo, como un mimo dramático, reencontrado, del cual ha de beneficiarse todo el teatro participando en su renovación, y que supone la recuperación del cuerpo. Pues, como otros contemporáneos suyos, piensa que cuando la tradición verbal es poco brillante el teatro busca renovarse a sí mismo volviendo al lenguaje de la imagen y el gesto.³⁹ "Mime becomes popular in a transitional period when theatre is in decline and moving towards renewal. Theatre needs a heightened sense of movement because when the spoken word cannot express itself fully, it returns to the language of the body."⁴⁰ (El mimo se hace popular en un periodo de transición, cuando el teatro está en decadencia y yendo hacia una renovación. El teatro necesita un alto sentido del movimiento, porque cuando la palabra hablada no puede expresarse por sí misma plenamente, éste vuelve al lenguaje del cuerpo.)

Lecoq tomó el significado de *mimesis* en su sentido más amplio para enriquecer el mimo a partir de su experiencia en el teatro, purgándolo de las formas que lo habían fijado hasta hacerlo un género, un estilo de representación independiente. Es el "mimo de fondo" que él identificó con el *mimismo* humano que antecede a la palabra y al gesto, un mimo originario, de los orígenes; un mimo reencontrado que Lecoq evita definir como *su* mimo.

³⁸Jacques LECOQ. "Le mime, art du mouvement". En: *Le théâtre du geste*, pág. 113.

³⁹Dymphna CALLERY. *Through the Body*, pág. 220, nota 11.

⁴⁰Jacques LECOQ en *The Guardian*, entrevista con John VIDAL, martes 22 de marzo de 1988. En: Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 17.

XVI. La concepción del mimo en Jacques Lecoq

Como manifestó en su ponencia en Barcelona en 1985, desde el principio su caballo de batalla fue el de deshacer el equívoco y la confusión que esta palabra provocaba, y todavía hoy provoca, asociada a un género aislado y silencioso, que designa al actor que lo interpreta y que se había vuelto un cliché formal y estancado. “J’ai combattu dans ce sens depuis la création de mon École en 1956.”⁴¹ (He luchado en este sentido desde la creación de mi escuela en 1956.) Y se preguntaba: “Peut-on encore appeler le Mime ‘MIME’? Peu importe, l’important, c’est ce phénomène remarquable : le mimisme humain qui fait en sorte que l’être humain connaisse le monde en le rejouant dans son corps”⁴² (¿Podemos seguir llamando al Mimo ‘MIMO’? Poco importa, lo importante es este fenómeno extraordinario de manera que el ser humano conoce el mundo recreándolo con todo su cuerpo). Su objetivo era el de hacerlo un punto de partida para el teatro y no un fin, como acabamos de ver con el *mimo absoluto*, al tomar los principios del mimo moderno y eliminar los clichés y los formalismos en los que estaba encerrado. “[...], j’ai néanmoins conservé le mot mime qui était devenu un cliché formel et sclérosé et que j’essayais d’ouvrir pour en faire un départ de théâtre et non une fin”⁴³ ([...], sin embargo he conservado la palabra mimo, que se había vuelto un cliché formal y estancado, y he intentado abrirlo para hacer de él un principio y no un fin).

Lecoq combatía la idea del mimo que provenía de la degeneración de la tradición pantomímica del siglo XIX:

On voit un comédien qui ne parle pas et qui fait des gestes stylisés pour montrer des objets qui n’existent pas, ou des grimaces pour faire comprendre qu’il rit ou qu’il pleure. Alors je répons que je ne fais pas de mime, pas celui-là.⁴⁴

⁴¹ Jacques LECOQ. “Á propos de théâtre et de mouvement”. *Actes del Congrès Internacional de teatre a Catalunya 1985*, pág. 92. Anexo, pág. 91.

⁴² *Loc. cit.*

⁴³ Jacques LECOQ en un texto mecanografiado citado por Federico VALLILLO (“La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág. 7).

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 8.

(Vemos a un comediante que no habla y que, en su lugar, hace gestos estilizados para mostrar objetos que no existen, o muecas para hacer ver que ríe o llora. Entonces, respondo que no hago mimo, ése no.)

En *Le théâtre du geste* volvemos a encontrarnos con su concepción del mimo en contra de la idea general que se tiene de un actor que sustituye las palabras por gestos como si le hubieran prohibido hablar, lejos del verdadero silencio. Le parecía un lenguaje de sordomudos, un caso patológico, una enfermedad del teatro.⁴⁵ ¿Por qué sustituir por gestos lo que la palabra puede decir tan bien?

Le Mime! Un mot malheureux, rejeté par le théâtre comme une maladie et qui essaie, de l'autre côté, de contenir un théâtre en puissance qui grandit et qu'il ne peut contenir... (casse-tête des Festivals).⁴⁶

(¡El Mimo! Una palabra desgraciada, rechazada por el teatro como una enfermedad y que intenta, por otro lado, contener un teatro emergente que crece y que no puede contener... (el quebradero de cabeza de los festivales).)

El mimo moderno, apoyándose en el silencio, ha devuelto al gesto su importancia, pero también se ha vuelto muy hablador, según Lecoq separándose del verdadero silencio donde la palabra no puede ser reemplazada por el gesto. Es en este último silencio, donde la palabra ya no tiene lugar, donde nace el valor de un gesto no expresado y de la palabra aún no dicha. Como ya hemos mencionado en el capítulo sobre la historia del mimo (*supra*, págs. 381-390), para Lecoq, el mimo ha conservado el silencio de donde surge la palabra y que el teatro había olvidado:

⁴⁵ Jacques LECOQ. "Le mime, art du mouvement". En: *Le théâtre du geste*, pág. 96.

⁴⁶ Jacques LECOQ. "Á propos de théâtre et de mouvement". *Actes del Congrès Internacional de teatre a Catalunya 1985*, pág. 92. Anexo, pág. 91.

XVI. La concepción del mimo en Jacques Lecoq

Le mime n'est pas tout à fait un art séparé du théâtre et de la danse. Si cette séparation a existé c'est que le théâtre avait perdu ses gestes et ne le savait pas encore. Maintenant qu'il commence à le savoir, le mime peut les lui rendre. Il aura fait l'office de conserver le mouvement et le silence que l'action dramatique avait perdus dans le discours. Le mime redonnera la parole au théâtre.⁴⁷

(El mimo no es del todo un arte separado del teatro y de la danza. Si esta separación ha existido es porque el teatro había perdido sus gestos y aún no lo sabía. Ahora que ha empezado a saberlo, el mimo se los puede devolver. Habrá servido para conservar el movimiento y el silencio que la acción dramática había perdido en el discurso. El mimo devolverá la palabra al teatro.)

Podemos pues entender la relación conflictiva que Lecoq mantuvo con el mimo esteticista y pantomímico, que fue tan popular durante unas décadas, para situarlo en este mimo que nace con Copeau y el Vieux Colombier al principio del siglo XX que, sin excluir la palabra ni dirigirlo hacia el mimo como solista ni entenderlo como un género aparte, lo abra al teatro. Una opción que para De Marinis sólo puede aplicarse de forma ampliamente permisiva y antipurista, “per Lecoq è chiaro che ogni limitazione del mimo sul piano linguistico-espressivo e non soltanto impropria ma anche dannosa” (para Lecoq está claro que cada limitación del mimo sobre el plano lingüístico-expresivo es no sólo impropia sino también dañina). Nos parece pues, que la posición de De Marinis está determinada por una concepción del mimo como un arte independiente, pues él mismo continúa diciendo: “Inteso [el mimo de Lecoq] non più como genere autonomo e specifico ma come educazione all'uso 'artístico' del movimento”.⁴⁸ (Entendido [il mimo de Lecoq] ya no como un género autónomo y específico, sino como la educación en el uso 'artístico' del movimiento). Pues efectivamente, el mimo en la enseñanza de Lecoq constituye una

⁴⁷ Jacques LECOQ. “Le théâtre du geste et de l'image”. En: *Le théâtre du geste*, pág. 137

⁴⁸ Marco DE MARINIS. “Jacques Lecoq: il mimo e la pedagogia teatrale”. En: *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 257.

fase técnica de transición que ha de ayudar como una gramática gestual a tener una articulación más rica del lenguaje corporal.

Lecoq mantuvo el mimo en el marco de la experimentación al margen de los teatros y las enseñanzas reconocidas oficialmente, como el mismo Copeau y Decroux lo entendieron en su propia búsqueda personal, lo cual les situó en una posición un tanto marginal o de intrusos respecto al teatro establecido, en una posición de *amateurs*. Esta relación la encontramos recogida por David Bradby al definir a Lecoq como un “unorthodox outsider”⁴⁹ (independiente no-ortodoxo), y también por Leabhart:

Lecoq has been one of the great teachers in late-twentieth-century mime, yet he is not a mime, has never studied mime, and does not like mime. Like Copeau and Decroux before him, he is an outsider destined to revolutionise an area in which he was not at first a specialist.⁵⁰

(Lecoq ha sido uno de los grandes profesores de mimo de la última parte del siglo XX, sin embargo no es un mimo, nunca ha estudiado mimo, y no le gusta el mimo. Como Copeau y Decroux antes que él, es un independiente destinado a revolucionar un campo en el que al principio no era un especialista.)

La definición de Lecoq como mimo con la que algunos diccionarios lo presentan, y que hemos visto al principio de nuestro estudio, es confusa pues es a la vez verdad y no lo es, dependiendo de qué se entienda por mimo. Creemos que la palabra mimo tal como la entiende Lecoq está, con lo que hasta aquí hemos expuesto, lo suficientemente precisada para no entenderla en un sentido reductivo.

⁴⁹ David BRADBY. “The legacy of Lecoq”. En: David BRADBY; María M. DELGADO (Eds.). *The Paris jigsaw. Internationalism and the city's stages*, pág. 89.

⁵⁰ Thomas LEABHART. “Jacques Lecoq and Mummenschanz”. En: *Modern and post-modern mime*, pág. 90.

XVI. La concepción del mimo en Jacques Lecoq

Al final de su tesis, Vallillo reflexiona y concluye su investigación sobre la lucha de Lecoq refiriéndose a ella como “Il teatro della parola ritrovata” (El teatro de la palabra reencontrada):

Chi ha faticosamente costruito per sé il valore di una parola conosce anche la responsabilità che tale parola comporta nell' essere donata agli altri. Il cammino di Lecoq è in fondo la storia della profonda ricerca di una parola che si è persa in un proliferare di codificazioni al punto di essersi staccata dalla pulsione originale che la rendeva necessaria e significante. Quale migliore laboratorio dunque può esistere se non il teatro che di questa parola originale dovrebbe essere la memoria storica e sociale?⁵¹

(Quien fatigosamente ha construido para sí el valor de una palabra conoce también la responsabilidad que tal palabra comporta al ser dada a los demás. El camino de Lecoq es en el fondo la historia de la profunda búsqueda de una palabra que se ha perdido en una proliferación de codificaciones, hasta el punto de separarla de sus pulsiones originales que la hacía necesaria y significante. ¿Qué mejor laboratorio puede existir si no el teatro, ya que de esta palabra original debería ser la memoria histórica y social?)

La reflexión de Vallillo podemos aplicarla tanto al doble esfuerzo de Lecoq por redefinir la palabra ‘mimo’ como en devolver a la palabra, sin más, su significación y su valor, hoy banalizada en nuestra sociedad occidental, sin que se sepa muchas veces lo que quiere decir. El énfasis de Lecoq sobre el cuerpo es un contrapeso ante la intelectualización de la vida humana que ha perdido el contacto con las energías de la vida que se significan por el movimiento a un nivel micro y macrocósmico. Su búsqueda desborda el marco puramente teatral y, a la vez, el teatro sólo puede

⁵¹ Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”, pág. 144.

sobrevivir si es capaz de seguir siendo el lugar donde la palabra encuentre su verdadero valor.

XVII. La relación entre el mimo de Decroux y el mimo de Lecoq

Bajo la enseñanza de cada uno de estos dos pedagogos del mimo subyace una manera de ver el mundo, una filosofía, un pensamiento. Dos pensamientos que difieren fundamentalmente en la relación y la prioridad que cada uno establece entre el interior y el exterior, entre la vida psíquica y la realidad efectiva y que es, después de nuestro análisis, la piedra de toque que los diferencia y que diferencia cada una de estas enseñanzas. La aplicación de la técnica corporal como el conjunto de la pedagogía se realiza en función de estas prioridades, definiendo su forma de entender el teatro, el cuerpo del actor, sus respectivas prácticas para la creación y sus opciones estéticas.

Aunque en su ideario son muy diferentes, incluso antagónicos en algunos aspectos –por ejemplo, la concepción de la técnica dolorosa de Decroux para Lecoq es inaceptable–, estas diferencias resultan secundarias respecto a los objetivos y fines que persiguen con su enseñanza donde, en las ideas esenciales, encontramos más puntos en común que divergencias. Lo que separa a los dos maestros franceses es más una cuestión de personalidad y de generación, pues ambos comparten:

- la idea del mimo como principio de la renovación en el teatro,
- la idea del actor-autor-creador, y
- un análisis corporal similar.

En palabras de Leabhart las coincidencias entre Decroux y Lecoq son notables: “emphasis on the expressive potential of the body and the correspondingly secondary importance of text, decor, costumes and other elements; the importance of ensemble work and improvisation”¹ (énfasis en el potencial expresivo del cuerpo

¹ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 101.

y la correspondiente importancia secundaria al texto, decorado y otros elementos; la importancia en el trabajo de grupo y la improvisación). Estos principios estaban ya presentes en la propuesta de renovación de Jacques Copeau –el tronco principal de unión entre los dos–, y que cada uno aplicaría a la pedagogía teatral de forma particular. Ambos, Decroux y Lecoq, tomaron de Copeau directa e indirectamente los principios del mimo moderno, a saber: el actor actuando en un espacio vacío, sin decorado ni objetos, en silencio, sin reemplazar la palabra por el gesto, dando la ilusión de los seres y las cosas situándolas en el tiempo y el espacio, y en el que la máscara con la supresión de la expresión del rostro daría al cuerpo todo el protagonismo. Estos principios Decroux los había descubierto a su paso por el Vieux Colombier en 1924, y asentarían las bases del *mimo corporal*; Lecoq los nombraría como los principios del *mimo absoluto* para aplicarlos a su pedagogía de los condicionantes, como hemos analizado en los capítulos respectivos.

La diferencia fundamental en relación con el mimo, a partir de lo que hasta aquí hemos expuesto, la encontramos en la forma de plantearlo en su relación con el teatro. Decroux concibió el mimo como un arte autosuficiente, independiente del teatro hablado y de la danza, haciendo de él un fin en sí mismo; Lecoq lo concibió como un fenómeno humano, el *mimismo*, y lo encerró en el marco de su escuela para hacerlo un medio para el actor, un mimo abierto que se integrara al teatro y la danza en el que la palabra no estaba excluida. El mimo como fin o el mimo como medio, ambos indistintamente sitúan el origen y la vivificación del teatro en el silencio y la inmovilidad.

Por tanto, si bien Decroux y Lecoq comparten el aplicar los principios del mimo moderno a sus respectivas búsquedas y enseñanzas, éstas se realizan en sentido contrario. Decroux lo “cierra” y Lecoq lo “abre”. En palabras de Pagneux: “Decroux a codifié le mime, lui a donne des formes, des structures, a fait une grammaire, a utilisé l’ espace, un peu comme Laban. Lecoq a libéré le mime du

mime, a libéré le mime dans l'espace. Il disait: 'Allez vers l'espace', 'découvrir l'espace', 'ouvrir l'espace', 'sentir l'espace'"² (Decroux ha codificado el mimo, le ha dado unas formas, unas estructuras, ha hecho una gramática, ha utilizado el espacio, un poco como Laban. Lecoq ha liberado el mimo del mimo, ha liberado el mimo en el espacio. Decía: 'Id hacia el espacio', 'descubrir el espacio', 'abrir el espacio', 'sentir el espacio'). La frase "Lecoq ha liberado el mimo del mimo" es la que mejor sintetiza la aportación de Lecoq al mimo entre todo lo que hemos leído, donde la codificación de Decroux estaría en el extremo opuesto.

