



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA POETICA DEL CUERPO (REVISION HISTORICA)

T E S I S QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO PRESENTA JORGE JESUS LOPEZ CASTRO



ASESOR PROF. RAFAEL PIMENTEL PEREZ



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS SINODALES COORDINACION DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

MTRO. LECH HELFWING-GORZYNSKI

*MTRA. YOALLI ESPERANZA MALPICA LOPEZ

MTRO. MARCO ANTONIO NOVELO VILLEGAS

PROFA. NHORMA ORTIZ PEREA



2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA



1960
1961
1962
1963



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SECRETARÍA ACADÉMICA DE SERVICIOS ESCOLARES
FEP-3

EGRESADO: Jorge Jesús López Castro

TÍTULO DE TESIS:

PRESENTE.

"La Poética del Cuerpo".
Revisión Histórica.

Por la presente tenemos a bien comunicar a usted que, después de revisar el trabajo cuyo título aparece al margen, cada uno de nosotros, como miembro del sínodo, emitimos nuestro dictamen aprobatorio, considerando que dicho trabajo reúne los requisitos académicos necesarios para presentar el examen oral correspondiente.

ATENTAMENTE
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"

Cd. Universitaria, D.F., a 25 de abril de 1992003

TESINA:

NOMBRE SINODALES: ANTIGÜEDAD EN
LA U.N.A.M.:

FIRMA DE ACEPTACION
DEL TRABAJO ESCRITO:

Presidente:
Mtro. Lech Hellwig-Górzyński 3-XI-87

Vocal:
Mtra. Yoalli Esperanza Malpica López 29-I-96

Secretario:
Prof. Rafael Pimentel Pérez (asesor) 5-IX-94

Suplente:
Mtro. Marco Antonio Novelo Villegas 27-I-97

Suplente:
Profa. Norma Ortiz Perea 4-IV-94

No. DE CUENTA:

3736809-9

GENERACION:

87-91

AÑO (ingreso-egreso)

Vo. Bó.
COORDINADOR DE LA CARRERA

Mtro. Lech Hellwig-Górzyński

c.c.p. El Alumno
c.c.p. Secretaría Académica de Servicios Escolares
c.c.p. División de Estudios Profesionales
c.c.p. Coordinación de la Carrera

Dedicatoria

A mis padres:

Octaviano López
y Agustina Castro.

A mis hermanos:

Andrés, Silvia,
Julianita, Josefina,
María de Jesús, Octaviano,
Patricia y Sonia.

A mi esposa:

Isabela Arredondo

A mis maestros

y asesores de titulación.

A la U.N.A.M.

Por haberme permitido
realizar mis estudios.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Jorge Jesús

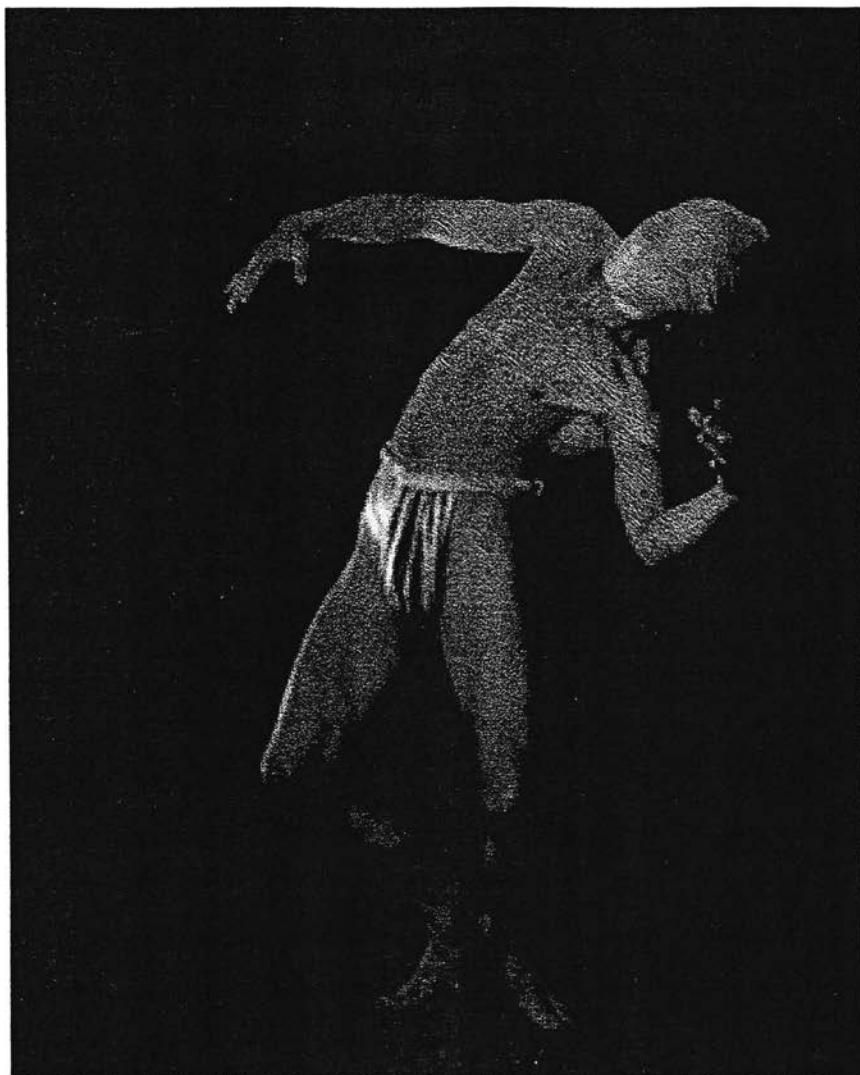
López Castro

FECHA: 22 - I - 2004

FIRMA: Jorge

La Poética del Cuerpo

revisión histórica



Índice

Introducción	4
--------------------	---

Notas Preliminares

(Etología y Mimesis)

I. La Comunicación No Verbal.....	10
II. Mimesis (éste es aquél)	18

Primera Parte

Historia del Teatro Corporal

1. El Mimo Griego	24
2. El Mimo Romano	37
3. El Mimo en la Edad Media	44
4. El Mimo de la Comedia del Arte	51
5. El Mimo Inglés, Francés e Italiano.....	60
6. El Mimo Romántico	65
7. El Mimo Moderno	80

Segunda Parte

Las Técnicas Corporales del Siglo XX

(Aproximaciones para una Sistematización del Movimiento)

1. El Sistema Delsarte	95
2. La Eurytmia	101
3. Técnica Alexander	106
4. La Gesticulación Psicológica	111
5. Biomecánica.....	116
6. La Mecánica del Concepto	122
7. La Pantomima Clásica	129
8. La Mima Corporal	138
Conclusiones	164
Bibliografía	170

Introducción

Introducción

A la pregunta ¿qué es un mimo? No existe una respuesta única. Hay tantas teorías y opiniones como mimos. Sin embargo, diré para comenzar que un mimo es alguien conectado a determinada frecuencia con el silencio y con la poesía. Por lo tanto un mimo no es un actor que no habla. Cualquier actor puede crear un personaje, aunque no tenga nada que ver con su propia personalidad, pero no puede ser un mimo.

Ahora bien, dentro del amplio espectro teatral ¿en qué lugar queda el mimo? ¿Es el mimo un remedo de actor o por el contrario es un actor especializado? La pantomima no es una desviación del actor, sino una especialidad con convenciones muy precisas. El mimo asume la pretensión de expresar lo que está más allá de las palabras. Por eso habrá que subrayarlo, en la pantomima, el silencio se aborda como un reto, en el que no tiene cabida la palabra hablada, pues si así fuera no estuviésemos hablando de un mimo, sino de un actor. En cualquier caso la boca del mimo debe ser utilizada como cualquier otro músculo. Ser mimo es un oficio tan demandante y riguroso que requiere de mucha información y largas horas de estudio.

En México, por ejemplo, el arte de la pantomima se caracteriza en la actualidad por un tremendo desprestigio, se le confunde con el merolico o con el traga fuego del semáforo de la esquina. Según parece, basta que alguien se maquille la cara de blanco, salga a la calle a dar volteretas o haga gestos exagerados, para que los transeúntes lo identifiquen como mimo. Así las cosas, no resulta muy agradable interesarse por ejercer un oficio al que se le ha impreso un estigma social, y que se ve, incluso entre la gente de teatro con un franco desprecio, debido desde luego a la gran ignorancia que hay sobre su práctica.

Buscar a quién responsabilizar de las condiciones en las que se encuentra el mundo de la pantomima no resuelve el problema, aunque sin duda sería de gran ayuda deslindar áreas de competencia, para entender cómo ha sido este proceso. Sin embargo, lo primero es poner el dedo sobre la llaga y lograr estructurar un marco referencial que ayude a comprender mejor la profesión y después quizá modificar los actuales paradigmas.

Desde luego que existen profesionales del arte de la pantomima que se han preocupado por rescatar y dignificar un oficio caído en el abandono donde la desinformación la coloca, pero sus esfuerzos pasan desapercibidos ante tanta mediocridad. La tarea por cambiar un concepto equivocado es muy grande, hace falta algo más que buena voluntad, por lo menos en nuestro país, donde la pantomima muchas veces tiene cara de crisis económica.

Si por principio ya hemos señalado que éste es un problema de deformación profesional, qué se puede esperar del público que finalmente es quien la recibe. Y que, la mayoría de las veces no cuenta con un criterio que le permita discriminar aquellos trabajos de calidad, de otros hechos plagados de lugares comunes y vulgaridades.

Una de las críticas más severas que he escuchado es que el peor enemigo de la pantomima son precisamente los mimos. Por eso quienes se dedican profesionalmente piden a los advenedizos que dejen de llamarse mimos y no hagan de este oficio una atracción de centro comercial. Ya que deben de entender que no pueden llamarse mimos, si no están dispuestos a llevar a cabo un proceso de aprendizaje serio, donde el esfuerzo asiduo, paciente y largo dé finalmente las bases para poder proyectarse en la práctica de manera competente.

Un factor importante es la escasa información que hay sobre la materia, la falta de escuelas, talleres o cursos; lo que trae implícito la carencia de cuadros docentes interesados en formar en el rigor de la técnica, la teoría y la práctica, a los futuros mimos.

En la actualidad existe en los principales centros de formación teatral del país, clases de pantomima sólo como una materia dentro del tronco curricular. El dato ya de por sí nos advierte algo ¿a quién le puede interesar el teatro sin palabras? La falta de popularidad tal vez esté en relación con la pobreza del discurso de los hacedores y ésta a su vez sea consecuencia de la apatía de los centros de enseñanza teatral.

La Poética del Cuerpo, una revisión histórica, nace como una necesidad de rastrear las actividades del actor corporal a través de la historia del teatro, pues ésta siempre se ha hecho a partir de los autores dramáticos y sus obras. Pero en qué lugar quedan los mimos. Estos muchas veces realizan su trabajo al margen de la dramaturgia tradicional, y son con frecuencia actores, autores y directores de espectáculos, por lo

que sin duda su historia se pierde con los intérpretes. Ha sido por lo tanto una prerrogativa realizar esta investigación ya que nos permitirá establecer una trayectoria independiente del teatro corporal, dentro de las artes escénicas, que nos ayude a contextualizar estas manifestaciones desde sus orígenes, desarrollo y transformaciones, para posteriormente poder comprender mejor las propuestas actuales.

El presente trabajo está dividido en dos partes aparentemente independientes que se relacionan entre sí. En una se aborda la historia de los mimos desde la época griega hasta llegar a la figura de Étienne Decroux, llamado el padre de la mima moderna. Mientras que en la otra, se hace un recorrido por algunas de las técnicas corporales más importantes en el siglo XX. Ambas van precedidas por dos notas, que pretenden proporcionar un marco de referencia en torno a los estudios acerca de la comunicación no verbal y de la mimesis, datos por demás significativos, que sin duda, nos ayudarán a entender y revalorizar el teatro sin palabras.

Uno de los problemas a los que se enfrenta cualquiera que intente establecer la historia de la pantomima es la poca información que hay al respecto; pues existen innumerables lagunas de nombres, autores y características, lo que implica múltiples dudas a la hora de intentar dar un orden cronológico. Nos ha llamado la atención lo sintético de los planteamientos en las pocas historias de la pantomima que existen, pero lo más curioso es la diferencia que hay entre ellos, pues presentan datos contradictorios. Resulta extraño que no exista una historia confiable, como también que las que hay sean escuetas. ¿Cuáles son las causas que originaron tal situación? ¿Por qué los historiadores hablan indistintamente de los mimos griegos o romanos, sin determinar características propias entre uno y otro? ¿Por qué algunos historiadores pasan por alto el trabajo de mimos durante la Edad Media? ¿Por qué no se plantean las características del trabajo de los mimos dentro de los personajes de la Comedia del Arte? Si la razón es que la antigüedad clásica está a veinticinco siglos de distancia, ¿cuál es la razón que se omita la existencia de los mimos en siglos más cercanos a nosotros como son los periodos del renacimiento o del barroco? Hipotéticamente tendríamos mayor información de los periodos más próximos y esto en la documentación consultada tampoco se cumple. Otro aspecto de esta

cortina de humo que rodea el tema, es que se utiliza con frecuencia el término: pantomima clásica, y nunca se señala si se están refiriendo a *una técnica* perfectamente estructurada, como sucede con el ballet clásico, o si se habla de *un periodo*. De tal manera que uno de nuestros propósitos es aclarar también esa cuestión.

Lo que sabemos, por ejemplo, del teatro griego es gracias a la dramaturgia que dejaron los autores. Y aunque no sabemos exactamente cómo lo hacían, tenemos en cambio sus obras para conocer, aunque sea parcialmente lo que fue el teatro en esa época. Con los mimos no sólo desconocemos cómo representaban, sino que incluso nos es ajeno de qué manera se entrenaban; cómo construían sus espectáculos, si el arte se heredaba por generaciones, o si había métodos formativos o escuelas.

Por lo que esta investigación aspira a ganar la lucha contra el olvido. Sabemos que la tarea es compleja y que el presente trabajo contiene ciertas debilidades en algunos periodos; esperemos que sea comprensible el porqué. Se verá que hemos cedido a la tentación de incluir algunos fragmentos que pertenecen a la mitología histórica, a la leyenda o simplemente a la anécdota y que por tal motivo deberían estar fuera de un trabajo de investigación. Las hemos preferido así porque creemos que es mejor conservar esa clase de información, que finalmente es lo único que se tiene.