Podemos resumir la búsqueda del mimo de cada uno de los dos maestros franceses de la siguiente forma:

Decroux fue evolucionando progresivamente hacia un mimo abstracto y anti-narrativo que expresara los estados del alma, los movimientos de la mente humana, un mimo tan ingravido como el pensamiento mientras establecía para ello una técnica corporal específica. Su búsqueda se caracterizó desde el principio por la pureza, el idealismo y la firmeza de sus convicciones, y en una voluntad inquebrantable frente a una realidad que casi mayoritariamente le era adversa en un momento histórico en que el *mimo corporal* era un arte completamente desconocido porque todavía estaba naciendo. Su concepción del mimo como fin, como un arte en sí mismo se encuentra estrechamente ligada a la escultura, al concebirlo como el "arte de mover la estatua"³ donde el mimo-actor esculpe su cuerpo desde el interior siendo escultor y escultura a la vez. Es el mimo visto dentro de un globo, dentro de una esfera habitada por un cuerpo que, como las nubes en el cielo, va cambiando de formas imperceptiblemente. Para Decroux es un arte trágico en el sentido que ha de expresar el sufrimiento y el dolor de la existencia humana, del vivir del hombre de

² Conversación con Monika Pagneux, recogida por Carmina Salvatierra, 9 de noviembre de 2003.

³ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 139.

la misma manera que lo expresan la literatura, la pintura o la música sin tener que justificarlo. Decroux reclamaba para el mimo el mismo status que el resto de las artes, un nivel superior que el de un mero entretenimiento ligado a la comedia. La lucha heroica del ser humano por crearse a sí mismo y que representa el mito prometeico, es la misma que realiza el mimo-actor al organizar y encauzar su cuerpo de acuerdo a la voluntad de la mente.

El camino recorrido por Lecoq se hace a la inversa. Para él el mimo aislado del teatro se ha convertido en un género que desemboca en la pura exhibición de un cierto virtuosismo, síntoma del estancamiento del teatro, y que sólo la calidad de un poeta puede darle sentido. Pero el mimo como arte en sí mismo no constituye la preocupación de Lecoq; su lucha fue la de deshacer la asociación del mimo a un género y un estilo teatral. Lo que sí le importa es el mimo como fenómeno humano, el *mimismo* humano, que se encuentra en el origen de la expresión y de toda manifestación artística, un mimo de fondo, un mimo generador, la gran mimesis que vive en el profundo silencio. La *reactuación* es un medio de conocimiento de los seres y las cosas dirigido a abrir nuevos circuitos físicos del cuerpo, que es tal como lo concibe en su enseñanza con el trabajo de las identificaciones y la técnica corporal: un “mimo dramático” ligado al movimiento cuyas leyes rigen el teatro y el juego del actor, abierto al espectáculo. Entrar en el ritmo, en las pulsiones de las manifestaciones vivientes, captar la vida permite llegar a darles forma. Se trata de que el cuerpo “sintiente” del actor, una vez ha reconocido y se ha impregnado de estas dinámicas alimentadas desde su propia vivencia, se prepare para expresarlas de una forma esencial, sin los hábitos de los gestos socializados y aprendidos. Si podemos hablar de purismo en Lecoq es en este sentido, en su vocación universalista presente en la esencialización y en su búsqueda de las permanencias hacia el encuentro de un fondo poético común, un proceso que paradójicamente no es purista. En Lecoq el realismo y la abstracción conviven sin contradicción, pues siempre que exista una transposición teatral, y por tanto un lenguaje, todas las

XVII. La relación entre el mimo de Decroux y el mimo de Lecoq

opciones participan de las leyes del movimiento. El *mimismo* o el fenómeno del mimo alcanza la región del movimiento como incluye la dimensión del juego como principio dinámico, del juego entre el interior y el exterior, porque para Lecoq el ser humano se revela en la acción, confrontado y en reacción a la realidad que vive, integrándose en el espacio del mundo.

XVII.1. Decroux, expresar el pensamiento vs. Lecoq, captar la vida

El encuentro entre ambos se establece en que parten del silencio anterior a la palabra donde el cuerpo organiza sus pulsiones y energías. La supresión del rostro en Decroux y la máscara neutra en Lecoq, que ayudan en este proceso de desaprendizaje para dejar aflorar al exterior otra realidad escondida, vienen a llevar al mimo-actor a un estado *pre-expresivo*, estado de disponibilidad que antecede a la creación, como origen de ésta, y que se reencuentra con las búsquedas de Grotowski y Barba. Pero si para Decroux el cuerpo liberado ha de ser conducido, obedecer a los dictados de la mente, ser tan ágil como ella, para Lecoq el movimiento del cuerpo liberado expresa pensamiento por sí mismo. Esta es la diferencia fundamental, la cual la encontramos formulada por Simon Murray de la siguiente forma:

The dichotomy between the two men is thus exposed: for Lecoq, [...] the body (and its movement) *produce thought* and hence the student of theatre must strive for the 'natural' gesture which is uncorrupted by socialized intention, while for Decroux it is *purpose* which determines movement - the body, in other words, *translates thought*.⁴

⁴ Simon MURRAY. "‘Tout Bouge’: Jacques Lecoq, Modern Mime and the Zero Body". En: Franc CHAMBERLAIN; Ralph YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*, pág. 28.

(La dicotomía entre los dos hombres está expuesta así: para Lecoq, [...] el cuerpo (y su movimiento) *produce pensamiento* y por lo tanto el alumno de teatro debe luchar por el gesto ‘natural’ no corrompido por la intención socializada, mientras que para Decroux es la *voluntad* lo que determina el movimiento –el cuerpo, en otras palabras, *traduce* el pensamiento–.)

Podemos decirlo también, con estas palabras: para Decroux el mimo ha de expresar el pensamiento; para Lecoq el mimo ha de captar la vida.

Si la opción abstracta, anti-naturalista y anti-narrativa de Decroux privilegia la realidad psíquica, Lecoq antepone la realidad exterior, la relación efectiva en el espacio que no excluye el realismo, llegando a la abstracción, y que no es necesariamente antinarrativa. Pero para ambos el *cómo*, la manera, es más importante que el *qué*. Igualmente lo real, lo concreto ha de estar presente en la abstracción y la vida constituye la primera referencia.

En cuanto a la técnica, como hemos visto, comparten la misma analítica corporal dando prioridad al tronco distanciándose así del mimo pantomímico, tan “hablador”, que se basa en la expresión de las manos y los gestos faciales, y que ambos rechazan tan contundentemente. A diferencia de Barrault y Marceau, Lecoq nunca estudió con Decroux y aunque sus búsquedas van en diferentes sentidos, sí se han influenciado y tienen puntos en común: el silencio y la inmovilidad como estado de punto de partida, la importancia del punto fijo, la identificación del tirar y empujar como las dos fuerzas esenciales, los principios del equilibrio... Difieren en la forma de aplicarlos en función de sus propios intereses y opciones estéticas.

La posición de Lecoq respecto al mimo de Decroux, padre del mimo moderno, como dice Perret, es la siguiente: “1. Il [Lecoq] retient l’analyse et la décomposition savantes du mouvement et des gestes; 2. il rejette la “torture” imposée au corps

pour le soumettre à ce qui n'est pour lui que formalisme et virtuosisme du geste"⁵ (1. [Lecoq] retiene el análisis y la descomposición sabios del movimiento y los gestos; 2. rechaza la "tortura" impuesta al cuerpo para someterlo a lo que para él no es más que formalismo y virtuosismo del gesto). Lecoq no puede admitir una técnica corporal dolorosa, ni tampoco comparte la idea de Decroux del cuerpo entendido como un instrumento pues, como ya se ha dicho, para él el cuerpo *es* el actor. Para Lecoq, la técnica ha de hacerse invisible y ha de ser una referencia, un andamio que ayude a construir y, por tanto, la técnica corporal de la "estatua móvil" le parece que se hace omnipresente y desconectada de la vida. Los dos buscan llevar el cuerpo a ser cualquier cosa al eliminar la psicología con la supresión del rostro y el uso de la máscara neutra. Otra particularidad de Lecoq nos la aporta Monika Pagneux: "Lecoq a crée l'homme qui donne la dimension humaine avec son corps, pas mécanique"⁶ (Lecoq ha creado el hombre que da una dimensión humana con su cuerpo, no mecánica).

Aún teniendo puntos en común, Murray analiza de la siguiente forma la diferencia entre los dos: considera que la técnica y el análisis del movimiento refinado y detallado de Decroux estaban dirigidos hacia un ambicioso y codificado sistema, una profunda estructura sobre la que basar el mimo como un arte autónomo; para Lecoq se trataba de descubrir los motores dinámicos del movimiento y el gesto, que permitiesen al alumno captar los ritmos y el espíritu de la vida dirigidos hacia la acción. La técnica era una disciplina útil, pero sólo el medio para un fin dramático más importante: descubrir las fuerzas y las estructuras dinámicas que existen tanto en los estados emocionales, como en los diferentes territorios dramáticos. "Here, Lecoq squares the circle between his analysis of movement and gesture with an overriding focus upon the dynamics of space."⁷

⁵ Jean PERRET. "Étienne Decroux, maître du mime". En: *Le théâtre du geste*, pág. 67.

⁶ Conversación con Monika Pagneux, recogida por Carmina Salvatierra, 9 de noviembre de 2003.

⁷ Simon MURRAY. *Jacques Lecoq*, pág. 85.

(Aquí Lecoq hace la cuadratura del círculo entre su análisis del movimiento y del gesto concentrándolo primordialmente sobre la dinámica del espacio.) Por eso, aunque el mimo impregne toda la enseñanza de Lecoq, no lo enseñaba como tal en su escuela, y en sí mismo era secundario para él, pues, como ya hemos dicho, su función esencial es la de ser un medio de incorporar, de llegar a un conocimiento más profundo, ese conocimiento que el cuerpo sabe y que la cabeza desconoce todavía que Lecoq menciona en *El cuerpo poético*, y que es una toda una declaración de principios (*supra*, pág. 156), que define su posición en desacuerdo con el pensamiento racionalista que ha separado el cuerpo de la mente, al entender al ser humano como una unidad; de ahí su aversión a considerar el cuerpo como un instrumento.

Lecoq pensaba también, y aquí se equivocó, que la estricta técnica de Decroux impedía desarrollar las capacidades creativas del alumno. En 1978 declaró en una ocasión que la encontraba “too negative, too cubist, and too abstract. It might have been good for Decroux and his disciples, but I recognize that it would ever evolve, never allow the student to develop his own personality, his own art”⁸ (demasiado negativa, demasiado cubista, y demasiado abstracta. Puede que fuese buena para Decroux mismo y sus discípulos, pero entiendo que nunca evolucionaría, nunca permitiría al alumno desarrollar su propia personalidad, su propio arte). Aunque, como señala Leabhart, y como se sabe, esta apreciación de Lecoq no se corresponde con la realidad, pues desde los años sesenta hasta principios de los ochenta los alumnos de Decroux han desarrollado su arte y su personalidad.

La relación personal entre los dos pedagogos, por lo poco que se sabe, era de mutuo respeto en una distancia amistosa, que hemos podido recoger de dos anécdotas. En *Le théâtre du geste*, Decroux se refiere a Lecoq como un pionero en

⁸ Alan LEVY. “A week avec Lecoq”, p. 49. En: Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 101.

su conversación con Jean Perret: “Vous me parlez de Lecoq? Lui aussi, c’est un pionnier”⁹ (¿Me habla de Lecoq? Él también es un pionero); y Fay Lecoq, su esposa, recuerda un día en que Decroux llamó a su marido –el fisioterapeuta– para pedirle consejo para su hijo Maximilien, que en aquel momento tenía problemas de espalda.¹⁰

Las trayectorias vitales de cada uno estuvieron marcadas por sus propios intereses y personalidades y también por una diferencia generacional. Decroux fue un creador además de un teórico del mimo, realizando sus obras y su mimo corporal en el marco de la escuela. Lecoq no fue un creador en este sentido, y su opción hacia la pedagogía estuvo presente casi desde el principio de su carrera en el deporte. Ambos se dedicaron a renovar un arte en el marco de su escuela-laboratorio en una enseñanza en contacto directo con sus alumnos. Y sus escritos también fueron muy diferentes, como hemos visto: Decroux publicó hacia mitad de su vida una recopilación de diferentes escritos en *Paroles sur le Mime*, donde reflexionaba sobre el nuevo arte del mimo corporal pero donde no hace mención alguna a cómo aplicaba su enseñanza; Lecoq al final de su vida sintetizó en *El cuerpo poético* su método pedagógico dirigido hacia la creación; y los dos reclamaron la necesidad de que su enseñanza fuese superada desde ellos mismos.

Las dos direcciones del mimo que representan se encuentran en una comunidad de intereses, complementándose la una a la otra desde cada una de sus opciones, pues confluyen en una misma idea del actor como creador que modifica la idea del autor separado del proceso de creación. Leabhart nos ofrece el ejemplo visible de este encuentro en la misma experiencia de dos antiguos alumnos de Decroux, Jean Asselin y Denise Boulanger, creadores del grupo quebequés

⁹ Étienne Decroux en conversación con Jean PERRET. “Étienne Decroux, maître du mime”. En: Jacques LECOQ. *Le théâtre du geste*, pág. 65.

¹⁰ Simon MURRAY. *Jacques Lecoq*, pág. 85.

Omnibus, cuando después de cinco años de estudio, realizaron su primer espectáculo, *Zizi et la lettre (Zizi y la carta)* en 1977, inspirándose en la *commedia dell'arte* como ejemplo de síntesis del teatro, incorporando el texto, diferentes lenguas, y las “artes ajenas”, muy lejos del purismo de su maestro francés. “When Asselin writes, ‘This play is completely irreverent about any historical truth as to what the real Commedia might have been’, he sounds like Jacques Lecoq.”¹¹ (Cuando Asselin escribe: ‘Esta obra es completamente irreverente sobre la verdad histórica en lo que la Commedia debía haber sido’, suena como Jacques Lecoq.) Más allá de si Decroux podría reconocerse en la opción de Omnibus, la realidad ha hecho y hace que los alumnos en su vida profesional hayan continuado un trabajo de búsqueda incorporando lo aprendido al servicio de su propia creación. La complementariedad de los dos maestros franceses la encontramos así expresada:

Lecoq’s teaching has been a perfect antidote to Decroux’s; if either one had not existed, he would have to have been created, probably by the other. Decroux is a pure modernist, a wonderful anachronism in the eclectic post-modern world. His teaching is based on a sense of a moral worth of art. Lecoq is already something of a post-modernist in that he foresaw the synthesis that was to come and has in fact encouraged it.¹²

(La enseñanza de Lecoq ha sido un antídoto perfecto a la de Decroux; si uno de los dos no hubiese existido, se hubiera tenido que haber creado, probablemente por el otro. Decroux es un moderno puro, un anacronismo maravilloso en el ecléctico mundo post-moderno. Su enseñanza se basa en un sentido del valor moral del arte. Lecoq es ya algo post-moderno en cuanto previó la síntesis que iba a venir y, de hecho, la animó.)

¹¹ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 134.

¹² Thomas LEABHART. *Ibíd.*, pág. 100.

XVII. La relación entre el mimo de Decroux y el mimo de Lecoq

En la medida que el teatro es un arte efímero y necesita de la presencia de un público, siempre ha ido por detrás de las demás artes en cuanto a innovaciones se refiere pues, o bien es muy popular y entonces puede subsistir por sí mismo, o bien necesita de una financiación para que profesionalmente pueda llegar a un público, casi siempre minoritario. Esta es la razón por la cual, como Copeau, Decroux y Lecoq llevaron su búsqueda al margen del teatro establecido como *amateurs*, *outsiders*, marginados:

[...] most innovation has come from amateurs who have subsidised their own work and performed for a band of initiates. Copeau noticed that his work could not exist along what Gablik calls the capitalist faultline without being compromised; Decroux advises his students to earn their living outside the arts; Lecoq rails against the dangers of success.¹³

([...] en su mayor parte la innovación ha venido de amateurs que han sufragado su propio trabajo y actuado para un grupo de iniciados: Copeau se dio cuenta de que su trabajo no podía coexistir con lo que Gablick llama la frontera capitalista sin comprometerse; Decroux aconsejaba a sus alumnos ganarse la vida fuera del arte; Lecoq protestó contra los riesgos del éxito.)

Copeau preparó un nuevo teatro para un nuevo autor que no llegó; Decroux creó una gramática corporal destinada al mimo como arte independiente que no ha aparecido; y Lecoq formuló una pedagogía para la creación de un teatro que (todavía) no existe. Los tres se sitúan en el renacimiento del teatro en transformación, cada uno marcado por la época que le ha tocado vivir, por sus propias personalidades y opciones estéticas en una confluencia de intereses de fondo que ha revertido en todo el teatro contemporáneo.

¹³ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 113.

XVII.2. El futuro del mimo

En el capítulo donde hemos trazado brevemente el recorrido del mimo en la historia, se ha mencionado ya la coincidencia sobre el análisis del mimo que realizan Leabhart y Lecoq donde el “mimo del final y mimo del principio” coexisten en nuestra época de transformación en una relación de ruptura y no de continuidad. Este mimo del principio se corresponde con el “mimo de fondo”, de los orígenes, que permanece en la búsqueda de Lecoq y que se contrapone al mimo del final, un mimo externo, de formas pero sin vida, periférico (manos y cara) y esteticista. El mimo se ha abierto hoy al teatro y a la danza dejando de ser un arte aislado. Podemos verlo en las creaciones que, muy a menudo, desde una cierta marginalidad, están incorporando ciertas compañías, como lo confirma Leabhart que está sucediendo en el teatro norteamericano; y, también Simon Murray en el teatro británico con lo que denomina la *explosion of form*¹⁴ (explosión de la forma). Tanto De Marinis en su análisis de lo que ha sido el mimo a lo largo del siglo XX, como Leabhart desde la perspectiva de la modernidad y la postmodernidad, vaticinan en la realidad de hoy un futuro para el mimo integrado en el teatro y demás artes del espectáculo, y una decadencia para el mimo mudo.

De Marinis, en sus conclusiones de 1993 en *Mimo e teatro nel Novecento* acerca de la evolución del mimo contemporáneo y su futuro, vuelve a referirse al balance realizado doce años antes en su libro *Mimo e mimi* sintetizado en tres aspectos principales: primero, un rechazo a volver a la pantomima tradicional propuesta por Marceau (y que tanto influyó en los años cincuenta a Henryk Tomaszewski en Polonia o a Ladislav Fialka en Checoslovaquia); segundo, un distanciamiento de la rigidez y del purismo abstracto de Decroux; y, tercero, una

¹⁴ Simon MURRAY. “‘Tout Bouge’: Jacques Lecoq, Modern Mime and the Zero Body”. En: CHAMBERLAIN; YARROW (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*. Routledge, Londres, 2002, pág. 17.

creciente participación de lo cómico y particularmente del *clown*. Lo que le parece claro, y esta hipótesis continúa manteniéndola después de los años transcurridos, es que nos encontramos frente a “un proceso, probablemente irreversible, di dissoluzione del mimo come genere artistico specifico e autonomo”¹⁵ (un proceso, probablemente irreversible, de disolución del mimo como género artístico específico y autónomo).

La salida de la “jaula” del mimo como un género aislado se ha realizado y se realiza, según De Marinis, de dos formas: una hacia el exterior, y que él llama “solución sintética-ecléctica-extrovertida”, asociada a Barrault, Lecoq y a algunos antiguos alumnos de Decroux, y que vendría a ser la salida postmoderna del mimo; y una segunda forma, que volviéndose hacia el interior del arte de la mímica, utilizaría las reglas del género diferentemente. Es esta última, una solución “analítica-esencialista-introvertida”, que De Marinis asocia a Decroux, para la cual ha sido necesario que se desmarcara de la ortodoxia estéril de los nostálgicos de la pureza y de lo específico.¹⁶ De Marinis no se decanta por ninguna de estas dos vías, simplemente las señala como dos caminos posibles de superación del mimo desde el mimo y por los que transcurre el teatro contemporáneo.

Sin embargo, en la práctica real ambas se confunden y Leabhart incide más en el proceso de síntesis propio de la postmodernidad. En su peor faceta, el postmodernismo, nos dice, no es más que un batiburrillo popularizado de descubrimientos conseguidos con un gran esfuerzo. En su aspecto positivo nos permite tener una visión de conjunto, una integración de elementos disparatados que adquieren una resonancia como totalidad, “a synergetic work that heals as it takes audience and actor simultaneously backward to their common roots and forward to

¹⁵ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 291.

¹⁶ Marco DE MARINIS. *Ibid.*, págs. 292-293.

their share destiny”¹⁷ (un trabajo sinérgico que cura al llevar al espectador y al actor simultáneamente hacia atrás, a sus raíces comunes y hacia delante para compartir sus destinos). Para Leabhart se trata de un reencuentro similar al que se ha producido en otras épocas, cuando el poeta cantaba, mimaba y contaba sus propias historias y poemas que partían fundamentalmente del corazón, manifestándose primero en el movimiento y, a continuación, en la palabra no censurada por consideraciones políticas, “it is normal for one who has a voice to speak”¹⁸ (para quien tiene voz es normal hablar). No existía ningún método, pero se precisaban una gran habilidad y técnicas complejas, como sucede hoy en día.

Según Leabhart, si el mimo abandonó el teatro a través de la *commedia dell’arte* cuando ésta perdió sus raíces para estilizarse, el mimo ha vuelto al teatro otra vez por la misma vía, es decir, a través de un teatro que recupera el gesto mezclando palabra, canto, música y acrobacia. Copeau tuvo esta visión global y supo plantear el problema principal del teatro que, como lo expresa De Marinis, era/es, “il problema corporeo, il fatto che l’attore è, prima di tutto, qualcuno che va in scena con il proprio corpo”¹⁹ (el problema corporal, el hecho de que el actor es, primero de todo, alguien que entra en escena con el propio cuerpo).

El norteamericano Leonard Pitt, después de estudiar con Decroux, realizó toda una evolución en su concepción del mimo que fue desde un modernismo puro a la concreción de su propio estilo en una síntesis postmoderna después de un largo aprendizaje del teatro balinés. En Bali encontró coincidencias y diferencias con lo que había aprendido, pero sobre todo Pitt descubrió que la danza, el mimo, la máscara, la actuación, la palabra y la música no eran mundos separados, sino que se encontraban sintetizados en un solo arte, el teatro balinés. Al volver a Berkeley

¹⁷ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, pág. 115.

¹⁸ Thomas LEABHART. *Loc. cit.*

¹⁹ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 294.

XVII. La relación entre el mimo de Decroux y el mimo de Lecoq

empezó a trabajar con sus alumnos replanteándose todo lo que sabía sobre el *mimo corporal*, eliminando todo aquello que le era superficial, para encontrar que el centro de la cuestión de la técnica corporal y los principios universales del movimiento se basaba más en la naturaleza intrínseca del cuerpo y sus necesidades, que en una inclinación cultural particular acerca de cuál “debía” ser el cuerpo ideal.²⁰

El papel del mimo ocupa un lugar especialmente importante y decisivo en la recuperación del cuerpo para todo el teatro, pues ha sido y es el marco de experimentación de este problema corporal.

²⁰ Thomas LEABHART. *Modern and post-modern mime*, págs. 126-127.

XVIII. El cuerpo del actor en el teatro contemporáneo: la fértil transculturalidad

El estudio de la naturaleza del trabajo del actor que se plantea el “problema corporal”, es todavía muy reciente en el teatro occidental. La primera influencia teórica en los cambios que tuvieron lugar a finales del siglo XIX y principios del XX, la encontramos en *Paradoxe sur le comédien* (*La paradoja del comediante*) de Denis Diderot, publicado en 1830. Este libro, junto a *Eléments* (*Elementos*) y *Le rêve de d’Alembert* (*El sueño de d’Alembert*) del mismo autor, forman un tríptico en el que cada uno “take the human body as a central theme”¹ (toma el cuerpo humano como el tema central). Diderot planteó una cuestión esencial, a saber: la relación entre el interior y el exterior, la mente y el cuerpo, entre las emociones que el actor aparentemente está sintiendo y lo que realmente está experimentando. Con ello, se anticipó a las cuestiones que, más tarde, serían objeto de estudio de todas las técnicas y métodos de aprendizaje para el actor, como son la espontaneidad, la memoria, la imaginación, la creatividad...² Stanislavski retomó las teorías de Diderot, interesándose por la inseparabilidad de la mente y el cuerpo, observando que no podía existir una emoción sin una reacción física, lo cual lo convirtieron en el primer actor y director en investigar el proceso de la actuación y en publicar sus hallazgos. El Método que creó, se interpretó y se aplicó posteriormente de muy diversas maneras. Algunas de estas interpretaciones daban más importancia al estudio psicológico –sobre todo en la interpretación para el cine– que a las acciones físicas, estudio al que pertenece su última etapa menos conocida y que, como destaca Ricard Salvat, no tenía nada que ver con sus anteriores escritos que sirvieron de referencia

¹ Joseph ROACH. *The Player’s Passion. Studies in the Science of Acting*. Associated University Presses, Londres, 1985, pág. 129. En: Alison HODGE (Ed.). *Twentieth Century Actor Training*, pág. 9.

² Sobre la importancia de la formulación de Diderot véase Ricard SALVAT. “Sobre estètica i teoria teatral”. En: *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar*. Institut del Teatre/ Diputació de Barcelona, Monografies de teatre, núm. 38, Barcelona, 1999, págs. 802-831.

en *Un actor se prepara* o *La formación del actor*.³ Ésta última etapa fue la que interesó a Grotowski, quien creía que la creatividad y libertad del actor debían encontrar una estructura física; como le interesó a Meyerhold, quien dijo: “Training, training, training!, cried Meyerhold. ‘But if it’s the kind of training which exercises only the body and not the mind, then no thank you!’”⁴ (“¡Preparación, preparación, preparación!”, gritaba Meyerhold. “¡Pero si es la clase de preparación que ejercita sólo el cuerpo y no la mente, entonces no, gracias!”)

La superación de la dicotomía mente/cuerpo que expresan las palabras de Meyerhold, arraigada como un lastre en la cultura occidental después del Renacimiento, es la cuestión fundamental que se les planteó y ocupó a los renovadores del lenguaje del teatro a principios del siglo XX en su reacción al teatro naturalista, un cuestionamiento de la propia tradición cultural en todos los órdenes y sobre la cual trataría Antonin Artaud en los años treinta en *El Teatro y su doble*. La vivificación del teatro pasaba por un redescubrimiento de las propias tradiciones como la *commedia dell’arte*, la tragedia antigua, el circo, el *clown*, y todas aquellas tradiciones populares que habían nutrido y vivifican el arte de la escena y la representación. La atracción que ya en el siglo XIX se había sentido hacia el teatro oriental fue la otra gran influencia y la referencia viva que tuvieron los que buscaban donde ir a reencontrar las fuentes de un nuevo renacimiento teatral. Efectivamente, como señala Allison Hodge:

Western culture has enjoyed a long history of actor apprenticeship, but not the systematic traditions of actor training that are integral to Eastern performance cultures such as Noh theatre –which dates from fifteenth-century Japan– and Kathakali, the ancient dance-theatre from southern India. It was not until the beginning of this

³ Ricard SALVAT. “Stanislavski, avui”. En: *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar*, págs. 643-653.

⁴ Herbert BLAU. “Seeming, seeming: The Disappearing Act”. *Drama Review*, 20, 1976, págs. 22-23. En: Phillip B. ZARRILLI (Ed.). *Acting (Re)considered*, pág. 15.

century that an explosion of interest in the power and potential of actor training took hold the West.”⁵

(La cultura occidental ha disfrutado de una larga historia en el aprendizaje del actor, pero no de las tradiciones sistemáticas en la preparación del actor que forman parte integral de las culturas interpretativas orientales como el teatro Nô –que data del siglo quince en Japón– y el Kathakali, la antigua danza-teatro del sur de la India. Sólo a principios de este siglo arraigó en Occidente esta explosión de interés por el poder y potencial de la preparación del actor.)

Los teatros orientales se presentaban como modelos de referencia donde reencontrar esta unidad olvidada, pues estas tradiciones se habían transmitido vivas a través de los siglos, manteniendo el principio integrador entre la mente y el cuerpo que las identifica, lo que no había sucedido ni con la tragedia, ni con la *commedia dell’arte*, que se habían perdido. La transmisión y la sistematización en oriente y la ausencia de ellas en occidente, constituye uno de los aspectos diferenciales entre las dos culturas.

El teatro oriental, según Marco De Marinis, es uno de los tres macro-mitos o categorías principales, uno de los “miti di alterità” (mitos de alteridad) –junto al mito del artista saltimbanqui y el mito de la *commedia dell’arte*–, que las vanguardias históricas han utilizado para expresar su idea del teatro a partir del siglo XIX. Se trata de referencias populares ajenas a la tradición culta occidental que comparten el rechazo del naturalismo y el psicologismo, una separación definida entre espectador y actor, y que se basan en la prioridad del actor respecto al texto y del cuerpo respecto a la palabra.⁶

⁵ Alison HODGE (Ed.). *Twentieth Century Actor Training*, págs. 1-2.

⁶ Marco DE MARINIS. *Mimo e teatro nel Novecento*, pág. 25.

Para Alison Hodge, el interés por el conocimiento de las tradiciones orientales es uno de los cuatro factores que definen la preparación del actor del siglo XX; la influencia de una búsqueda científica objetiva; la aparición de la figura del director (y nosotros añadimos, la progresiva participación del actor en el proceso de creación); y en un segundo momento, “the widespread desire to develop new theatre forms”⁷ (el deseo general de crear nuevas formas), constituyen los otros tres factores que en la práctica encontramos interrelacionados. Todos estos factores están presentes con más o menos insistencia a lo largo de nuestra investigación de la pedagogía de Jacques Lecoq.

La doble búsqueda en las propias tradiciones del teatro occidental y el teatro oriental es común a los creadores y renovadores de la preparación del actor.⁸ Lo hemos mencionado ya en Craig, el primer gran reformador, con su predilección por la máscara y las marionetas orientales; en Jacques Copeau con el teatro Nô, junto a la *commedia dell'arte* y el *clown*; en Étienne Decroux en su deseo de establecer una “gramática” corporal, que se inspiraba en la codificación oriental; y también en Meyerhold con la *commedia dell'arte* y el circo y, por otro lado, el Kabuki; en Dullin, con el actor japonés, junto al *music-hall* y el melodrama; en Brecht, por el cabaret alemán y la Ópera de Pekín, con el actor chino Mei Lan Fang (1894-1961) al que conoció en Moscú en 1935. Ésta es la dirección que ha tomado la renovación del lenguaje, o mejor, de los lenguajes teatrales a lo largo del siglo XX, donde oriente y occidente se encuentran y se mezclan, y cuyas personalidades más representativas han sido/son Grotowski, Kantor, Barba, Brook, Mnouchkine, Wilson. Estos buscadores han sabido delicadamente captar lo esencial de la vida de estas culturas, algunas de ellas muy minoritarias, sin desvirtuarlas. Como señala Zarrilli, el

⁷ Alison HODGE (Ed.). *Twentieth Century Actor Training*, pág. 3.

⁸ Sobre el interés del teatro occidental por el teatro oriental recomendamos la selección de textos en Nicola SAVARESE (Ed.). *El teatro más allá del mar. Estudios occidentales sobre el teatro oriental*. Grupo Editorial Gaceta, Col. Escenología, Fondo de la amistad México-Japón, núm 15, México, 1992.

problema que aparece en occidente cuando se tiene sólo un conocimiento superficial es el de aplicar “Western standards to everything” (modelos occidentales a todo), una especie de colonialismo cultural.⁹

Nosotros entendemos que esta búsqueda, muy diversificada, por la renovación del lenguaje teatral tiene un fondo común al tratar la presencia del actor, esto es, la recuperación del cuerpo del actor para el teatro, que se manifiesta en un cambio y modificación de la percepción del cuerpo. Es en este aspecto que el teatro oriental aporta a occidente una concepción del cuerpo como manifestación unitaria de lo invisible y lo visible, porque éste está concebido en su cultura como la expresión física y material de las energías cósmicas y de la vida que habitan en el ser humano y por las que se siente integrado en el universo. Básicamente, como dice Zarrilli recordando al maestro japonés Yasuo Yuasa,

In many non-Western cultures the body served as a vehicle for cultivating extraordinary religio-philosophical sensibilities whether through meditational, martial, ritual, or performance disciplines.¹⁰

(En muchas culturas no occidentales el cuerpo sirve como un vehículo para cultivar sensibilidades religiosas y filosóficas extra-ordinarias, ya sea a través de disciplinas meditativas, marciales, rituales o actorales.)

Por tanto, en muchas culturas y, en concreto, en las mitologías asiáticas, el cuerpo “físico” no se entiende separado de los modos de la existencia mentales, emocionales, cosmológicos y filosóficos, sino que el cuerpo actualiza al instante todas estas instancias; de manera que si en el teatro occidental el cuerpo del actor “representa” la realidad, en el teatro oriental el cuerpo del actor se vuelve realidad,

⁹ Phillip B. ZARRILLI (Ed.). *Acting (Re)considered*, pág. 91.