Por otro lado, en la segunda parte del trabajo se hace un recorrido de las diversas técnicas de entrenamiento corporal de occidente, así se hace una somera panorámica de las teorías de François Delsarte, de Émile Jacques-Dalcroze, de Michael Chejov, de las ideas de Meyerhold, hasta llegar a los planteamientos de la pantomima ilusionista y de la mima corporal. Finalmente se pretende señalar aquí algunas de las diferencias entre la mima y la pantomima, a la vez que se planteará la propuesta conceptual y técnica de la Mima Corporal. Creemos también necesario revalorizar la tarea de su creador, el visionario artista francés Étienne Decroux, el llamado apóstol del silencio. Sin lugar a dudas esta técnica es el paradigma más trascendente para la pantomima, pero lamentablemente es también en la práctica, la gran desconocida. Paradójicamente es una técnica de la que mucha gente comenta, pero que realmente muy pocos conocen, y que sólo unos cuantos han podido concretar en el ejercicio

profesional. Y es justamente esta propuesta de la Mima Corporal la que nos demuestra que la Poética del Cuerpo puede ser una realidad.

Cabe aclarar que han quedado fuera de esta investigación, muchos hacedores del teatro del cuerpo, como también se ha dado en llamar. Por ejemplo, no se menciona el trabajo pedagógico de Jacques Lecoq y se excluye el de tantos otros mimos, instructores o practicantes. La razón es una: mi interés es la revisión de las teorías y el entrenamiento de la Mima Corporal de Étienne Decroux. A los interesados les recomendaría la revisión de la bibliografía pues ahí encontrarán abundante material de grupos o solistas alrededor del mundo.

Ojalá que lo aquí expuesto sirva para acortar el camino a quienes como yo, tengan deseos de conocer más sobre esta forma de hacer teatro. Me gustaría que las ideas contenidas en esta investigación sirvieran para orientar a quienes se inician en esta difícil tarea. Espero que la información sea compartida por todos aquellos que simpatizamos y sentimos un profundo respeto por la pantomima. Mi intención va dirigida, por una parte a llenar vacío y por otra para allanar el camino de alumnos, maestros, o de cualquier otro profesional que tenga interés en esta actividad.

Notas Preliminares

etología y mimesis

I. La Comunicación No Verbal

Como parte de estudio del tema que nos ocupa es necesario hacer una reflexión en torno a algunos conceptos medulares de la expresión sin palabras en la comunicación del ser humano.

El cuerpo humano refleja nuestra personalidad, carácter, estado de ánimo, preferencias, gustos, habilidades o incluso nuestro grado de inteligencia. Al comunicarnos ponemos en acción no sólo nuestra mente para estructurar palabras, frases u oraciones, sino que sin darnos cuenta, llevamos a cabo un discurso paralelo de comunicación, exento del lenguaje verbal. Durante años el hombre se ha movido de aquí para allá sin prestar atención a la cantidad de información que se desprende de sus movimientos.

Por mucho tiempo se creyó que el lenguaje verbal era el medio idóneo para expresarnos. Sin embargo, en épocas recientes se le ha dado más importancia a la investigación sobre el lenguaje y la comunicación, y los resultados de éstas provocaron de inmediato una gran controversia. Así que rápidamente se fueron incorporando una serie de términos y datos que contradecían las ideas que se manejaban tradicionalmente. Los conceptos con relación al comportamiento de los animales o del hombre que se habían utilizado por siglos se vieron sacudidos desde sus cimientos. Se comprobó que la palabra es el *último* elemento que se integró a la comunicación; que es un elemento pobre, limitado, convencional, arbitrario y no del todo confiable.

La idea de que el cuerpo humano emite un discurso no es nueva, pero sin duda resulta interesante poner la atención en ese punto ya que da una cantidad extraordinaria de información nada despreciable. Pero no sólo es del hombre en movimiento del que podemos aprender, también lograremos ayuda al observar las obras de arte (pintura, escultura y dibujo) pues ahí nos damos cuenta de la infinidad de información que contienen de manera implícita. Indudablemente que los artistas plásticos conocen la fuerza de discurso corporal y tal vez, sin necesidad de teorías han aprendido a expresar *lo que dice* el cuerpo.

Para entenderlo mejor es necesario remontarnos hasta la época prehistórica, mucho antes de que apareciera la palabra. El hombre primitivo se comunicaba con su entorno con todos los recursos posibles:

señas, gestos, movimientos, sonidos, etcétera, y ayudado por sus cinco sentidos llevaban a cabo la exploración del mundo. Así a través de la vista ágil, del oído atento, de un gusto y tacto sensible se enteraba de cuándo, cómo y dónde podía proveerse de alimento, protección o compañía sexual.

En estas condiciones, por ejemplo, enseñar los dientes antes de morder representó el antecedente del gruñido. Mucho antes de que existiera la *palabra*, el gruñido *significó* el elemento de comunicación que le serviría para defenderse o quizá sólo era para *avisar* que el ataque iría enseguida.

Hemos tomado el caso del ataque, con su consecuente línea de desarrollo lógica: gesto-gruñido-mordida. Es decir, que el impulso para protegerse o atacar será hacer un gesto que denote la actitud hacia la circunstancia, si un animal come, por ejemplo, y otro se atreve a acercarse, el primero mostrará su hostilidad sólo con el gesto. Si esta señal ha sido ignorada deliberadamente, el siguiente paso es el gruñido, es decir, el sonido, pero si el acoso persiste entonces, y sólo hasta entonces, se dará el ataque. Esta es, digamos, una ley no escrita entre el comportamiento de los animales, en donde se incluye por supuesto al hombre. Cabe mencionar, sin embargo que las inclinaciones hacia la amistad o la agresión se dan en todos los animales, en todas las culturas y han existido en todos los tiempos.

De sobra es conocido que el hombre es el único ser que tiene capacidad para la sonrisa, pero en el reino animal la expresión facial de simpatía también se da. Así tenemos la exteriorización de los sentimientos en el niño que reconoce a sus padres; en el animal doméstico que reacciona cuando escucha o detecta a su amo; ambos son claros pretextos que ponen en práctica toda una serie de movimientos que van desde la más simple expresión hasta una muestra que raya en la extroversión más intensa. Lo mismo sucede con la agresión, ésta es motivada por la necesidad de mostrar superioridad cuando se ve disputado el liderazgo. La agresión física no tiene razón de ser por sí sola; no sucede por azar o por gusto, sino que responde a una imperante necesidad de demostrar superioridad cuando se pone en entre dicho ésta. Pero, incluso en estos casos, la acción de retar y aceptar el reto no siempre se resuelve por la pelea. La actitud de reto y por consiguiente de ataque está dirigida más

que nada a resolver una situación de competencia que compromete. Y basta solamente con intimidarlo, valiéndose de todo un abanico de recursos. Esto es suficiente para medir el poder y reconocer quién es superior. Recuérdese a cualquier animal en situación de pelea; actitud de combate; desplazamientos alrededor del adversario; el otro, el que es retado, gira sobre su mismo eje, en una danza ritual que podríamos afirmar, se repite bajo un modelo idéntico siempre.

Con frecuencia, con solo alardear mostrando el pico en alto —su arma de agresión— aves como urracas, carboneros, pinzones y petirrojos consiguen intimidar al individuo con quien entran en conflicto en un momento determinado; otra forma de intimidación es mostrar un tamaño mayor al real, bien enraizado el pelo como ocurre con los chimpancés o como sucede en algunos peces mostrando la máxima superficie lateral al tiempo que extienden las aletas.¹

A diferencia del hombre, los demás animales continúan comunicándose por medio de todo un extenso repertorio de marcas gestuales o fónicas, particulares para cada especie, pero que en general guardan muchos elementos en común. Una visita al zoológico nos dará sin duda una impresión más explícita. Este amplio lenguaje les permite delimitar su territorio; avisar de la presencia de un enemigo próximo; el estado de ánimo del otro, es decir, la disposición que hay para el juego o para la pelea.