¹⁰ Yasuo YUASA. *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory*. State University of New York Press, Albany, 1987. En: Phillip B. ZARRILLI (Ed.). *Ibid.*, pág. 93.

reencontrando en sí mismo una energía cósmica que manifiesta una realidad interior. En este caso, la interioridad no es sinónimo –como lo es para el occidental– de psicología, sino que pertenece a otro orden re-ligando “le Moi au Soi, le corps à l’esprit, l’acteur à une tradition ancienne, ancestrale, et l’homme à la réalité de l’infini et du cosmos”¹¹ (el Yo al Sí mismo, el cuerpo al espíritu, el actor a una tradición antigua, ancestral, y el hombre a la realidad del infinito y del cosmos). Esta cuestión es algo que Artaud comprendió perfectamente cuando hablaba de las tendencias psicológicas del teatro occidental, opuestas a las tendencias metafísicas del teatro oriental, donde “las formas asumen sus sentidos y significaciones en todos los planos posibles: producen una vibración que no opera en un solo plano, sino en todos los planos del espíritu a la vez”.¹² Desde esta perspectiva, Artaud planteaba que el cambio de la percepción era una cuestión física.

Todo el aprendizaje y preparación para el teatro en las corrientes renovadoras, lleva a una búsqueda de prácticas o técnicas destinadas a integrar la mente y el cuerpo (cuerpo, pensamiento, sentimientos, emociones), que la cultura occidental divide y contrapone en favor de la actividad del intelecto, de la mente sobre el cuerpo. Una gran parte, por no decir uno de los temas centrales de las prácticas teatrales tiene este punto en el núcleo de sus planteamientos y reflexiones –es el caso de Grotowski y Barba, y de Lecoq con la máscara neutra–, con lo que hoy se llama el estado *pre-expresivo*. Encontramos aquí cómo el teatro occidental se inspira en oriente para recuperar una no división cuerpo/mente que en otros momentos de su historia no ha padecido. Es por esta razón que para Brook, por ejemplo, es un error empezar la aproximación a un texto desde el análisis racional, ya que son más poderosas las facultades de la intuición; es después de este trabajo previo que el actor llega al texto. “His preparation of actors realigns the assumed relationship of mind

¹¹ Béatrice PICON-VALLIN. “Le théâtre japonais sous le regard d’Occident”. En: Odette ASLAN; Béatrice PICON-VALLIN (Dir.). *Butô(s)*. Éditions du CNRS, París, 2002, pág. 12.

¹² Antonin ARTAUD. *El teatro y su doble*, pág. 75.

and body in Western cultures, reversing the conventional Cartesian hierarchy and traditional point of access to ‘meaning’.”¹³ (Su preparación de los actores reajusta la relación asumida entre mente y cuerpo en las culturas occidentales, invirtiendo la jerarquía cartesiana convencional y el camino tradicional de acceso al ‘sentido’.)

La concepción del cuerpo que encontramos en la enseñanza de Jacques Lecoq y que se materializa en la práctica a través de la experiencia del cuerpo en movimiento, entiende que cuerpo y mente están implicados conjuntamente. Esta concepción es del mismo orden que la que encontramos en el maestro oriental Tadashi Suzuki, y que, sin ninguna duda, podría haberla suscrito Lecoq o Pagneux en la preparación corporal cuando aquel dice:

“Any time an actor thinks he is merely exercising or training his muscles, he is cheating himself. These are *acting* disciplines. Every instant of every discipline, the actor must be expressing the emotion of some situation, according to his own bodily interpretation.”¹⁴

(Siempre que el actor piensa que está meramente ejercitándose o entrenando sus músculos, se engaña a sí mismo. Son disciplinas de *actuación*. En cada instante de cada disciplina, el actor ha de expresar la emoción de alguna situación, de acuerdo a su propia interpretación corporal.)

El encuentro entre oriente y occidente en el arte del teatro se realiza pues por principios universales como son el movimiento, el cuerpo y el *mimismo humano*, y no por un aspecto formal, ya que cada uno de estos teatros tiene su propia historia y sus propias tradiciones. Los problemas vienen a ser los mismos; los lenguajes, no.

¹³ Lorna MARSHALL; David WILLIAMS. “Peter Brook: Transparency and the invisible network”. En: Alison HODGE (Ed.). *Twentieth century actor training*, pág. 179.

¹⁴ James BRANDON. “Training at the Waseda Little Theatre: the Suzuki Method”. *Drama Review*, núm. 22, 1978, pág. 36. En: Phillip B. ZARRILLI (Ed.). *Acting (Re)considered*, pág. 93.

Por esta razón, como señala Hodge, no puede existir una única práctica o sistema universal para el actor como Stanislavski pretendió crear con su Método, muy útil para un teatro realista, el teatro impresionista de Chéjov y la interpretación de textos. De la misma manera que un método determinado no se adecúa a cualquier forma teatral.¹⁵ El problema del teatro, como subraya Salvat, es un problema de construcción y de saber utilizar los procedimientos adecuados para cada obra, pues un mismo método no sirve para todo.¹⁶

Este viaje entre occidente y oriente no se ha realizado unilateralmente. Oriente también ha buscado en occidente. Como observa Phillip B. Zarrilli, muchos no-occidentales han creado nuevas formas dramáticas y de representación mezclando sus originarios conceptos culturales con técnicas que conscientemente han tomado de la mitología, de las obras, de la teoría teatral y de las técnicas de interpretación occidentales. En muchas escuelas, las teorías de Stanislavski, la técnica de voz o las teorías de Brecht se han adaptado a sus propios intereses.¹⁷ Esta interrelación cultural o transculturalidad que actúa en los dos sentidos responde, según Eugenio Barba, a que existe una mutua seducción entre oriente y occidente:

En el encuentro entre Oriente y Occidente la seducción, la imitación y el intercambio son recíprocos. Con frecuencia hemos envidiado a los orientales por su sabiduría teatral, la cual transmite, de una generación a otra, la obra de arte viva del actor. Ellos le han envidiado a nuestro teatro su capacidad de abordar siempre nuevos temas, en conformidad con su tiempo, variando los textos de la tradición con interpretaciones personales que a menudo tienen la energía de la conquista formal e ideológica.¹⁸

¹⁵ Alison HODGE (Ed.). *Twentieth Century Actor Training*, pág. 8.

¹⁶ Ricard SALVAT. “Stanislavski, avui”. En: *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar*, pág. 653.

¹⁷ Phillip B. ZARRILLI (Ed.). *Acting (Re)considered*, págs. 90-91.

¹⁸ Eugenio BARBA. “Teatro Eurasiano”. *Assaig de Teatre*, núm. 45, Universitat de Barcelona, marzo de 2005, pág. 22.

Si en occidente se carece de una tradición de técnicas del actor que haya permitido mantener vivas unas formas de teatro transmitidas a través de las generaciones, como sucede en oriente, sí existe esa capacidad de contemporaneizar la actualización del teatro, una libertad de reinterpretar las obras clásicas, de crear nuevas formas, de versatilidad, en fin, de un espacio mayor para la individualidad. Por otro lado, también el teatro japonés ha tenido que reapropiarse de su propia herencia desvirtuada por una reforma, como es el caso del Kabuki, hacia el realismo y el refinamiento. En los años sesenta, paralelamente se inició una reacción contra la occidentalización del teatro japonés, dando lugar a la aparición de la “danza de las tinieblas” que fue el Butô. Tadashi Suzuki reclamará un retorno al actor como elemento esencial del teatro, y no al texto, apoyándose en diferentes técnicas de juego y en la práctica de las tradiciones de su país, para crear un teatro pobre basado en la utilización total del cuerpo.¹⁹ Para el teatro japonés contemporáneo, por ejemplo, la renovación del lenguaje como en el teatro occidental, pasa por el cuerpo del actor y se plantea en los mismos términos, tal como lo expone la directora japonesa Yasu Ohashi: “Le problème actuel, pour notre théâtre, est de réinventer des gestes non stéréotypés pour exprimer nos réalités quotidiennes”²⁰ (El problema actual, de nuestro teatro, está en reinventar gestos no estereotipados para expresar nuestras realidades cotidianas). Oriente y occidente se encuentran unidos, cada uno desde su propia historia, en la misma búsqueda de liberar al cuerpo de los clichés y las formas aprendidas, del redescubrimiento del cuerpo para el teatro.

Jacques Lecoq con su pedagogía ha contribuido en esta búsqueda común desde la tradición del teatro occidental basándose en el movimiento, el cuerpo y el mimo como principios esenciales y universales que conforman el juego permanente de la vida del ser humano y del juego del teatro, que es el cuerpo del actor.

¹⁹ Este tema se encuentra tratado ampliamente en: Odette ASLAN; Béatrice PICON-VALLIN (Dirs.). *Butô(s)*.

²⁰ Yasu OHASHI. “Le geste du théâtre japonais”. En: Jacques LECOQ (Dir.). *Le théâtre du geste*, pág. 135.

CONCLUSIONES

Conclusiones

Llegamos a las conclusiones de nuestra investigación recordando la hipótesis de trabajo de la cual hemos partido, a saber, que la pedagogía de Jacques Lecoq para la creación dramática participa, en la recuperación del cuerpo, en la renovación del teatro contemporáneo. Para ello nos hemos basado en las ideas de Jacques Copeau cuando, a principios del siglo XX, planteó la necesidad de una nueva pedagogía para el actor como condición necesaria para una renovación teatral, una búsqueda que él mismo emprendió en un momento en que todo estaba por hacer y descubrir. Tomando, pues, esta referencia, hemos partido de los fundamentos de esta pedagogía, núcleo básico de la investigación, adentrándonos en ella progresivamente desde los textos de Lecoq, los estudios que sobre ella se han realizado hasta el momento y el material recogido a lo largo de nuestra búsqueda con el objetivo de saber cuál es la aportación que Jacques Lecoq hace al conjunto del debate y la práctica teatral contemporánea.

Como hemos podido ver a lo largo de nuestra exposición, y como acabamos de enunciar, la pedagogía de Jacques Lecoq como núcleo central de este trabajo, nos ha llevado a considerar tanto sus antecedentes como su proyección y confluencia en el camino recorrido por el teatro contemporáneo, para poder situarla en su contexto y en un tiempo y un espacio definido, sabiendo cuál es su origen y, a la vez, el legado que deja.

La recuperación del cuerpo enunciado en nuestra hipótesis, es el tema de fondo de esta investigación porque sintetiza como hemos demostrado, la problemática en torno a la cual han acontecido los cambios y los logros fundamentales e irreversibles, alcanzados con gran esfuerzo por el teatro contemporáneo, y cuya formulación teórica, hemos visto, la avanzó Denis Diderot en su libro *La paradoja del comediante*, escrito en 1773, al entender que el teatro debía fundamentarse en el arte

del actor, lo cual representó el inicio de la teoría de la estética del teatro occidental anticipando las cuestiones que más tarde ocuparían parte de la práctica y la teoría teatral, como son la memoria, la espontaneidad, la imaginación y la creatividad, fundamentando la renovación del lenguaje escénico.

En la práctica, los presupuestos teóricos avanzados por Diderot no se plantearon hasta que a finales del siglo XIX y principios del XX, Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia y Jacques Copeau buscan, cada uno motivado por sus propias opciones estéticas, una salida a la situación de estancamiento del teatro que vivían, instalado en la artificialidad, el mercantilismo y el vedetismo, un estado de cosas que, como hemos visto con Copeau, era un síntoma de la degradación humana del teatro. Así pues, este nuevo impulso que recibirá el teatro estará definido en una doble vertiente estética y ético-moral.

Que la salida al estancamiento del teatro debía venir desde dentro de la escena fue la certera intuición que, como hemos demostrado, todos ellos compartieron al poner al actor en el centro del hecho teatral, si bien fueron Stanislavski y Copeau quienes llevaron más lejos una investigación en profundidad sobre la naturaleza de su trabajo traduciéndose en propuestas pedagógicas concretas, las cuales mayormente han contribuido e influenciado con su legado a la preparación del actor en el siglo XX hasta nuestros días.

El hecho de que el actor pasara a ocupar el centro de atención en esta renovación llevó a considerar el teatro como un acontecimiento físico, tal como lo supo ver Copeau al plantear el problema corporal en el hecho que el actor es, antes que nada, alguien que entra en escena con su propio cuerpo. Y es, precisamente, esta cuestión la que se encuentra en el centro de nuestra investigación cuando hablamos de la recuperación del cuerpo, porque, además, como hemos demostrado, el teatro dejará

de entenderse como una prolongación de la literatura para concebirse como un arte con sus propios procedimientos, hecho de espacio, de tiempo, de luz y sonido, y la escena como un espacio tridimensional.

La palabra “vida” vino a significar la exigencia de la búsqueda de estos pioneros, junto a palabras como “verdad” y “autenticidad”, entendidas no como fidelidad a la realidad descriptiva, una imitación, un inventario de la realidad, que el teatro naturalista representaba como la *tranche de vie*, sino como sinónimo de una realidad más fuerte que la vida cotidiana, donde el ser humano se pudiese reconocer y cuestionarse en sus realidades más profundas y esenciales que le afectan y lo “re-ligan” al mundo, que son las que el teatro ha representado desde que abandonó su función cultural. Era esta “vida” la que buscaban manifestar en su teatro, pues fue precisamente el alejamiento de ella contra lo que reaccionaron, por lo que encontrar una nueva técnica para un nuevo actor capaz de expresar estas realidades era el principal objetivo y el mayor problema que tenían planteado.

Podemos concluir, también, de las experiencias de estos pioneros que, para la renovación del lenguaje escénico, no se trataba de hacer tabla rasa, partir de cero, ya que no se cuestionaron la esencia del fenómeno teatral, sino que, por el contrario, era el retorno a las fuentes, a los orígenes y a la tradición donde pensaban reencontrar el espíritu y el soplo vital del teatro, encarnados por la tragedia griega, las fábulas atelanas, los autos sacramentales, la *commedia dell'arte*, el drama isabelino, el *clown*, el *music-hall* y el circo, y todas las formas populares que integraban el gesto, la música, el canto, la danza y la palabra. Simultáneamente, su mirada se dirigió a los teatros no occidentales, principalmente a las formas orientales como el teatro Nô y el teatro balinés, como modelos de unas tradiciones vivas, un interés que fue creciendo a lo largo del siglo XX y que posteriormente llegó a influenciar en las técnicas y la práctica del teatro de nuestra tradición.

La mayor aportación que Jacques Copeau realizó en el marco de experimentación que fue la Escuela del Vieux Colombier y que continuó el grupo Les Copiaus, se concentra en dos experiencias trascendentales, que como hemos demostrado, están en el origen de la renovación teatral, que son la máscara y la improvisación. Efectivamente, la anulación del rostro con el uso de la máscara, que Copeau llamó *noble*, permitió devolverle al cuerpo todas sus posibilidades expresivas, reencontrar un estado de calma y, a la vez, amplificar y simplificar el gesto y el movimiento, eliminando el pequeño “yo” del actor, para manifestar una realidad interior más íntima en un lenguaje esencializado que constituía ya una transposición del gesto natural. Este descubrimiento dio nacimiento al mimo contemporáneo basado en la expresividad del tronco, el cual Étienne Decroux desarrolló como un arte autónomo en su *mimo corporal*, rompiendo definitivamente con las formas estancadas del mimo, basado en la expresión de la cara y las manos propio del siglo XIX, y que Marcel Marceau prolongaría en el siglo XX aunque aplicara la técnica decrouxniana. Con ello, Copeau se anticipó en treinta años a la aplicación del mimo en los dos caminos que éste recorrería: como un fin en sí mismo, es decir, como un arte independiente, camino que tomó Decroux; y como preparación para el actor, el mimo como medio, que tomó Lecoq, desarrollando su propia concepción del mimo basado en esta estrecha relación con la máscara.

Al mismo tiempo, a través de la improvisación, Copeau reencontró el vínculo profundo que existe entre el juego y el teatro, inspirándose tanto en la *commedia dell'arte*, como en la observación de los juegos infantiles donde vio, en el espíritu abierto a la imaginación, el *instinct du jeu* que buscaba para el teatro y que él ligó a un sentimiento dramático. La asunción de la improvisación y el juego en el teatro, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, son prácticas hoy completamente integradas en el teatro, y se debieron a las lucidas intuiciones de Copeau, quien fue el primero en introducir la noción de juego en el teatro y –contra la idea de Craig, quien pensaba que no se podía enseñar a actuar–, el aprender a actuar a

través del juego, un principio que llegará hasta Lecoq y que, podemos concluir, lo llevará más lejos al introducir las leyes del movimiento, abriéndolo a un nuevo campo de investigación.

La prioridad de la educación corporal, el trabajo con la máscara, el juego y la improvisación, así como la importancia del trabajo de grupo fueron principios que se propagaron en dos direcciones principales en beneficio de la preparación del actor y de todo el teatro: una dirigida hacia el teatro de texto a través de Jean Dasté y Michel Saint-Denis, que éste extendió por Gran Bretaña y Estados Unidos, y otra dirigida hacia un teatro del gesto representado por Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau y, más tarde, por Jacques Lecoq.

Los hallazgos prácticos de Copeau, las teorías visionarias y las premoniciones de Craig y Adolphe Appia, considerados los padres fundadores del teatro moderno, como hemos comprobado, fueron dando consistencia a la idea que habían formulado, al entender al actor ya no sólo como un mero ejecutante e intérprete, sino como un elemento activo del proceso de creación y, en última instancia, como un autor y creador. Esta consideración junto a la cuestión corporal, resultó de colocar al actor en el centro del hecho teatral, lo que ha definido los cambios y la transformación de la investigación teatral del siglo XX.

Sin embargo, fue Decroux quien hizo del actor el responsable último de su hacer elevándolo al nivel del autor y creador al responsabilizarlo del proceso creativo al margen del director y del autor dramático. A lo largo de nuestra exposición, hemos visto que la búsqueda de Copeau se dirigió hacia el actor al servicio del texto dramático, con lo cual era el autor el último responsable; mientras que Meyerhold, que entendió el movimiento como el elemento fundamental del teatro, trabajó con los actores según su visión como director de escena; y Artaud, con su teatro metafísico

basado en el lenguaje del cuerpo y la voz, estuvo más interesado en la puesta en escena que en desarrollar las potencialidades imaginativas del actor.

Podemos concluir pues, que Jacques Lecoq se inscribe en esta corriente renovadora del teatro occidental; recibió todo este legado de sus antecesores en el punto de debate y descubrimientos del momento histórico que le tocó vivir, y que como un eslabón más y no poco importante en la historia del teatro, supo recogerlo para estructurarlo de una manera nueva en un método pedagógico llevándolo más lejos, y transmitiéndolo a sus alumnos en una fructífera y numerosa filiación que hoy continúa; una búsqueda que seguramente estará sometida a cambios, a nuevas aventuras y descubrimientos.

Como hemos podido comprobar en el curso de nuestra investigación, Jacques Lecoq recibió el legado de Copeau y Les Copiaus a través de Jean Dasté cuando entre 1946 y 1948 se incorporó a la compañía Les Comédiens de Grenoble, descubriendo la máscara y a un tipo de actor-improvisador; aunque ya en sus primeras experiencias en el teatro se identificó igualmente con el espíritu de trabajo de Charles Dullin y de Antonin Artaud.

Sin embargo, ésta no fue la única influencia que recibió: fueron sus inicios en el deporte y en la educación física los que definieron la vocación y la orientación de Lecoq hacia el teatro basado en el movimiento, para hacer de él el tema esencial de su búsqueda, ya fuese en el deporte, el teatro o, más tarde, en las artes plásticas y la arquitectura, un terreno este último que fue ocupando cada vez más espacio y que él consideró uno de los aspectos más importantes de su trabajo que, como hemos visto,

desarrolló en el LEM (Laboratorio de Estudio del Movimiento) y en la Universidad de Beaux Arts de París, muy emparentado con las experiencias de la Bauhaus. Queremos destacar la importancia del deporte en Lecoq, por el que se sentirá atraído en su poética, no en su aspecto competitivo, porque ya en ese momento estaba implícita su concepción del mimo basada en la recreación, *le rejeu*, que más tarde desarrolló en la práctica de su escuela.

Igualmente, su estancia de ocho años en Italia, desde 1948 hasta que abrió su escuela en 1956, le permitieron realizar una serie de encuentros y experiencias que fueron fundamentales en la formulación de su enseñanza.

En primer lugar, conocer una tradición teatral diferente a la francesa, como es la *commedia dell'arte*, y que él entendió como la comedia humana universal más allá de su carácter local, reconociendo en sus personajes las pasiones humanas elementales, que manifestaban el sentimiento trágico y cómico de la vida en un tipo de actor que se expresaba con todo su cuerpo.

En segundo lugar, gracias a su encuentro con el escultor-artesano Amleto Sartori que reinventó la construcción de las máscaras de piel, Lecoq desarrolló el trabajo iniciado con Dasté de la máscara *noble*, creando la máscara *neutra*, un ser genérico neutro, que fue uno de los instrumentos pedagógicos esenciales para desarrollar el sentido de la neutralidad en el cuerpo como un estado de calma, armonía y disponibilidad, y un correcto espíritu de análisis del movimiento.

En tercer lugar, sus experiencias con la tragedia griega en Vicenza y Siracusa como coreógrafo-director, le permitieron crear nuevos gestos para el teatro y descubrir la emoción de la dinámica entre el coro y el héroe, lo que aplicó para la puesta en escena.

En cuarto lugar, la variedad de sus experiencias en la danza, la música y el teatro como actor, profesor y director le permitieron precisar su idea de un mimo dramático abierto al teatro que él transformó en ejercicios concretos.

En quinto lugar, su participación en la creación de la escuela del Piccolo Teatro de Milán, requerido por Giorgio Strehler y Paolo Grassi, que le llevó a formular una hipótesis pedagógica estructurada en dos años, a la vez que se planteó la creación de una escuela desvinculada de una compañía y de un director, abierta a todos los teatros; es decir, la escuela de creación que abriría en París después de volver de Italia consagrándose a ella hasta su muerte en 1999.

Como hemos podido comprobar, cuando Lecoq abrió su escuela el mes de diciembre de 1956 el núcleo básico de la pedagogía ya estaba establecido, basado en el cuerpo humano, el movimiento y el fenómeno del mimo o *mimismo* humano, tres bases que desarrolló en un método que evolucionará a partir de la improvisación y el estudio analítico del movimiento como dos vías complementarias en lo que es la relación entre el interior y el exterior del actor.

El programa de estudios estará dividido en dos años diferenciados, cada uno de los cuales se estructurará, como si se tratara de una arquitectura, en tres dimensiones –extensión, altura y profundidad–, con lo que constatamos el carácter constructivo tan presente en el modo de proceder en todos los aspectos de Lecoq, observando, como si de un organismo vivo se tratara, la interrelación y la complementariedad de cada uno de estos ejes, tanto en el diseño pedagógico, como en el desarrollo del método.

A diferencia de sus predecesores, la dedicación exclusiva de Lecoq a la enseñanza le permitió desarrollar un trabajo al margen de las exigencias de una compañía, manteniendo su escuela en un discreto silencio hacia el exterior para convertirla en un laboratorio de investigación del teatro a partir del movimiento, dirigida a una creación dramática por hacer, en la que prevalecerá de una manera firme la concepción del actor como creador y autor. Ello eximirá al alumno de la influencia del punto de vista del director y del autor dramático, cosa de lo que sus predecesores no habían del todo prescindido.

La ausencia de una proyección directa del trabajo del mismo Lecoq como creador y la escasez de textos hasta bien entrada la última etapa de su vida, ha propiciado que su pedagogía fuese poco estudiada. El teatro de Lecoq se ha ido conociendo más a través de las creaciones de sus alumnos; así podemos decir que éste no se define por un estilo teatral concreto, sino por una manera o actitud de abordar el teatro, pues su pedagogía ha inspirado trabajos muy diversos donde no existe un forma común reconocible.

Para Lecoq el teatro era el campo de experimentación del movimiento y la comunicación alimentado por las vivencias del alumno, convirtiéndose en una experiencia humana y de conocimiento sobre sí mismo. La aplicación de las leyes del movimiento a la creación dramática y el hacer que la vida misma sea el origen de la creación de sus alumnos, constituye una de las diferencias con otras escuelas de teatro en las que la interpretación del texto culmina el proceso de aprendizaje, y el alumno ha de demostrar sus cualidades interpretativas. Porque, como hemos podido demostrar, su escuela no era una escuela de interpretación en el sentido clásico, sino que buscaba transmitir unas *permanencias*, en lo que consideramos que es una pedagogía de base para el actor, la puesta en escena, la escritura dramática y la escenografía.

El hecho que prevaleciera su acercamiento al teatro a través del movimiento no permite concluir, como a veces se ha querido interpretar erróneamente, que Lecoq opusiera un “teatro físico” –término que, por otro lado, jamás empleó–, a un “teatro de texto”, pues esta oposición no ha lugar, y sí, en cambio, podemos considerarlo en oposición a un “teatro psicológico”, y por tanto, sí “teatro físico” en tanto el ser humano se revela en su reacción (física) al mundo en que vive, y no hacia sí mismo. Como hemos expuesto, los textos no estaban excluidos sino que servían como referencias para descubrir sus posibilidades expresivas y para apoyar la exploración de los territorios dramáticos entendidos como miradas particulares a la condición humana, especialmente en la tragedia y los bufones, donde el sentido del texto se alcanzaba por su capacidad dinámica de interrogar al cuerpo y su relación con el espacio, y nunca por un análisis intelectual o histórico.

Esta manera de proceder en un acercamiento físico al teatro y no psicológico, define toda la pedagogía de Lecoq, como hemos podido comprobar en su concepción del cuerpo, el juego dramático, el trabajo de la máscara y en la preparación corporal.

Una de las convicciones fuertes de Lecoq es su consideración del cuerpo como portador de un conocimiento, una memoria física que es común a todos los seres humanos más allá de las particularidades y diferencias culturales, conformando unas *permanencias*, un *depôt*, un depósito que viaja a través de todas las épocas en la medida que todo ser humano interioriza su relación con el mundo a través de su experiencia en unas huellas físicas esencializadas. La recreación de la vida y sus movimientos con la máscara neutra se dirige a abrir nuevos circuitos físicos que sensibilicen al cuerpo como una experiencia vivida, descubriendo un *fondo poético común* que el alumno podrá, más tarde, recuperar para la actuación, entendiendo que estas sensaciones físicas son las mismas donde se inscriben las emociones, los sentimientos y las pasiones, es decir, los comportamientos humanos. Representa adentrarse en un espacio donde se inscriben los impulsos del movimiento que pueden

originar la creación de nuevos lenguajes que es, como hemos comprendido, lo que Lecoq buscaba provocar con su pedagogía.

Por tanto, para Lecoq, el cuerpo y la psique son inseparables, al considerar que el ser humano piensa con todo su cuerpo y que, el cuerpo, es portador de un conocimiento que la mente consciente no conoce, una consideración que permite superar la concepción cartesiana donde el cuerpo es un apéndice de la mente. Por eso, su búsqueda del movimiento exacto, o de las *permanencias*, no son ideas abstractas, sino que se han de constatar desde la experiencia directa, sin ninguna idea preconcebida que no pueda verificarse en la misma práctica, deduciéndose de ello una de las ideas principales de Lecoq: que el movimiento es portador de una verdad que antecede al pensamiento antes de hacerse conocimiento consciente; que es precisamente el lugar donde Lecoq plantea el origen lenguaje y, por tanto, de la creación. Esta verdad de la cual es portadora el movimiento, podemos concluir, es una de las lecciones fundamentales de su pedagogía, porque implícitamente afirma que el lenguaje del cuerpo supera todas las diferencias culturales que separan y discriminan a los seres humanos como obstáculos insalvables para la comunicación. En ello basamos la posición crítica de Lecoq ante la realidad, pues no existe más realidad que la del ser humano que se mueve en un mundo que, también, está en Movimiento y cuyas leyes físicas rigen la vida humana, el mundo y que son las mismas que organizan el juego dramático. Es, en definitiva, una idea cósmica del movimiento que, como principio de armonía, representa la aceptación del cambio permanente que se opone a toda rigidez y dogmatismo.

Efectivamente, la concepción fenomenológica del juego como soporte del imaginario, tal como hemos podido demostrar, es otra de las conclusiones que queremos destacar en lo que constituye otro de los hallazgos de Lecoq al estructurarlo a partir del movimiento, porque las reglas del juego pueden cambiar pero lo que no cambia son las leyes universales del movimiento. La trascendencia de esta

asimilación juego-teatro la encontramos en el contexto específico en el que se basa la tradición del teatro occidental, donde el actor redescubre permanentemente las reglas no escritas del juego dramático, como sucedió con la *commedia dell'arte* en lo que fue uno de los momentos más gloriosos de la historia del teatro.

“Un cuerpo liberado capaz de crear” sintetiza el objetivo de la pedagogía de Lecoq, quien ha recuperado y comprendido la utilidad de la máscara en la pedagogía, en el sentido de liberar al cuerpo de los propios impedimentos y de las constricciones sociales que lo limitan, impidiendo su total libertad de creación, y resolviendo aquellos problemas que la técnica no puede. De nuevo su acercamiento no psicológico, pues se trata de “entrar en la forma” de la máscara, y no de interpretar un personaje, para reencontrar la vitalidad, la humanidad y los temas que ésta lleva consigo, y que comparten las máscaras de todas las culturas.

Otra de nuestras conclusiones se dirige a aclarar la interrelación que existe entre mimo y movimiento, pues, para Lecoq el mimo es un medio de alcanzar la región profunda del movimiento como valor motriz de la vida, lo que llamará *mimismo* humano, término que tomó del antropólogo Marcel Jousse para diferenciarlo de la palabra “mimo” asociada a un estilo y a un género dramático sin palabras; un mimo de los orígenes en el que se inscribe el aprendizaje humano y que se encuentra en el fondo de todas las artes. “Liberar al Mimo del mimo” sintetiza la posición que Lecoq adoptó frente al mimo esteticista y virtuoso que no tenía lugar en su pedagogía.

Étienne Decroux y Jacques Lecoq son los dos pedagogos del siglo XX que más han contribuido a integrar el mimo, como arte del movimiento, al teatro; si bien Decroux lo concibió como un arte en sí mismo separándolo de la palabra, para crear una técnica corporal rigurosa que diera forma a los estados psíquicos del alma; y es precisamente esta opción la que lo diferencia de Lecoq, quien lo concibió en su relación con el espacio. Por tanto, si para Decroux el mimo ha de expresar el

pensamiento, para Lecoq el mimo ha de captar la vida. Con ello se pone de manifiesto que sus diferencias se basan más en sus propias opciones estéticas y su posicionamiento ante la realidad, pues su antagonismo más que excluirse se complementa en la concepción del cuerpo como una unidad física y psíquica, en lo que es uno de los avances sin vuelta atrás en la preparación del actor. Ahora bien, si para Decroux es la voluntad lo que determina el movimiento y traduce el pensamiento en el cuerpo liberado, para Lecoq el movimiento del cuerpo liberado de las convenciones sociales produce pensamiento.

De nuestra investigación realizada entre los dos maestros franceses podemos concluir lo siguiente: ambos compartían, primero, el mimo como un principio para la renovación del teatro; segundo, un análisis corporal similar al hacer del tronco el origen del movimiento, pues buscaban la expresión total del cuerpo; y, tercero, la idea del actor como creador. También podemos concluir que cada una de las búsquedas se hará partiendo de la idea de Copeau de “un actor en un escenario vacío”, según la cual había que empezar a rehacer el teatro, y que dio lugar al nacimiento del *mimo contemporáneo*, basado en los condicionantes del silencio, espacio, tiempo y la ausencia de objetos y decorados, principios que tanto Decroux como Lecoq aplicaron a sus respectivas pedagogías.

Esta búsqueda que se inició en los albores del siglo XX, ha recorrido un camino en el que la danza, el teatro y el mimo han roto sus límites mezclándose en un teatro de la palabra, del gesto y de la imagen, en lo que ha sido y es un fructífero encuentro que ha revitalizado todo el espectáculo. Hoy esta búsqueda se encuentra en un punto donde el teatro oriental y el occidental confluyen en la práctica, en un debate común donde el cuerpo sigue siendo el origen que ha de fundamentar la renovación del/de los lenguaje(s) del/de los teatro(s) y que se concreta en la búsqueda de la pre-expresión y expresión del cuerpo, sin un modelo corporal determinado, que permita liberar al cuerpo de las convenciones y los estereotipos, y en la cual participa

Jacques Lecoq con la recuperación del cuerpo y su pedagogía del movimiento. Sólo así el teatro puede llegar a alcanzar su poder simbólico y actuar en el imaginario del espectador.