Un campo así de fértil no podía ser ignorado y si ya Charles Darwin se había interesado por analizar el comportamiento de los animales, será hasta siglo XX que científicos de diversas partes del mundo y de áreas profesionales disímiles se interesen en estudiar el cuerpo en movimiento.

Nació así la etología, que en un principio era una rama auxiliar de la biología y que representa en la actualidad los logros más serios e importantes en la materia. Esta nueva y deslumbrante ciencia se encargará de la sistemática y atenta observación del comportamiento de

¹ AAVV, *El Comportamiento Animal*, Ed. Biblioteca Salvat de Grandes Temas N. 71, Director Manuel Salvat, España, 1975, pág. 99

los animales, en donde se van a unir el trabajo de campo y la práctica de laboratorio, para tener mayor precisión en las estadísticas --los animales se comportan distinto de su hábitat que fuera de él--.

Como sabemos la etología estudia el comportamiento de los animales; investiga además, los actos que se llevan a cabo en su ambiente natural y fuera de él; las causas fisiológicas del comportamiento; el efecto de su entorno, la herencia y la evolución. Esta ciencia está en deuda con la psicología, la biología, la psiquiatría, la antropología, la sociología, la fisiología, la ecología, la genética, etc. Todas ellas han aportado individualmente una suma considerable de información y los resultados en conjunto modifican substancialmente la idea que teníamos de los animales y, por supuesto, de nosotros mismos.

Goeffroy Saint Hilaire fue quien acuñó el término etología por primera vez para referirse a los textos de varios autores sobre comportamiento animal, aunque aquéllas, eran más bien una serie de ideas sueltas y no se apegaban al rigor del método científico. Sin embargo, poco a poco, fueron surgiendo personas que se interesaron más seriamente por el tema, pero es hasta la llegada de Konrad Lorenz que la etología se empezó a considerar como una ciencia aparte.

Konrad Lorenz nació en Austria (1903-1988) y representa uno de los investigadores más sobresalientes del comportamiento animal del siglo XX que espera aún ser valorado; sus estudios sobre los hábitos de los animales le valieron el premio Nóbel en 1973.

Ya dijimos que el cuerpo humano expresa una serie de mensajes, aún en soledad, pero para que se dé la comunicación es imprescindible que exista el otro, el receptor, aquél que decodifique el mensaje, aquél que recibe, interpreta y contesta. De otra forma no podríamos hablar de comunicación o de diálogo. Evidentemente nosotros sabemos más de lo que imaginamos de este proceso. Es claro que no somos analfabetas del lenguaje no verbal. La ciencia nos ha demostrado solamente que no teníamos conciencia de ello.

La fisiognomía, por ejemplo, es otra rama de la ciencia que pretende demostrar la estrecha relación que existe entre el cuerpo y el temperamento, hablamos del binomio: rasgos-carácter. De la fisiognomía se desprenden también *la kinética* que se encarga de analizar la forma y

cualidad de los movimientos; y *la proxemia* que estudia la relación de un cuerpo con otro.

Por otra parte, la kinética es el estudio de los gestos y de la mímica utilizadas como signos de comunicación, ya sea aplicada por sí mismo o como acompañantes del lenguaje articulado. La palabra kinética viene del griego *kinesis* que significa: movimiento. El término es bastante amplio e implica todo movimiento del cuerpo o del alma.

Dentro de la kinética existen dos diferentes tipos de gestos, los espontáneos y los sociales. Los primeros son aquéllos como menear la cabeza, mover los labios o los ojos; los segundos, constituyen un código corporal que, puede sustituir a las palabras es decir, el lenguaje de sordomudo, o bien puede acompañar a las palabras como un sub-texto. Sin embargo dada toda la cantidad de información que se desprende del lenguaje corporal ya no estamos tan seguros de que los gestos sean el sub-texto y las palabras el texto-verdadero. Así que nos atrevemos a proponer una visión inversa y preferimos pensar que las palabras son el sub-texto y los gestos el texto-verdadero ya que dicen mejor lo que sentimos y pensamos.

Distinguimos en la lengua hablada dos vertientes, un lenguaje *descriptivo* y otro *expresivo*, del mismo modo en el lenguaje de los gestos se puede señalar esta doble implicación. Expliquemos, el gesto descriptivo es todo aquél que se emplea para evocar un objeto, por ejemplo: un vaso, el teléfono, una caja, etc. O que toma alguna de las características para referirse al objeto; como son medida, peso, o distancia. Nos referimos sin duda a aquellos gestos que expresan: grande, mediano o pequeño; ligero o pesado; cerca, lejos, aquí, acá o allá. Por otro lado, los gestos expresivos están con relación a lo que fluye ante las sensaciones que nos causa dicho objeto. Todos aquellos gestos que denuncian nuestros estados de ánimo que son motivados por algo o alguien.

Ray L. Birdwhistell es el pionero de la kinética y tras analizar muchas grabaciones en video, descubrió la analogía que existe entre la kinética y el lenguaje. Producto de sus investigaciones lo llevan a afirmar que un *kine* es un movimiento mínimo perceptible, mientras que un *kinema* es la suma de kines que tienen sentido completo. Es decir que los kines serían el equivalente al alfabeto y los kinemas, las palabras. Empero, la realidad es mucho más complicada y la correspondencia no es así de

sencilla como parece; y lo que Birdwhistell dice sólo es una ingeniosa analogía ya que los gestos por su mismo carácter arbitrario, no pueden ser decodificados por sí solos. Aunque pudo precisar un número determinado de movimientos.

Lo que demuestran los trabajos de Birdwhistell es que conocemos las posibilidades que tiene el cuerpo de moverse, ya que descubrió que los movimientos de las personas de todas las culturas son limitados. Aunque hay un número definido de posiciones para la cabeza, la boca, las cejas, etcétera. Y no importa la cultura a la que pertenezca, el hombre se moverá dentro de un espectro que ya ha sido codificado.

Los norteamericanos cuentan con sólo cincuenta o sesenta kinemas para todo el cuerpo, de ellos 33 son para la cara y la cabeza. Estos últimos incluyen cuatro posiciones para la ceja y cuatro para los párpados, siete para la boca y tres maneras de asentir con la cabeza.²

Ahora bien si todos los signos verbales están perfectamente codificados, los gestos por su carácter espontáneo están generalizados pero no son universales; esto quiere decir que existe una polivalencia de signos. En otras palabras, que a un solo significante le corresponden varios significados y que varios significantes están a la disposición de cada significado.

La proxemia, por su parte, ha sido definida como la ciencia que estudia la distancia y las relaciones que se establecen entre los animales con relación al espacio o al territorio, si así se prefiere.

Edward Hall es el autor de varias obras fundamentales para entender el estudio de las relaciones territoriales. Por ejemplo, en La Dimensión Oculta³ nos señala que el estudio del territorio es un campo complejo para analizar porque las relaciones que se establecen son enteramente inconscientes (aunque origine convencionalismos). Además de que es arbitraria en todas las culturas. El respeto, el comportamiento y la delimitación del territorio son establecidos de muy variadas maneras por el

² Davis Flora, *La Comunicación No Verbal*, Alianza Editorial, Sección Humanidades, Libro de bolsillo 616, Madrid, 1982, pág. 46

³ *La Dimensión Oculta*, Ed. Siglo XXI, 14a. Edición, Col. Psicología y Etología, México, 1991, pp.255

hombre en el mundo, es claro que hay diferencias entre los japoneses, los alemanes, los mexicanos, franceses o brasileños, por citar sólo algunos.

Hall distingue cuatro territorios básicos para los seres humanos a partir de las distancias que guardamos entre sí. En primera instancia está *la distancia íntima*, aquélla que reservamos para los seres queridos, pues es la distancia adecuada para el beso o la caricia, y paradójicamente, es también en este terreno donde se lleva a cabo la agresión; ya que es la misma distancia que se necesita para la pelea, pues los cuerpos deben encontrarse próximos. Nos referimos a una distancia que va del cero hasta los cuarenta y cinco centímetros aproximadamente. En segundo lugar, está *la distancia personal*, aquélla que establecemos de manera tácita con nuestros compañeros de trabajo; es el territorio permitido para un trato profesional, por ejemplo, entre un jefe y un empleado. En tercer lugar, se ubica *la distancia social*, es decir aquélla que determina nuestro comportamiento con el tránsito normal de los transeúntes de las calles. Y finalmente *la distancia pública*, que se refiere al hombre en relación con multitudes, por ejemplo, el futbolista visto desde el estadio. Una distancia que como es lógico suponer no permite una percepción legible, en comparación con la distancia personal en la que se puede ver, por ejemplo, el color de ojos o incluso detectar olores.

Dijimos antes que es arbitraria la proxemia, y eso quiere decir que culturalmente el hombre ha establecido distancias entre sí, muy variadas de país a país, y aunque se puede hablar con certeza de la existencia de por lo menos cuatro tipos de distancia, sin embargo, son diferentes, ya que se entiende en cada pueblo de una manera particular. El estudio por lo tanto, del territorio se convierte de pronto en incomprensible de una cultura a otra ya que está determinado por su idiosincrasia.

La unión de estas ciencias: etología, proxemia y kinética representan un panorama más confiable para abordar el ejercicio de las actividades corporales en el marco de la representación teatral. Es claro, que visto así, el lenguaje sin palabras necesita volver a replantear sus objetivos y sus alcances. Ya que como es fácil advertir, la comunicación sin palabras echa mano de un complejo lenguaje, más rápido, más sincero, pero tan arbitrario y convencional como el lenguaje de verbo.

Como se ha podido observar a lo largo de este capítulo, la comunicación sin palabras es un campo muy fértil. Creemos que esta área

de estudio casi no se ha explorado entre los practicantes de la pantomima y de hacerlo seguramente enriquecería su trabajo escénico.

II. El Hombre y la Mimesis (Éste es aquél)

El famoso actor francés, Jean Louis Barrault, cuenta cómo eran los encuentros con el también actor y dramaturgo Antonin Artaud:

Nos veíamos casi a diario. A veces intercambiábamos una rosa. Me pedía que lo imitase. Yo le obedecía. Al principio sonreía, atento a los menores detalles, aprobaba, después se ponía nervioso, luego se excitaba, se ponía a gritar: ¡Me han rrobado, mi ppppersonalidad, me han rrobado mi ppppersonalidad! (sic)⁴

Woody Allen, el cineasta americano de origen judío, es el autor y director de una interesante película, cuyo atípico personaje central Zeling, es un insólito hombre camaleón de los años 20, quien tenía una personalidad tan pobre que tomaba la del que estuviera a su lado. Convirtiéndose en judío si estaba en una sinagoga, o boxeador si estaba junto a Jack Dempsey, o cantante, si estaba con Caruso, etc. Y aunque el entrañable personaje creado por Allen pertenece a la ficción; sabemos ahora que existe la tendencia natural a imitar a aquél a quien se admira. En términos generales la imitación por empatía o simpatía es connatural al ser humano. Pero vayamos al origen de este concepto.

La palabra mimesis proviene del griego "mimestkai" que significa imitar, mientras que los latinos para referirse a lo mismo empleaban "imitatio". El concepto de mimesis es quizás tan antiguo como el hombre mismo, pues éste posee por naturaleza, la capacidad de imitación, siendo incluso para Aristóteles el más imitador de los animales.

...ya desde niños es connatural a los hombres el reproducir imitativamente; y en esto se diferencia de los demás animales: en que es muy más imitador el hombre que todos ellos (sic), y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante la imitación.⁵

⁴ Barrault, Jean Louis, Mi Vida En El Teatro, Ed. Fundamentos, Madrid, 1975, pág. 125

⁵ Aristóteles, Poética, (versión de García Bacca), Editores Mexicanos Unidos, 1ª. Edición, México, 1985, Pág.135

Y es justamente el más imitador de los animales, pero no el único pues se ha comprobado como dentro del reino animal y vegetal se da el fenómeno de la mimesis; ya que algunas especies de insectos, reptiles y plantas son organismos que modifican sus características físicas.

El mimetismo en la botánica es el fenómeno de las formas imitativas o de enmascaramiento que sirve para la defensa y supervivencia de ciertos seres vivos. Lo cual implica que el mimetismo cumple con una necesidad de permanencia y que está detonada por el peligro o la exposición a algún enemigo, por lo que entra en acción un dispositivo cuya función sirve como distractor.

Alfred Russel Wallance (1823-1913) utilizó el término *mimetismo* para designar la facultad vital que presentan los animales para asemejarse por la forma, el color o la actitud a otros animales de los que es diferente en género u organización.

Así tenemos como ejemplo que las algas sufren un proceso de mimesis en que tratan de parecer musgos, igual caso es el de las orquídeas que se asemejan a algunas clases de insectos o viceversa, algunos insectos que se confunden con cardos.

Con lo anteriormente expuesto tenemos que existen básicamente tres grandes tipos de mimetismo: uno, vegetal, el segundo animal y otro humano. En el mimetismo animal la supremacía está en poner en juego el camuflaje y la transformación de la forma y color para sobrevivir, mientras que en el humano, el mimetismo afecta actitudes y emociones.

El hombre en estado primitivo utilizó de manera instintiva esta capacidad mimética cuando se expresaba; ya que usaba la unión de contorsiones y sonidos para lograr su objetivo. Lo mismo que en época de caza tenía que camuflajearse con pieles de algún animal similar al que perseguía, embarraba su cuerpo para borrar su olor corporal, se colgaba cuernos y hacía sonidos similares al animal que pretendía cazar. Una vez listo, se acercaba moviéndose con similar ritmo, hasta confundirse completamente a los ojos del animal y en el momento adecuado daba muerte a su presa.

Existía además *la mimesis ritual* que cumplía otra función, ya no de supervivencia sino que estaba encaminada a cumplir una tarea de acto

propiciatorio. En estos casos el pueblo participaba de una ceremonia en la que a través de la danza y el canto tratan de conciliar las fuerzas de la naturaleza. La mimesis ritual es más bien una actividad parateatral, en donde los participantes desarrollan una liturgia y colaboran con las diferentes actividades según correspondía. El fenómeno mimético lo podemos seguir desde estas fiestas agrarias; que son desde luego, un claro antecedente a las representaciones dramáticas.