De una forma global, consideramos que la aportación de Jacques Lecoq se inscribe en un campo de investigación sobre el cuerpo desde el teatro que, como ciencia, es muy reciente, apenas doscientos años, y en un contexto de cambio profundo en todas las áreas del conocimiento, en un momento de transformación, o quizá de ruptura de época, en la que, mayoritariamente, el teatro se ha convertido en un producto de consumo cultural, en una sociedad-escenario que está viviendo un fenómeno similar al que sucedió cuando la arena del circo romano venció al teatro y al estadio griego, dando lugar a lo que el filósofo alemán Peter Sloterdijk (1947) ha llamado *fascismo del entretenimiento*¹. Aunque carecemos todavía de la distancia suficiente en el tiempo, si podemos afirmar que el alcance y la envergadura de sus hallazgos y de su legado, confluyen con los caminos que hoy está tomando el teatro y prefiguran los que están por llegar. Jacques Lecoq ha enriquecido el teatro con su profunda reflexión sobre el movimiento, al repensarlo de una forma más plena para la comunicación humana y como un medio de conocimiento.

En su voluntad renovadora, Lecoq ha situado al teatro en un espacio que necesita ser definido y reencontrado en una actualización continua, sustrayéndolo voluntariamente a la limitación de la especulación y la teoría. ¿Qué es el teatro? Si el teatro es la respuesta a un misterio, éste se resuelve para Lecoq en un único

¹Peter SLOTERDIJK, *La Vanguardia*, suplemento “Culturas”, entrevista de Elisabeth Lévy, pág. 3, miércoles, 21 de mayo de 2003.

requerimiento: “¡Silencio, nos movemos!”. Al ponerle la Máscara al Silencio, Lecoq constata una vez más que el Teatro existe en cada uno de nosotros, y que para manifestarse no necesita nada más que un cuerpo en el Espacio liberado. Cuando el Cuerpo sintiente lo ha comprendido la Máscara ya no es necesaria, para descubrir que el teatro vive en todo y que sólo hay que saber verlo, por eso, la educación de la mirada en su enseñanza es tan importante para la creación.

Un cualidad esencial del teatro que Lecoq recupera y transmite con su enseñanza es su carácter colectivo, la posibilidad de sentir el mundo conjuntamente, dando una dimensión más amplia a la existencia de la realidad de cada día, la emoción de compartir un destino común, algo que otra vez tuvo, como fue el teatro griego. Ahora bien, el humanismo que asoma no es sinónimo de greco-latinismo, sino la necesidad de una mirada renovada sobre nuestra época, de un humanismo que como una nueva ciencia de conocimiento se construya en el flujo y con la diversidad de las culturas, es decir, que sea de nuestro tiempo. Este es un de los retos que implícitamente se plantea el teatro para sobrevivir y, al cual, Lecoq ha contribuido con su pedagogía del movimiento, todavía con mucho camino por recorrer porque sigue viva.

VALORACIÓN PERSONAL

Valoración personal

Creemos que los acercamientos a la pedagogía de Jacques Lecoq pueden ser muy diferentes. El nuestro quiere ser un estudio que ayude a comprender esta pedagogía en sus fundamentos –cuerpo, mimismo y movimiento–, tal como esta se formula en un método que evoluciona a partir del análisis, la observación y la improvisación. Es un estudio motivado por la curiosidad que despierta la experiencia desde la misma práctica en el teatro de quien esto escribe, y que busca profundizar en el valor, la utilidad y el sentido de una enseñanza dirigida hacia la creación dramática.

A lo largo de nuestra investigación muchos son los temas que han ido surgiendo, temas que van desde la historia del teatro, hasta ámbitos como la psicología, la filosofía o la antropología, con lo que ésta se ha convertido más en un punto de partida que en un punto de llegada. Nos referimos, por ejemplo, a ese momento histórico que fue el siglo XIX donde se gestaron buena parte de los movimientos que marcarían la vida, el pensamiento y las artes del XX; a la *commedia dell'arte* y al uso de la máscara; a la mirada recíproca entre el teatro oriental y el occidental, temas que por sí solos constituyen un amplio campo de investigación. También hemos tratado conceptos, fenómenos y palabras como *vida, juego, imaginario*, una tríada que encuentra correspondencia con otra, la de *realidad, teatro y creación*; todo ello pensando en dar una mayor consistencia a nuestra explicación.

Comprender la vida y el comportamiento humano a partir del movimiento sintetiza la práctica y la reflexión de Jacques Lecoq. Es una búsqueda hacia el origen del lenguaje y de las formas, hacia el lugar donde se originan y se organizan, de los impulsos que les dan vida, y que define una manera de abordar el hacer en el teatro. Nosotros queremos destacar aquí algunas de las implicaciones que nos parecen más significativas. Una, es la inversión del sujeto como objeto de experimentación, que

es el cuerpo; otra, el entender la práctica del teatro como un proceso hacia algo que no está determinado y que está por descubrir, y por último, que este proceso es una experiencia colectiva, grupal. En última instancia, el teatro se convierte en un medio de conocimiento.

El hecho de que esta enseñanza haya provocado e inspirado formas teatrales muy diferentes entre sí, nos lo confirma. Esta es pues, una pedagogía de base, de referencia. La enseñanza de Jacques Lecoq aporta un conocimiento esencial del fenómeno teatral imprescindible al abordarlo de raíz, desde los elementos y los procedimientos que, como hemos visto, lo conforman, es un aprendizaje del hecho teatral en lo que es el Espacio, el Tiempo y el Juego, es decir, aquello con lo que el actor ha de hacer vivir su personaje, su imaginario y que dan la calidad a su interpretación y al conjunto del grupo.

La enseñanza del teatro y de la interpretación centrada en la creación del personaje de un texto dramático establecido, da por supuesto u omite muchas veces un aprendizaje esencial del hecho teatral, lo mismo ocurre a veces con el montaje de una obra. Se empieza la casa por el tejado, memorizando un texto, analizando la psicología del personaje y estableciendo, en un trabajo de mesa, cuales han de ser sus relaciones con los demás personajes. Este procedimiento limita el juego del actor, de manera que todo lo que hace se ha establecido de antemano, sabiendo ya lo que quiere conseguir y reduciendo las posibilidades de una verdadera creación. Cuando no se domina el oficio como es el caso de los jóvenes alumnos, su personaje acaba donde empieza el otro, no sabiendo muchas veces hasta dónde puede llegar su juego, preguntándose qué puede y qué no puede hacer, lejos de darle libertad. La intuición y el talento pueden superarlo pero a la larga el actor se resiente, pues necesita encontrar unos apoyos y unas referencias mucho más esenciales donde desarrollar todos sus recursos y potencialidades. El juego, la disponibilidad, la ligereza, sentir el cuerpo y el espacio, el valor del silencio, la inmovilidad, la presencia son nociones

básicas que el actor necesita estar redescubriendo permanentemente y a las que habrá de volver durante toda su vida porque constituyen la materia misma de su arte, para lo cual necesitará valor para, cada vez, ponerse en cuestión.

En este sentido, queremos valorar expresamente la valiosa aportación de esta pedagogía porque permite un conocimiento esencial del hecho teatral al dar unos conocimientos de fondo, una fuerte base donde desarrollar el arte del teatro, una base común para la actuación, la escritura dramática, la dirección, y la escenografía, y que, nosotros creemos, ha de preceder a cualquier especialización.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

Libros publicados y textos inéditos de Jacques Lecoq

LECOQ, Jacques. “Mime et pantomime”. En: *La Grande Encyclopédie Larousse*. vol. XIII, 1975, págs. 8.007-8.009.

—. “École Jacques Lecoq. Théâtre”. Programa impreso por la escuela, 1981, 12 págs., sin numerar.

—. “Chronique de ma rencontre avec Amleto Sartori”, seguida de “Propos sur le jeu du masque”. París, marzo de 1983 (texto mecanografiado, 7 págs.). [Publicado en italiano como “La geometria al servizio dell’emozione”. En: SARTORI, Donato; LANATA, Bruno (Eds.). *Arte della maschera nella Commedia dell’Arte*. La Casa Usher, Florencia, 1983, págs. 163-166.]

—. “Les Bouffons”, París, 1984. (Texto mecanografiado, 2 págs.)

—. “Rôle du masque dans la formation de l’acteur”. En: ASLAN, Odette; BABLET, Denis (Coords.). *Le masque: du rite au théâtre*. Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), París, 1985, págs. 265-269.

—. “À propos de théâtre et de mouvement”. *Actes del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya 1985*. Institut del Teatre, Barcelona, vol. II, 1986, págs. 91-96.

—. (Dir.). *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*. Incluye textos de P. Avron, A. Delbée, A. Gautre, M. Lever, J. Mitry, Y. Ohashi, J. Perret, A. Rey, L. Romani y J-J. Roubine; y la participación de J-L. Barrault y A. Mnouchkine. Bordas, París, 1987.

—. “Incontro con Jacques Lecoq”. Conversación con Jacques Lecoq recogida por Federico VALLILLO. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”. Tesi di Laurea in Problemi di Storiografia dello spettacolo, Discipline della Comunicazione e dello Spettacolo, Università degli Studi di Bologna 1989-1990, págs. 130-137.

—. “Le Théâtre de la Nature humaine”. Desplegable impreso por la escuela, 1991, 4 págs., sin numerar.

—. “Laboratoire d’étude du Mouvement. LEM”. Desplegable impreso por la escuela, 1991.

—. “École Jacques Lecoq. École International de Théâtre”. Programa impreso por la escuela, 1992, 16 págs., sin numerar.

—. “Lettre à mes élèves: 40 ans d’école, 1956-1996”. París, diciembre 1996. Publicación interna de la escuela, 6 págs.

—. *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. En colaboración con J.-G. CARASSO y J. C. LALLIAS. Éditions Actes Sud-Papiers, Col. Cahiers Théâtre de l’ANRAT, núm. 10, Arles, 1997. [*The Moving Body. Teaching creative Theatre*. Introd. Simon McBurney. Trad. inglesa de David Bradby. Methuen, Londres, 2000. *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Trad. cast. de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro. Alba Editorial, Barcelona, 2003.]

—. “Les leçons du mouvement”. Conversación con Jacques Lecoq recogida por Christophe MERLANT. *Cassandra*, sección “Champs d’expérience”, núm. 23 –mayo y núm. 24 –julio-agosto- de 1998. [“Las lecciones de movimiento”. Trad. cast. de Carmina Salvatierra. *Assaig de Teatre*, Revista de l’Associació d’investigació i experimentació teatral (AIET), núms. 18, 19 y 20, diciembre de 1999, Universitat de Barcelona, págs. 381-386.]

—. Conversación con Jacques Lecoq recogida por Carmina SALVATIERRA, 26 de julio 1991 “Jacques Lecoq, la pasión por el movimiento”. *Assaig de Teatre*, AIET, núms. 18, 19 y 20, diciembre de 1999, Universitat de Barcelona, págs. 377-379.

—. “École International de Théâtre Jacques Lecoq”. Programa impreso por la escuela, 2000, 16 págs., sin numerar.

Libros publicados y textos inéditos sobre la enseñanza de la Escuela Jacques Lecoq

AVRON, Philippe. “L’improvisation écrite. Entretien avec David Lescot”. En: *Jouer le monde. La scène et le travail de l’imaginaire*. Études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2001, págs. 18-23.

BOURHIS, Morgane. “Jacques Lecoq, les lois du mouvement”. *Revue d’études théâtrales, Registres/4*, París, noviembre 1999.

Bibliografía

BRADBY, David; DELGADO, María M. (Eds.). “Jacques Lecoq and his ‘École Internationale de Théâtre’ in Paris”. En: *The Paris jigsaw. Internationalism and the city’s stages*. Manchester University Press, 2002, págs. 83-112.

CALLERY, Dymphna. *Through the Body: A practical guide to physical theatre*. Routledge, Nueva York y Nick Hern Books, Londres, 2001.

CHAMBERLAIN, Franc; YARROW, Ralph (Eds.). *Jacques Lecoq and the British Theatre*. Routledge, Londres, 2002.

DE MARINIS, Marco. “Jacques Lecoq: il mimo e la pedagogia teatrale”. En: *Mimo e teatro nel Novecento*. La Casa Usher, Florencia, 1993, págs. 255-286.

DORÉ, Marc. “Comme un chat dans un cèdre”. Quebec, 2001. (Novela autobiográfica, inédita, 212 págs.)

ELDREDGE, Sears A.; HUSTON, Hollis W.. “Actor Training in the Neutral Mask” [1978]. En: ZARRILLI, Phillip B. (Ed.). *Acting (Re)considered*. Routledge, 2ª edición, Londres y Nueva York, 2002, págs. 140-147.

FO, Dario. *Manuale minimo dell’attore*. (Con una intervención de Franca Rame.) Einaudi. Turín, 1989, págs. 233-236.

FROST, Anthony; YARROW, Ralph. *Improvisation in Drama*. Macmillan, Londres, 1990.

IRVIN, Polly. “Simon McBurney”. En: *Directores-Artes Escénicas*. Trad. cast. Jesús Casado, Océano, Barcelona, 2003, págs. 72-85. [*Directing for the stage*. Roto Visión, Singapur, 2003.]

LEABHART, Thomas. “Jacques Lecoq and Mummenschanz”. En: *Modern and post-modern mime*. Macmillan, Londres, 1989, págs. 88-107.

MERLANT, Christophe. “Carnets de bord d’un voyage au ‘Central’”. París, 1993-1994. (Texto mecanografiado, inédito, 210 págs.)

MURRAY, Simon. *Jacques Lecoq*. Routledge, Londres, 2003.

SALVATIERRA, Carmina. “Jacques Lecoq, la pasión por el movimiento”. *Assaig de teatre*, AIET, núms. 18, 19 y 20, diciembre de 1999, Universitat de Barcelona, págs. 373-377.

SKANSBERG, Catherine. “La recherche des gestes oubliés: l’École de Jacques Lecoq”. En: *Les voies de la création théâtrale*. Éditions du CNRS, vol. IX, París, 1981, págs. 81-91.

VALLILLO, Federico. “La Scuola teatrale di Jacques Lecoq”. Tesi di Laurea in Problemi di Storiografia dello spettacolo, Discipline della Comunicazione e dello Spettacolo, Università degli Studi di Bologna, 1989-1990.

VERNOIS, Paul; HERRY, Ginette. “Un exemple de cours privé, l’École Jacques Lecoq”. En: *La formation aux métiers du spectacle en Europe Occidentale*. Klincksieck, París, 1988, págs. 127-142.

VIDAL, Albert. “Encuentro con Albert Vidal. A propósito de Jacques Lecoq”. Conversación recogida por Carmina Salvatierra, Barcelona, 16 de mayo de 1999. (Texto mecanografiado, inédito, 7 págs.)

WYLIE, Lawrence. “À l’école Jacques Lecoq j’ai découvert mon propre clown”. *Psychologie*, agosto de 1973, págs. 17-18 y 22-27.

Artículos de prensa sobre Jacques Lecoq

ESSLIN, Martin. “Mask over matter”. *The Guardian*, 23 de enero de 1999.

JENKINS, Ron. “A prophet of gesture who got theatre moving”. *The New York Times*, suplemento “Arts and Leisure”, 18 de marzo de 2001, págs. 1 y 26.

MARTÍ, Octavi. “Muere en París el maestro de actores Jacques Lecoq”. *El País*, 21 de enero de 1999, pág. 37.

PERRIER, Jean-Louis. “Jacques Lecoq, collectionneur de gestes”. *Le Monde*, sección “Horizons”, 12 de abril de 1998, pág. 9.

PERRIER, Jean-Louis. “Jacques Lecoq, le corps et le masque”. *Le Monde*, sección de Cultura, 22 de enero de 1999, pág. 26.

REA, Kenneth. (Crítica al espectáculo-conferencia *Tout bouge*.) *The Guardian*, 4 de abril de 1988.

SOLIS, René. “Lecoq, dernier geste”. *Libération*, sección de Cultura, 21 de enero de 1999.

WARDLE, Irving. “Unearthly movement at large”. (Crítica al espectáculo-conferencia *Tout bouge*). *The Times*, 1 de abril de 1988.

Libros en los que hace referencia la enseñanza de Jacques Lecoq

BACHELARD, Gaston. *La intuición del instante*. Trad. cast. Federico Gorbea. Siglo XX, Buenos Aires, 1980. [*L'intuition de l'instant*. Éditions Gonthier, París, 1966 (Ed. Stock, 1932).]

—. *Psicoanálisis del fuego*. Alianza, Madrid, 1966. [*La psychanalyse du feu*. Gallimard, Col. Folio/Essais, París, 1990 (Gallimard, 1938).]

—. *Lautréamont*. Trad. cast. Angelina Martín del Campo. FCE, Breviarios, Madrid, 1997. [*Lautréamont*. Librairie José Corti, París, 1939.]

—. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trad. cast. Ida Vitale. FCE, Breviarios, Madrid, 1994. [*L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Librairie José Corti, Col. Le Livre de Poche, París, 1942.]

—. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Trad. cast. Ernestina de Champourgin. FCE, Col. Breviarios, México D.F., 1993. [*L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Librairie José Corti, Col. Le Livre de Poche, París, 1943]

—. *La poética del espacio*. Trad. cast. Ernestina de Champourgin. FCE, Col. Breviarios, Madrid, 1998. [*La poétique de l'espace*. Quadrige/PUF, París, 1957.]

—. *La llama de una vela*. Trad. cast. Hugo Gola. Laia/Monte Avila, Col. Papel, Barcelona, 1989. [*La flamme d'une chandelle*. PUF, París, 1961.]

—. *El derecho de soñar*. Trad. cast. Jorge Ferreiro Santana. FCE, México D.F., 1985. [*Le droit de rêver*. PUF, París, 1970.]

BELLUGUE, Paul. *À propos d'art, de forme et de mouvement*. Librairie Maloine, París, 1963.

GAYTON, Jean; WUNEMBURGER, Jacques (Dirs.). *Bachelard dans le monde*. PUF, Science, histoire et société, París, 2000.

HERRIGEL, Eugen. *Zen en el arte del tiro con arco*. Trad. cast. Juan Jorge Thomas, introducción Daisetz T. Suzuki. Editorial Kier, dicimoctava edición, Buenos Aires, 2004. [*Zen in der Kunst des Bogenschiessens*. Otto Wilhelm Barth Verlag (Ed.), Weilhelm, 1968.]

JOUSSE, Marcel. *L'Anthropologie du Geste*. Gallimard, Col. Voies ouvertes, París, 1974 (Resma, París, 1969).

—. *La manducation de la parole (L'Anthropologie du Geste II)*. Gallimard, Col. Voies ouvertes, París, 1975.

—. *Le parlant, la parole et le souffle (L'Anthropologie du Geste III)*. Gallimard, Col. Voies ouvertes, París, 1978.

SARTORI, Donato; LANATA, Bruno (Dirs.). *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte*. La Casa Usher, Florencia, 1983.

SARTORI, Donato. *Le Maschere nell'antichità. Storia, modi e metodi della Maschera dell'Arte*. Villa Pacchiani, marzo de 2003.

Libros y textos de referencia y en relación con la preparación corporal y técnica del movimiento de la enseñanza de Jacques Lecoq

BARTAL, Lea; NE'EMAN, Nira. *Movement, awareness & creativity*. Harper & Row Publishers, Nueva York, 1975. (Publicado recientemente en Dance Books Ltd.)

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Dirs.). *Historia del cuerpo*. Trad. cast. Paloma Gómez, María José Hernández y Alicia Martorell. Taurus, II vols., Madrid, 2005. [*Histoire du corps*. Éditions du Seuil, 2005.]

FELDENKRAIS, Moshe. *Autoconciencia por el movimiento*. Trad. cast. Luís Justo. Paidós, 4ª reimpresión, Barcelona, 1997. [*Awareness through movement. Health exercises for personal growth*. Harper & Row Publishers, Inc., Nueva York, 1972.]

—. *La dificultad de ver lo obvio*. Trad. cast. Elisabeth B. Casals. Paidós, Col. Técnicas y lenguajes corporales, 2ª reimpresión, Barcelona, 1996. [*The elusive obvious or basic Feldenkrais*. Meta Publications, Cupertino, California, 1981.]

PAGNEUX, Monika. “Rencontre avec Monika Pagneux”. Conversación recogida por Carmina Salvatierra. Texto inédito, Champagnier, 17-19 de noviembre de 2000. (Texto mecanografiado, 11 págs.)

WRIGHT, John. “Monika Pagneux, some thoughts of her teaching and unique approach”. *Total Theatre*, vol. 6, núm. 1, primavera, Londres, 1994, pág. 11.

Libros para la filiación de la enseñanza de Jacques Lecoq en la pedagogía teatral francesa

ARTAUD, Antonin. “Cette voute ouverte à la lumière”. *Jacques Copeau et le Vieux-Colombier*, 1986, pág. 27.

BALTÉS, Blanca (Ed.). *Jacques Copeau. Hay que rehacerlo todo*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie: Teoría y práctica del teatro, núm. 19, febrero de 2002.

BARRAULT, Jean-Louis. *Réflexions sur le théâtre*. Jacques Vautrain Éditeur, París, 1949.

—. *Mi vida en el teatro*. Trad. cast. Carlos Manzano. Fundamentos, Madrid, 1975. [*Souvenirs pour demain*. Éditions du Seuil, 1972.]

BORGAL, Clément. *Jacques Copeau*. L'Arche Éditeur, París, 1960.

COPEAU, Jacques. *Les amis du Vieux-Colombier*. Nouvelle Revue Française (NRF), París, 1920.

—. *La Maison Natale*. NRF, París, 1923.

—. *Registres I. Appels*. Gallimard, París, 1974.

—. *Registres II. Molière*. Gallimard, París, 1976.

—. *Registres III. Les Registres du Vieux Colombier I*. Gallimard, París, 1979.

—. *Registres IV. Les Registres du Vieux Colombier II : America*. Gallimard, París, 1984.

—. “L'équilibre du coeur, le calme musculaire. L'école” y “Délivrés et joyeux de l'être. Les Copiaus”. *Jacques Copeau et le Vieux-Colombier*, 1986, págs. 11-15.

DASTÉ, Jean. *Jean Dasté. Qui êtes-vous?* Éditions La Manufacture, Lyon, 1987.

DASTÉ, Marie-Hélène. “Un cahier de dessin tout neuf-souvenirs”. *Jacques Copeau et le Vieux-Colombier*, 1986, pág. 16.

DECROUX, Étienne. *Palabras sobre el mimo*. Trad. cast. César Jaime Rodríguez, Introd. Corinne Soum. Ediciones El Milagro. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000. [*Paroles sur le mime*. Librairie Théâtrale, París, 1994. (Gallimard, París, 1963.)]

DORCY, Jean. *À la rencontre de la mime et des mimes*. Decroux, Barrault, Marceau. Les Cahiers de la Danse et la Culture, Neuilly-sur-Seine, 1958.

DULLIN, Charles. *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*. Librairie Théâtrale, París, 1985.

GONTARD, Denis (Ed.). *Le journal de bord des Copiaus: 1924-1929*. Seghers, París, 1974.

Jacques Copeau et le Vieux-Colombier, número monográfico dedicado a Jacques Copeau en *Théâtre en Europe*, núm. 9, 1986.

JOMARON, Jacqueline de. “Une voie irréversible. Copeau et le théâtre français”. *Jacques Copeau et le Vieux-Colombier*, págs. 6-10.

JOUVET, Louis. “Une mise en scène est un aveu”. *Jacques Copeau et le Vieux-Colombier*, 1986, págs. 30-32.

LOYER, Emmanuelle. *Familles de scènes en liberté*. Association Jean Vilar, Avignon, 1998.

REGNAULT, François. “Conte des trois cites: le Vieux-Colombier, l'Athénée, le Berliner Ensemble”. *Jacques Copeau et le Vieux-Colombier*, 1986, págs. 33-36.

RUDLIN, John. “Jacques Copeau, the quest for sincerity”. En: HODGE, Alison, *Twentieth century actor training*. Routledge, Londres, 2000, págs. 55-78.

SAINT-DENIS, Michel. “Rien dans les mains, rien dans les poches. Formation du jeune acteur”. *Jacques Copeau et le Vieux-Colombier*, 1986, págs. 17-19.

THÉVENIN, Paule. “Antonin Artaud: portraits inédits” y “L'impossible théâtre d'Antonin Artaud”. *Jacques Copeau et le Vieux-Colombier*, 1986, págs. 42-48.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Tra. cast. José Luís Arantegui. La balsa de la medusa, Madrid, 2000. [*Eupalinos*. NRF, París, 1924.]

VILAR, Jean. *Mémento*. Gallimard, París, 1981.

VITEZ, Antoine. *Écrits sur le Théâtre, I*. POL, París, 1994.

Textos originales de teoría y práctica teatral a los que remite la enseñanza de Jacques Lecoq

ARISTÓTELES. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Editorial Gredos, Col. Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1974.

ARTAUD, Antonin. *Mensajes revolucionarios*. Fundamentos, 2ª edición, Madrid, 1974. [*Messages revolutionnaires*. Gallimard, París, 1971.]

—. *El teatro y su doble*. Editorial Sudamericana, 3ª edición, Buenos Aires, 1976. [*Le Théâtre et son double*. Gallimard, Col. Idées, París, 1964.]

BABLET, Denis. *Edward Gordon Craig*. L'Arche, París, 1962.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Ediciones Nueva visión, III vols., Buenos Aires, 1982-83. [*Schriften zum Theater*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1957.]

BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Península, Barcelona, 1969. [*The Empty Space*. McGibbon and Kee, Londres, 1968.]

DIDEROT, Denis. *La paradoja del comediante*. Pról. Jacques Copeau. Trad. cast. Hector M. Goro. Leviatán, Buenos Aires, 1994. [*Paradoxe sur le Comédien*. Librairie Théâtrale, París, 1958. (1773; 1ª ed. 1830)]

GORDON CRAIG, Edward. *El arte del teatro*. Trad. cast. M. Margherita Pavía. Editorial Gaceta, Col. Escenología, México, 1987. [*On the Art of the Theatre*. W. Heinemann Ltd., Londres, 1911; *Towards a new Theatre*. J. M. Dent & Sons, Londres, 1913; *Scene*, Oxford University Press, 1923.]

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Trad. cast. M. Margherita Pavía. Siglo XXI, México, D.F., 1970. [*Towards a Poor Theatre*. Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1968.]

HORMIGÓN, Juan Antonio (Ed.). *Meyerhold: Textos teóricos*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie: Teoría y práctica del teatro, núm. 7, 1972.

STANISLAVSKI, Constantin Sergeievitch. *Mi vida en el arte*. Trad. cast. directa del ruso N. Caplan. La Pléyade/Siglo XX, Buenos Aires, 1976. [Versión francesa: *Ma vie dans l'art*. Pról. de Jacques Copeau (1934). Librairie Théâtrale, París, 1950.]

ZEAMI. *Fushikaden. Tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*. Ed. y trad. japonés de Javier Rubiera y Hidehito Higashitani. Trotta, Madrid, 1999. [Título original: *Fūshikaden. Yashima. Hanjo. Ayanotsuzumi. Hagoromo*.]

Libros y textos de teoría, práctica, crítica y ensayo sobre el teatro y su historia

ASLAN, Odette. *El actor en el siglo XX*. Pról. de Xavier Fabregas. Trad. cast. Joan Giner. Gustavo Gili S.A., Col. Comunicación visual, Barcelona, 1979. [*L'acteur au XXe siècle. Évolution de la technique. Problème d'éthique*. Seghers, París, 1974.]

ASLAN, Odette; BABLET, Denis (Coords.). *Le masque: du rite au théâtre*. Éditions du CNRS, París, 1985.

BANU, Georges. *L'acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*. Gallimard, Col. Folio/Essais, 1993.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Ediciones Pórtico de la Ciudad de México, México D.F.. [*The secret art of the performer. A dictionary of theatre anthropology*. Routledge, Londres-Nueva York, 1991.]

Bibliografia

BARBA, Eugenio. *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*. Feltrinelli, Milán, 1981.

—. “Antropología teatral”. En: SALVAT; Ricard. *Escrits per al teatre*. Prólogo y edición de Maria-Josep Ragué i Arias. Trad. cat. R. Salvat. Institut del Teatre/ Diputació de Barcelona, Monografies de teatre, núm. 32, Barcelona, 1990, págs. 371-373. [“Anthropologie Théâtrale”. *Bouffonneries*, núm. 4, Cazilhac, enero 1982, págs. 4-6.]

—. “Teatro Eurasiano”. *Assaig de Teatre (AIET)*, núm. 45, marzo de 2005, Universitat de Barcelona, págs. 21-25. [“Eurasian Theatre”. En: FISCHER-LICHTE, Erika; RILEY, Josephine; GISSENWEHRER, Michael (Eds.). *The Dramatic Touch of Difference*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1990, págs. 31-36.]

BELO, Jane. *Trance in Bali*. Columbia University Press, Nueva York, 1960.

BOADELLA, Albert. *Memorias de un bufón*. Espasa, Madrid, 2001.

BORIE, Monique. *Mythe et théâtre aujourd’hui: une quête impossible?*. Nizer, París, 1981.

—. *Antonin Artaud: Le théâtre et le retour aux sources*. Gallimard, París, 1989.

—. *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. Actes Sud, Le temps du théâtre, Arles, 1997.

CIURANS, Enric. “Universitat, cultura i teatre a la dècada dels cinquanta: l’Agrupació de Teatre Experimental i el Teatre Viu”. Tesis doctoral dirigida por la Dra. M^a José Ragué Arias, Universitat de Barcelona, Biblioteca de Historia del Arte, Barcelona, 2003.

COUTY, Daniel; REY, Alain (Dirs.). *Le théâtre*. Pról. de Jean-Pierre Vincent. Bordas, París, 1989.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Trad. cast. Cecilia Prenz. Editorial Galerna, Col. Teatrología, Buenos Aires, 1997. *Entendre el teatre*. Trad. cat. Carlota Subirós. Pról. Joan Abellán. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Col. Escrits Teòrics, Barcelona, 1998. [*Capire il teatro*. Lineamenti di una nuova teatrologia. La Casa Usher, Florencia, 1980.]

—. (Ed.). *Mimo e mimi. Parole e immagini per un gener teatrale del Novecento*. La Casa Usher, Florencia, 1980.

—. *El nuevo teatro: 1947-1970*. Paidós, Col. Instrumentos, Barcelona, 1988. [*Il nouvo teatro 1947-1970*. Bompiani, Milán, 1987.]

—. *Mimo e teatro nel Novecento*. La Casa Usher, Florencia, 1993.

ERULI, Brunella. “Masques, acteurs, marionnettes. Objets ‘transitionnels’”. En: ASLAN, Odette; BABLET, Denis (Coords.). *Le masque: du rite au théâtre*. Éditions du CNRS, París, 1985, págs. 209-218.

FABBRI, Jacques; SALLEE, André. *Clowns & Farceurs*. Bordas, París, 1982.

FELNER, Mira. *Apostles of Silence: The Modern French Mimes*. Associated University Press, Londres, 1985.

FUCHS, Elinor. *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*. Indiana University Press, Bloomington-Indianápolis, 1996.

GASSMAN, Vittorio. *Sobre el teatro*. Conversación con Luciano Lucignani. Trad. cast. Celia Filipetto. El Acantilado, Quaderns Crema, núm. 72, Barcelona, 2003. [*Intervista sul teatro*. Sellerio Editore, Palermo, 2002.]

HODGE, Alison (Ed.). *Twentieth Century Actor Training*. Routledge, Londres, 2000.

JUNG, Christophe; PIQUES, Marie-Chantal. *Introduction à l'Opéra de Pékin*. Les Cahiers d'Aujourd'hui la Chine, Associations des Amitiés Franco-Chinoises, París, 1980.

LEABHART, Thomas. *Modern and post-modern mime*. Macmillan, Londres, 1989.

LEROI-GOURHAN, André. *Le Geste et la Parole. La Mémoire et les Rythmes*. Albin Michel, París, 1965.

MARSHALL, Lorna. *The Body Speaks*. Introd. Yoshi Oida. Palgrave Macmillan, Nueva York, 2002.

MIC, Constant. *La Commedia dell'Arte ou le théâtre des comédiens italiens des XVIe, XVIIe & XVIIIe siècles*. Éditions de La Pleiade, París, 1927. [Edición revisada de su volumen en ruso, publicado con su nombre completo, Konstantin Miklashevski, Petrogrado, 1914-17. También en Librairie Théâtrale, 1980.]

MIRALLES, Alberto. *Aproximación al teatro alternativo*. Asociación de Autores de Teatro, Colección Damos la palabra, núm. 3, Madrid, 1994.

Bibliografía

NICOLL, Allardyce. *El mundo de Arlequín. Estudio crítico del la Commedia dell'arte*. Trad. cast. Carlos Manzano. Barral Editores, Barcelona, 1977. [*The World of Harlequin a Critical Study of the Commedia dell'arte*. University Press, Cambridge, 1963.]