Por otra parte, *la mimesis humana* es un modelo totalmente empírico, el hombre imita lo que ve, pues ésta es una característica inherente al humano. Así que en la mimesis humana se realiza un fenómeno sorprendente, hay una aparente conversión, o suplantación momentánea en el que *éste* se convierte en *aquél*. Ahora bien, este otro puede ser uno igual a él, o un héroe o un dios. Y aquí se agrega otro elemento al modelo empírico, pues si bien el hombre imita, por ejemplo, los movimientos del animal que es su presa. Pero, ¿cómo puede imitar a un ser superior a él que seguramente nunca ha visto o que quizá no exista? Pues así es el caso de cualquier deidad que se intente mimetizar. Aún con cualquier tipo de aditamento como máscara a pieles, el modelo es inexistente, no está ni estará jamás a la vista. Estamos ante un modelo religioso y sociocultural en donde la momentánea suplantación juega una parte fundamental del fenómeno mimético.

Por otra parte, la mimesis tiene un antecedente teórico desde la remota época clásica occidental, pues ya los griegos se dieron la tarea de reflexionar en el terreno de la estética sobre tan particular condición del hombre y desarrollaron sus ideas en torno a esta expresión.

Existe una tradición desde los autores de la época griega por abordar el fenómeno de la mimesis en cualquiera de sus manifestaciones:

Supuesto que el poeta es imitador —lo mismo que el pintor y cualquier otro imaginero de tres cosas han de imitar: una, 1. o las cosas tal como fueron y son; 2. o las cosas tal como parece, o se dicen ser; 3. o tal como debieran ser.⁶

⁶ Aristóteles, Op. Cit. Pág. 17

Sin embargo, al paso del tiempo el término va adquiriendo un carácter más complejo, pues la mimesis será la representación de un coloso. Y entendían por coloso aquel modelo espectacular de cuerpo, forma o concepto que provoque al observador sensaciones de impresión y majestuosidad; pues es claro que pertenece a una instancia superior a la nuestra. Coloso sería por lo tanto, todas aquellas obras artísticas de la humanidad, lo mismo pinturas, esculturas, poemas, sintonías, etcétera, que fueron elaboradas a partir del sentido más sublime de la mimesis.

Para Aristóteles las creaciones dramáticas debían ser ubicadas como reproducciones por imitación.

La epopeya, y aun esotra obra poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poesía ditirámica y las más obras para flauta y cítara, da la casualidad de que todas ellas son- todas y todo en cada una - *reproducciones por imitación*, que se diferencian unas de otras de tres maneras, 1. o por imitar medios genéricamente diversos, 2. o por imitar objetos diversos, 3. o por imitar objetos, no de igual manera, sino de diversa a la que son.(sic)⁷

Desde entonces se desprende aquello de que la tragedia ha de imitar los acontecimientos heroicos y grandiosos, a los reyes y dioses, mientras que la comedia se ocupa de los seres de baja calidad moral y de las acciones más deplorables.

El teatro como hecho artístico es por antonomasia mimesis en esencia y apariencia, pues imita escénicamente una realidad, ya sea lo que conocemos como vida o la ilusión de ella. De ahí que tomemos la idea de cualquier manifestación de *vida* como modelo de coloso. *La mimesis teatral* lleva implícita un elemento innovador que es imprescindible subrayar: la convención en la "ficción", no sólo del imitador sino además del que lo ve imitar. El hombre no está ante la divinidad hecha carne, sino ante un actor. En estos casos no sólo el que imita, sino también el espectador, actúan como si el ser imitado fuera el original.

Finalmente sólo nos resta señalar que el mimetismo humano copia exclusivamente las actitudes y el comportamiento, a diferencia del

⁷ Aristóteles, Op. Cit. pág. 131

mimetismo animal que se vale de la modificación del color, la forma, el movimiento, la textura, etc. Sin embargo ha habido casos clínicos de personas con alteración severa en su carácter que sufren de una doble personalidad y que logran cambiar el color de ojos y de su tez. Casos aislados sin duda, pero que nos sirven para percibir la dimensión de este fenómeno; en el que se realiza de manera radical, con cierto matiz mágico, la premisa: éste es aquél.

Por lo antes señalado queda claro que resulta imperioso el estudio real y profundo del fenómeno mimético en todos aquellos interesados por practicar de manera profesional una disciplina que toma el mismo nombre del fenómeno y el de su ejercicio escénico.

Primera Parte
Historia de la Pantomima

1. El Mimo Griego

“El origen del mimo se remonta a los tiempos de la creación de todas las cosas.”

Luciano

En Grecia se cultivó además de la literatura dramática una especie de representación teatral silenciosa que se identifica como: *mimo*. Este tipo de escenificaciones poco a poco se fue transformando hasta que posteriormente quedó definido y estructurado como una forma dramática y autónoma. Así tenemos que en esa época se conoce indistintamente como *mimos* a la forma de representar y, también al actor que representa.

El objetivo de estos *mimos* era divertir y entretener al pueblo. Y aunque se desarrolló al margen del esplendor de las manifestaciones estéticas que le dieron inmortalidad a la cultura helénica, como fue el florecimiento de la tragedia y la comedia, tomó de ellos algunos rasgos, como veremos más adelante.

Al parecer el mimo pasa por varias etapas, en la primera actuaba con la cara pintada, luego con máscara, luego con sombrero, para posteriormente volver al maquillaje.

Los mismos Ithyphalos llevaban máscaras y representaban al hombre como fuerza continuadora de la especie. En Grecia pronto actuaron sin máscara.¹

Esta manifestación expresiva que pone en acción la capacidad mimética del hombre y la traslada ya transformada en evento escénico sufre diversos e innumerables altibajos; ora es enaltecida; ora segregada. Tiene días gloriosos, momentos de decadencia y otros de olvido. Sin embargo, su constante renacimiento plantea una complicada respuesta para encontrar el verdadero encanto que poseía a fin de aferrarse y permanecer tanto tiempo en el gusto del público y disfrutar de perenne vida.

¹ Salvat, Ricardo, *El Teatro como texto como espectáculo*, Ed. Montesinos, Biblioteca de Divulgación Temática N. 17, España, 1988, pág. 60-61

Pero la nueva forma teatral que tuvo un éxito que duró largos siglos fue el Mimo. Como su nombre lo indica (mimar, imitar), se trató al principio de una representación popular, entre la danza y la farsa, en que el bufón primero hizo reír a su tosco público imitando animales, el ruido de la lluvia o el trueno, etc. Y finalmente, imitando a los hombres y mujeres en caricaturas en monólogos o diálogos.²

Y aunque esta manifestación tuvo aceptación, para muchas personas era un síntoma de decadencia. Creemos que de la misma manera que pasa hoy día pudo haber sido en el pasado. El hecho de que algunos disfruten de los espectáculos de mimos no implica que ésta tenga la aceptación de la mayoría. Y afirmamos lo anterior, por la dificultad que enfrentamos para localizar la información de ayer y de hoy; los prejuicios en torno a la mima parecen de toda la vida; y hay un dato más: la poca importancia o el desdén entre los historiadores del teatro.

Posteriormente el trabajo escénico de los mimos se fue desarrollando hasta tomar dos tendencias el trágico y el cómico. El mimo trágico tomará el universo mítico y todas aquellas abstracciones; mientras que el cómico se va a ocupar de los seres ordinarios.

Generalmente las actuaciones de mimos no eran trabajos cien por ciento acabados o definitivos, sino que en el transcurso de las representaciones se permitía la modificación por medio de improvisaciones, de los juegos de acrobacia y malabarismo. Ambos tipos de mimos, el cómico y el trágico, comenzaron a tener aceptación entre los diversos pueblos de Grecia.

La representación de mimos se hacía en cualquier espacio que sirviera para eso, tanto en las plazas públicas como en las cortes, igual ante gobernantes, que en las calles y mercados en las que poco a poco fue ganando el éxito la representación del mimo cómico, que como podemos entender, agradaba más al auditorio compuesto por personas analfabetas que eran la mayoría a fin de cuentas.

El mimo cómico no respetaba estatus, ni se detenía por fronteras geográficas. De tal suerte que se unía a trovadores y juglares ambulantes venidos de todas partes del mundo. Así que se adueñó de todos esos seres

² D'Amico, Silvio, Historia del Teatro Dramático Tomo I, Manuales Uthea, Número 107/107 a. Ed. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, México, 1961, pág.88

anónimos e insignificantes, que representan la fauna del bajo mundo de los pueblos. Llevando hasta la deformación tales tipos, debido a la exageración de las actitudes y gestos que hacía de ellas. El repertorio de estos tipos sociales era muy extenso, pues al ir viajando de ciudad en ciudad se iban agregando nuevos personajes de acuerdo a la idiosincrasia de cada lugar.

En esa época las características de las representaciones de mimos son muy confusas y las fuentes vagas ya que no existe una definición que excluya a los mimos, de la danza, de la música, de ejercicios físicos e incluso de los ejercicios militares. En síntesis, podemos pensar que efectivamente las representaciones de mimos eran una mezcla de música, canto y danza; en las que imperaban las improvisaciones y en las que se tendía a la tipificación del carácter de los personajes.

En Esparta, por ejemplo, el mimo era un ser extravagante y dionisiaco que se le conocía como *deikelos*, que era el mismo término que se utilizaba para referirse también a los borrachos. De éste se deriva el término *deikelon* que a su vez era utilizado para señalar las farsas campesinas. Por otra parte, en Tebas los mimos eran llamados *espontáneos* y al parecer en este lugar la temática preferida era la parodia del culto al macho cabrío.

Encontramos el mismo término en la historia del mimo que presenta el investigador Maurice Lever:

Los *dikélistes* interpretaban con fuerza gesticulaciones de farsa generalmente breves y de una simplicidad espartana. Uno de sus grandes éxitos consistía en remedar a un médico extranjero atendiendo a la consulta, con gran esfuerzo de bufonadas y dentro de una algarabía espantosa. Precisemos que entre las capas populares el médico no gozaba de consideración si no venía de lejos y hablaba el griego con un fuerte acento extranjero.³

Una información muy interesante que tenemos de aquella época, es el testimonio que da Luciano de Samosata, escritor griego que vivió cerca

³ Lever, Maurice, "Historia de la Mima" en *Máscara*, Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología, Publicación trimestral de teatro, editado por Escenología, A.C., Año 3 Números 13-14, Abril-Julio 1993, pag.9

del 125 al 192. Este autor vendría a ser por su estudio de los mimos, toda distancia guardada, lo que es Aristóteles a la tragedia.

Luciano escribe un diálogo entre los personajes Lycinos y Cratón que versa sobre el arte de la pantomima* y que a manera de apología, es el pretexto que sirve al autor para proporcionar información acerca de los temas legendarios de la danza o pantomima como indistintamente se refiere, y tal como lo señalan los especialistas, es la más fabulosa lista de temas para ballet que se hayan escrito jamás. Se fecha entre el 163 y 166 aproximadamente y se sitúa en Antioquia.

El punto de discusión es que Cratón opina que la pantomima es un arte mediocre y Lycinos tratara de demostrar lo contrario. A partir de eso Luciano nos dará el perfil físico que deben tener los mimos, las temáticas imprescindibles y los riesgos de los clichés, además de una ricas anécdotas que sirven como remanso para disfrutar.

Quizás el único inconveniente, es que él no vivió en la época de ninguno de los autores de *mimes*, además de que también comete errores cronológicos graves y va indistintamente de los griegos a los romanos; de Aristóteles a la época de los Cesares, etc. Pero en cambio nos proporciona una cantidad innumerable de valiosos datos. Por ejemplo, el primero de ellos que nos resulta particularmente curioso: parece ser que también se entendía por *pantomima* o *mimo* una serie de ejercicios físicos, pues así lo sugiere el texto consultado. No sabemos en qué consistían exactamente; y sólo tenemos datos de algunos pueblos que los practicaban.

Los lacedonios son tenidos como los más esforzados de los helenos; y a ellos los adiestran en la danza de Polux y Castor, que es una clase de pantomima... y también existía otra danza llamada gimnopedia.⁴

En el texto, Luciano habla de la pantomima como una representación escénica cuya finalidad es transformar espiritualmente al espectador, pero también puede ser una danza teatral o una danza guerrera.

* El término pantomima, no aparece en el periodo griego sino en el romano.

⁴ Luciano de Samosata, "Sobre la Pantomima" en *Obras Completas*, XXXIII, Ed. Jus, México, 1963, pág.40

En Tesalia avanzó a tal grado el ejercicio de la pantomima, que los jefes y defensores de las ciudades se denominaban *jefes de danza*.⁵

Brevemente, Luciano hace una síntesis de la génesis de la pantomima o danza, además de los tipos que existía. No sabemos si esa terminología era exclusiva de los especialistas o si era familiar a la gente en general.

Los primeros ejercicios fueron como las raíces y como ciertos fundamentos de la pantomima; pero su flor y fruto perfectísimo, llegado ahora a su cumbre y madurez, forma el objeto de mi demostración, omitiendo qué sea danzar a *la themaystrida* o a *la gruya* y otras formas que han quedado anticuadas. Tampoco omito por ignorancia el género de danza a *la frigia*...⁶

Es posible especular el itinerario del mimo a través de los vasos de cerámica ática, pues en ellas se registraron una serie de imágenes de mimos, acróbatas, danzarines, músicos, equilibristas, malabaristas, etc. Algo lógico tratándose de Grecia, lugar en donde las manifestaciones corporales eran motivo de culto. Y sin duda que el arte del mimo lo era también.

En este orden de ideas, por ejemplo, se tiene información de que en el Museo Nacional de Nápoles se encuentra una hidra que contiene varios grupos de personas que se entrenan en el ejercicio de diferentes formas de representación. En una de ellas, aparece una joven desnuda, apoyándose en los antebrazos y arqueándose por la espalda, lleva una cinta en las pantorrillas tal como eran la costumbre. En otra, una joven mujer danza entre espadas colocadas en punta hacia ella; en la siguiente, una mujer ensaya en cuclillas, en posición *pirrica*, la mitológica danza guerrera con el yelmo, escudo y lanza.

Podría nombrar a otros muchos de entre los héroes que se ejercitaron con la danza y por arte la tuvieron; pero creo será

⁵ Ibid. Pág. 41

⁶ Ibid. Pág. 47

suficiente con Neoptolemus, el hijo de Aquiles, que fue sobresaliente en la *pantomima* y aun le añadió un género denominado *pirrico*.⁷

La denominación *pirrica* reaparece en el periodo romano, es decir, en el siglo II d. C. Con Apuleyo, quien relata en su escrito: Metamorfosis que los romanos representaron en Corinto un ballet dramático con ese nombre. Según parece, después de la representación del ballet habían querido que Lucio, un mimo obsceno, actuara disfrazado de asno, pero éste prefirió huir a tiempo.

Como lo hemos señalado, danza, pantomima y gimnasia están curiosamente relacionadas e implica un enorme trabajo tratar de excluirlas entre sí, pues no podemos saber dónde termina una y dónde comienza la otra.