OIDA, Yoshi. *L'acteur flottant*. Pról. Georges Banu. Trad. francesa del inglés Martine Millon. Actes Sud, Le temps du théâtre, Arles, 1992. [Título original: *Hiyu-Hyoru*. Goryu Shoin (Ed.), Tokio, 1992.]

—. *L'acteur invisible*. Con la colaboración de Lorna MARSHALL. Trad. francés Isabelle Famchon. Actes Sud, Le temps du théâtre, Arles, 1998. [Título original: *The Invisible Actor*. Methuen, Random House, Londres, 1997.]

OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Ed. Cátedra, Col. Crítica y estudios literarios, Madrid, 1990.

PALACIO, Jean de. *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*. Librairie Séguier, París, 1990.

PANDOLFI, Vito. *Història del teatre*. Trad. cat. Jaume Fuster. Ed. Josep M^a Benet i Jornet y Josep M^a Carandell. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Col. Materials Pedagògics, III vols., Barcelona, 1993. [Edición francesa de 1968-69 corregida y reestructurada: *Histoire du théâtre*. Marabout Université, III vols., Verviers, Bélgica, 1968. Original: *Storia universale del teatro drammatico*. UTET, Turín, 1964.]

PAVIS, Patrice. *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*. Presses Universitaires du Septentrion, Col. Perspectives, 2000.

PICON-VALLIN, Béatrice. "Le théâtre japonais sous le regard d'Occident". En: ASLAN, Odette; PICON-VALLIN, Béatrice (Dirs.). *Butô(s)*. Éditions du CNRS, Col. Arts du Spectacle, París, 2002, págs. 7-17.

REY-FLAUD, Henry. *Le cercle magique, Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*. NRF, Gallimard, París, 1973.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Editorial Castalia, Madrid, 1998.

RUDNITSKY, Konstantin. *Russian and Soviet Theatre 1905-1932*. Abrams Publishers, Nueva York, 1988.

SALVAT, Ricard. *Història del teatre contemporani*. Edicions 62, Col·lecció a l'Abast, núms. 39-40, II vols., 1966.

—. *Historia del teatro moderno. Los inicios de la nueva objetividad*. Península, Barcelona, 1981.

—. *Bertolt Brecht no 90 aniversario do seu nascimento*. Ediciós do Castro. A Coruña, 1988.

—. *Escrits per al teatre*. Prólogo y edición de Maria-Josep Ragué i Arias. Institut del Teatre/ Diputació de Barcelona, Monografies de teatre, núm. 32, Barcelona, 1990.

—. *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar*. Prólogo y edición de Ferrán J. Corbella, Institut del Teatre/ Diputació de Barcelona, Monografies de teatre, núm. 38, Barcelona, 1999.

—. *La creació del llenguatge de la posada en escena a Catalunya en el context internacional de finals del segle XIX i la primera del XX*, Discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 21 de abril de 2004. Impresión Gráficas Llopart, Sant Sandurní d'Anoia.

SÁNCHEZ MONTES, María José. *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.

SAVARESE, Nicola (Ed.). *El teatro más allá del mar. Estudios occidentales sobre el teatro oriental*. Grupo Editorial Gaceta, Col. Escenología, Fondo de la amistad México-Japón, núm 15, México, 1992.

SKLAR, Deidre. "Étienne Decroux's Promethean Mime". En: ZARRILLI, Phillip B. (Ed.). *Acting (Re)considered*. Routledge, 2ª edición, Londres y Nueva York, 2002, págs. 129-139.

SONTAG, Susan. *Aproximación a Artaud*. Trad. cast. Francesc Parcerisas. Lumen, Col. Palabra menor, Barcelona, 1976. [*Approaching Artaud*, 1973.]

TAVIANI, Ferdinando. "Positions du masque dans la commedia dell'arte". En: ASLAN, Odette; BABLET, Denis (Coords.). *Le masque: du rite au théâtre*. Éditions du CNRS, París, 1985, págs.119-134.

Travail théâtral: le Théâtre du Soleil. Ed. La Cité, 1976.

Bibliografía

THERAULT, Suzanne. *La commedia dell'arte, vue à travers le zibladone de Pérouse. Étude suivie d'un choix de scenari de Placido Adriani*. Ed. y trad. S. Thérault. Éditions du CNRS, París, 1975.

VV.AA.. *Le corps en jeu*. Éditions du CNRS, Col. Arts du Spectacle, París, 1994.

VV.AA.. "Antonin Artaud". *Europe*, núms. 873-874, enero-febrero 2002.

VIRMAUX, Alain y Odette. *Antonin Artaud*. La Manufacture, Besançon, 1991.

YARROW, Ralph (Ed.). *Presence and pre-expressivity-2*. Contemporary Theatre Review, Ámsterdam, 1997.

ZARRILLI, Phillip B. (Ed.). *Acting (Re)considered*. Routledge, 2ª edición, Londres y Nueva York, 2002.

Libros de filosofía, psicología y ensayo en referencia y ampliación de los conceptos de imaginario, movimiento, imitación, poesía, juego, improvisación y creación a los que remite la enseñanza de Jacques Lecoq

AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. cast. Tomás Segovia. Pre-Textos, Valencia, 1995. [*Stanze, La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Giulio Einaudi (Ed.), Turín, 1977.]

ARGULLOL, Rafael. *El héroe y el único*. Destino, Barcelona, 1982.

—. *Sabiduría de la ilusión*. Taurus, Madrid, 1994.

BECH, Josep Maria. *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*. Anthropos, Barcelona, 2005.

BERGAMÍN, José. *La decadencia del analfabetismo*. Siruela, Biblioteca de Ensayo, Madrid, 2000.

BERGSON, Henri. *Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Trad. cast. Mauro Armiño. Alianza Editorial, Col. El libro de bolsillo, núm. 656, 1ª reimpresión, Madrid, 1987. [*Bergson: Mémoire et vie*. PUF, París, 1957.]

—. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Espasa-Calpe, Madrid, 1973. [*Le rire. Essai sur la signification du comique*. PUF, París, 1940.]

BILLETER, Jean-François. *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*. Trad. cast. Anne-Hélène Suárez Girard. Siruela, Biblioteca de Ensayo, Madrid, 2003. [*Leçons sur Tchouang-tseu*. Éditions Allia, París, 2002.]

—. *Études pour Tchouang-tseu*. Éditions Allia, París, 2004.

CITATI, Pietro. *La luz de la noche*. Trad. cast. Atilio Pentimalli Melacrino. Seix Barral, Barcelona, 1997. [*La luce della notte*, Mondadori (Ed.), Milán, 1996.]

CORBIN, Henry. *El hombre de luz en el sufismo iranio*. Trad. cast. María Tabuyo y Agustín López. Siruela, Col. El árbol del paraíso, núm. 22, Madrid, 2000. [*L'homme de lumière dans le soufisme iranien*. Éditions Présence, 1984.]

—. *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabî*. Trad. cast. María Tabuyo y Agustín López. Destino, Ensayos, núm. 13, Barcelona, 1993. [*L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*. Flammarion, París, 1958.]

DURAND, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Quadrige/Presses Universitaires de France, París, 1964.

—. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. FCE, Col. Antropología, 2004. [*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Dunod, París, 1992. (Bordas, París, 1969.)]

—. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Intro., trad. y notas de Alain Verjat. Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, Barcelona, 1993. [*Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Dunod, París, 1992 (Berg International Éditeurs, 1979.)]

ELIADE, Mircea. *Lo profano y lo sagrado*. Trad. cast. Luís Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez Aragón. Paidós, Orientalia, Barcelona, 1998. [*Das Heilige und das Profane*. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek, 1957.]

—. *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Trad. cast. Jesús Valiente Malla. Paidós, Orientalia, III vols., Barcelona, 1999. [*Histoire des croyances et des idées religieuses*. Éditions Payot, Lausanne, 1978.]

Bibliografía

FEHER, Michel; NADDAFF, Ramona y TAZI, Nadia (Eds.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Varios traductores. Altea/Taurus/Alfaguara, III vols., Madrid, 1990. [*Fragments for a History of the Human Body*. Urzone, Nueva York, 1989.]

GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Trad. cast. Antonio Gómez Ramos. Introd. de Rafael Argullol. Paidós/ICE-UAB, Col. Pensamiento Contemporáneo, Barcelona, 1991. [*Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel. Symbol und Fest*. Reclams Universal-Bibliothek, Stuttgart, 1977.]

—. *Estética y hermenéutica*. Trad. cast. Antonio Gómez Ramos. Introd. de Ángel Gabilondo. Editorial Tecnos, Col. Metrópolis, 1ª reimpresión, Madrid, 2001. [Selección de textos a cargo de A. Gabilondo de las *Gesammelte Werke* de Gadamer, tomos 8 y 9, Tubinga, Mohr, 1985 y siguientes.]

GOMÁ LANZÓN, Javier. *Imitación y experiencia*. Presentación de Javier Muguerza. Pre-Textos, Valencia, 2003.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José A.; LISÓN TOLOSANA, Carmelo (Eds.). *El aire. Mitos, ritos y realidades*. Coloquio internacional, Granada, 5-7 de marzo de 1997. Anthropos/Diputación de Granada, Barcelona, 1999.

GIRARD, René. *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*. Trad. cast. Joaquín Jordá. Anagrama, Col. Argumentos, Barcelona, 1995. [*Shakespeare. Les feux de l'envie*. Grasset & Fasquelle, París, 1990.]

HARPUR, Patrick. *El fuego secreto de los filósofos. Una historia de la imaginación*. Trad. cast. Fernando Almansa Salomó. Atalanta, Girona, 2006. [*The Philosophers' Secret Fire. A History of Imagination*. Penguin, 2002.]

HILLMAN, James. *Healing fiction*. Spring Publications, 3ª edición, Connecticut (USA), 1996.

—. *El pensamiento del corazón*. Trad. cast. Fernando Borrajo. Siruela, Biblioteca de Ensayo, Madrid, 1999. [*The Thought of the Heart and The Soul of the World*. Fundación Eranos, Ascona (Suiza), 1982.]

—. *Reimaginar la psicología*. Trad. cast. Fernando Borrajo. Siruela, Biblioteca de Ensayo, Madrid, 1999. [*Re-Visioning Psychology*. Harper & Row Publishers, 1976.]

—. *El mito del análisis*. Trad. cast. Ángel González de Pablo. Siruela, Biblioteca de Ensayo, Madrid, 2000. [*The Myth of Analysis. Three Essays in Archetypal Psychology*. Harper Paperback, Nueva York, 1978.]

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Trad. cast. Eugenio Imaz. Alianza Editorial, Madrid, 2004. [*Homo ludens*. Scholvinck, 1954.]

JULIEN, François. *Un sabio no tiene ideas*. Trad. cast. Anne-Hélène Suárez Girard. Siruela, Biblioteca de Ensayo, Madrid, 2001. [*Un sage est sans idée, ou l'autre de la philosophie*. Seuil, 1998.]

JUNG, Carl Gustav. *Símbolos de transformación*. Supervisión y notas de Enrique Butelman. Paidós, Barcelona, 1998. [*Symbole der Wandlung*, 1911.]

KADARÉ, Ismaíl. *Esquilo, el gran perdedor*. Trad. cast. del albanés Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés. Siruela, Biblioteca de Ensayo, Madrid, 2006. [*Eskili, ky humbës i madh*, 1985.]

NACHMANOVITCH, Stephen. *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte*. Trad. cast. Alicia Steimberg. Paidós, Col. Diagonales, Buenos Aires, 2004. [*Free Play: Improvisation in Life and Art*, 1990.]

NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial, Col. El libro de bolsillo, Madrid, 1973. [*Die Geburt der Tragödie. Order: Griechentum und Pessimismus*. E.W. Fritsch (Ed.), 1871.]

MAILLARD, Chantal. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Anthropos, Col. Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico, Barcelona, 1992.

MINOIS, Georges. *Histoire du rire et de la dérision*. Fayard, Librairie Arthème Fayard, 2000.

RACIONERO, Luis. *Leonardo da Vinci*. Folio, Barcelona, 2004.

ROSALES, Emilio. *Últimos viajes y aventuras*. Pre-Textos, Valencia, 2002.

SCHILLER, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. cast. Jaime Feijóo y Jorge Seca. Anthropos/ Ministerio de Educación y Ciencia, Col. Textos y documentos, Barcelona/Madrid, 1990. [*Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 1875.]

Bibliografía

SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Trad. cast. Eduardo Hyde y Elisenda Julibert. Paidós, Col. Estética, Barcelona, 2004. [*The Invention of Art*. The University of Chicago Press, Chicago, 2001.]

STEINER, George. *La muerte de la tragedia*. Trad. cast. E.L. Revol. Azul Editorial, Barcelona, 2001. [*The Death of Tragedy*. Georges Borchardt, Nueva York, 1961.]

—. *Gramáticas de la creación*. Trad. cast. Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez. Siruela, Biblioteca de Ensayo, Madrid, 2001. [*Grammars of Creation. Originating in the Gifford Lectures for 1990*. 1990.]

TRÍAS, Eugenio. *Filosofía y Carnaval*. Anagrama, Barcelona, 1984.

VEGA, Amador. *Zen, mística y abstracción*. Trotta, Col. Estructuras y procesos, Madrid, 2002.

—. *Ramón Llull y el secreto de la vida*. Siruela, Madrid, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Trad. cast. Ana Iriarte. Taurus, Col. Ensayistas, vol. II, núm. 277, Madrid, 1989. [*Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*. Éditions La Découverte, París, 1986.]

WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas*. Tusquets, Barcelona, 2005.

WINNICOTT, Donald Woods. *Realidad y juego*. Trad. cast. Floreal Mazía. Gedisa, Col. Psicoteca Mayor, 9ª reimpresión, Barcelona, 2002. [*Playing and Reality*, 1971.]

WHITMONT, Edward C.. *El retorno de la diosa*. Trad. cast. José Manuel Álvarez Flórez. Paidós, Jungiana I, Barcelona, 1998. [*Return of the Goddess*. The Continuum Publishing Company, Nueva York, 1982.]

ZAMBRANO, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza Editorial, Madrid, 2000.

—. *Los sueños y el tiempo*. Siruela, Biblioteca de Ensayo, Madrid, 1992.

Diccionarios

Diccionarios de teatro

CAPPA, Felice; GELLI, Piero (Dirs.). *Dizionario dello Spettacolo del '900*. Baldini & Castoldi, Milán, 1998.

CORVIN, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Bordas, París, 1991.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Akal, Madrid, 1997.

KENNEDY, Dennis. *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*. Oxford University Press, Oxford, 2003.

MICHEL, Albin (Ed.). *Dictionnaire du Théâtre*. París, 1998.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. cast. Fernando de Toro. Paidós, Col. Comunicación, núm. 10, 1ª reimpresión, Barcelona, 1990. [*Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Éditions Sociales, París, 1980.]

Diccionarios de Filosofía

FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía*. Ariel, Col. Ariel Referencia, IV vols., Barcelona, 1ª reimpresión, 1998 (1994).

ORTIZ-OSÉS, A.; LANCEROS, P. (Dirs.). *Diccionario de Hermenéutica*. Universidad de Deusto, 3ª edición, Bilbao, 2001 (1997).

Diccionario de Psicología

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Diccionario de Psicoanálisis*. Trad. cast. Jorge Piatigorsky. Paidós, Barcelona, 1998. [*Dictionnaire de la Psychanalyse*. Librairie Arthème Fayard, París, 1997.]

Filmografía sobre la Escuela Jacques Lecoq

Video. *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq* (1999). Duración total 95' (46'+49'). Concepción: Jacques Lecoq, Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias, Jean-Noël Roy. Realización: Jean-Gabriel Carasso, Jean-Noël Roy. Producción: On Line Productions, ANRAT, La Sept-Arte. Versiones: francés, inglés, español. (Filmado en 1998; emitido en el Canal Arte en 1999 y el 23 de marzo de 2000.)

DVD. *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq* (2006). Duración total 175' (46'+49'+80'). Basado en el video del mismo título, incluye una entrevista a Jacques Lecoq. Realización: Jean-Gabriel Carasso, Jean-Noël Roy. Producción: On Line Productions, ANRAT, La Sept-Arte y la colaboración de la École International de Théâtre Jacques Lecoq, Teatro Nacional D. Maria II/Lisboa, Outil Théâtre; participación L'Oiseau rare. Entrer en Théâtre-Collection Formation, dirigida por Jean-Claude Lallias. Con subtítulos en inglés, español, italiano, portugués.