Paréceme que la fábula, cuando habla del egipcio Proteo, lo que viene a significar es que fue un danzante dotado de grandísima habilidad para imitar, y que podía modelarse a sí mismo y cambiarse en toda clase de figuras, de manera que imitaba la fluidez del agua y la fuerza del fuego en la velocidad de sus movimientos, y la fiereza del león y la ira del leopardo y la movilidad de los árboles, y en todo cuanto quería.⁸

Luciano nos da también luz sobre la formación del mimo, digamos, ideal:

...para que veas que la pantomima no es de las artes fáciles de tratar y ligeras, sino que pertenece a la cumbre de toda la paideia, no sólo lo referente a la música sino también a la rítmica, a la geometría y aun a esa tuya de la filosofía sobre todo, así se hable de la moral como de lo natural.⁹

Pero lo que verdaderamente atractivo del texto de Luciano es que describe las principales fuentes de la dramaturgia de los mimos, es decir

⁷ Ibid. Págs. 39-40

⁸ Ibid. Pág. 42

⁹ Ibid. Pág.47

toda la mitología que un actor debe manejar en su repertorio. Proporciona una lista de cerca de ciento cincuenta personajes míticos y más de ochenta líneas para argumentos, lo mismo de Egipto que de Grecia. Todo eso como un bagaje mínimo en el ejercicio profesional de un mimo. Y advierte al final a manera de síntesis que no se debe ignorar lo narrado por Homero y Hesíodo, además de la obra de los poetas más destacados, entre los que se encuentran por supuesto: Esquilo, Sófocles y Eurípides.

La propuesta de Luciano parece que no sólo es la aspiración del mimo perfecto sino que este dato parece ser la comprobación de su competencia profesional. Esto parece corroborarse si atendemos lo que dice Jenofonte. Este filósofo y escritor griego vivió entre el 427 y el 355 a.C., relata en su texto: Simposio, como un mimo de Siracusa actuó en un banquete que ofrecía el rico Calías en Atenas. En esa ocasión la representación que se ofrecía sería amenizada por un mimo, una flautista, una danzarina y un mancebo, tal como se estilaba en esa época. Calías contaba entre sus huéspedes con el filósofo Sócrates y algunos de sus discípulos. Y como las representaciones eran según el pedido que se hiciera en ese momento, así que Calías le dio el privilegio de decidir el programa al célebre filósofo. Sócrates propuso que se representara en mimos la historia de Dionisio y Ariadna, y de como el dios del vino libera a la hija de Minos, abandonada de Naxos y la hace su esposa. Dice Luciano de Samosata al respecto:

...Y todos esos asuntos el pantomimo ha de tenerlos a la mano y preparados para cada una de las oportunidades y como guardadas en su dispensario¹⁰

Dijimos al inicio que la profesión de mimo implica un trabajo arduo y complejo, no sólo en la época actual, pues el precio que exige Luciano también era muy alto. Al respecto del cuerpo, toma como modelo La Teoría de las Proporciones del escultor griego del siglo V:

(...) pareceme que debo prestarlo al ápice y regla del canon de Polycleto porque no ha de ser de procera estatura en exceso ni más

¹⁰ Ibid. Pág. 52

alto de lo que es conveniente; pero tampoco de bajas proporciones y semejante a los enanos: ¡ha de tener una justa y proporcionada medida! Tampoco ha de ser de carnes lleno –porque sus movimientos ni se adaptarían a los argumentos ni el público los aprobaría-, ni tampoco delgado en demasía, porque entonces más bien parecería un esqueleto o un cadáver!¹¹

Estos comentarios quizá ahora resulten algo ingenuos, pero a Luciano le parecían necesarios debido a la experiencia que le tocó vivir de cerca, ya que menciona cuatro anécdotas en las que el trabajo del mimo no lograba crear la ilusión pretendida. En el primer caso, un mimo bastante bajo de estatura representaba a Héctor, el mítico héroe, y como viera el público lo absurdo de la acción le gritaban: ¡Ese es Astianax! Pero Héctor ¿en dónde está? ; en el segundo caso, un mimo demasiado alto trataba de cruzar un cerco: “¡No necesitas escaleras! ¡pasa de una zancada los muros! Mientras que en el tercero se trata de un mimo gordo que saltaba en el escenario, por lo que la gente le señala: ¡Compadécete de la plataforma! Finalmente el cuarto, trata de un mimo flaco, a quien el público trataba como un débil enfermo: ¡Primero sana y reponte!

Esta columna vertebral del mimo como veremos más adelante no es errada, ya que el objetivo del mimo en el trabajo diario del cuerpo tiene por fin lograr el control corporal, pues éste es uno de sus principios fundamentales.

(...) en la pantomima se puede ejercitar al mismo tiempo la robustez y la flexibilidad de los miembros corporales. Esto a mí me parece algo tan paradójico como si alguno juntamente demostrara la fuerza de Heracles y la delicadeza de Afrodita en sus movimientos.¹²

Un cuerpo bien proporcionado sin duda es de gran ayuda para el ejercicio profesional de la pantomima, pero sabemos hoy como en la época de Luciano que no lo es todo, pues ese cuerpo debe de estar al servicio de la idea. Luciano sigue con la descripción del mimo ideal.

¹¹ Ibid. Págs. 56-57

¹² Ibid. Pág.56

Afirmo pues que el danzante óptimo debe sobresalir por su memoria y ser ingenioso y prudente y de penetrante entendimiento, y aprovechar bien las oportunidades y saber juzgar de los poemas y conocer cantares y las mejores armonías y rechazar las que son defectuosas.¹³

Si nos guiamos sólo por las historias tradicionales del teatro o del mimo, nos quedaremos con la idea que efectivamente, la pantomima era una práctica grosera para beneplácito de las degeneradas cortes, pero al fin y a cabo un arte inferior; a menos que aceptemos lo que dice Luciano de que era verdaderamente un arte elevado. Es claro que hay aquí una contradicción. Es de sobra conocido que los grandes poetas trágicos eran convocados a concursos, pero nada hay al respecto de los autores de mimos. Silvio D'Amico opina que:

El Mimo era una especie de farsa popular, nacida entre el pueblo en las fiestas campesinas: diversión rústica y tosca; probablemente improvisada en sus orígenes. Casi siempre fue un género inferior; sin embargo, como diremos, tiene también poetas entre sus autores. Con todo, nunca fue admitido entre las competencias poéticas, como las otras tres especies de Drama mencionadas.¹⁴

El comentario anterior parece correcto y es plausible que así fuera aunque Luciano se empeñe en afirmar lo contrario:

Y si la pantomima no es materia de certámenes públicos digo que la causa de esto parece ser que a quienes tales certámenes presiden les ha parecido ser la pantomima cosa más alta y honrosa para que haya de traerse a certamen.¹⁵

Notemos que ambos argumentos son aparentemente válidos, empero la verdad es difícil de desentrañar ahora. Lo lógico sería suponer una

¹³ Ibid. Pág. 56

¹⁴ D'Amico, Silvio, Op. Cit. Pág.33

¹⁵ Luciano de Samosata, Op.Cit. Pág.46

simpatía de Luciano que lo lleva a defenderla a ultranza, mientras que los otros o bien están en lo correcto, o bien se trata de prejuicios a los mimos.

En un intento por establecer una cronología de autores célebres de mimos, encontramos divergencias entre las fuentes consultadas, ya que unos ubican al comienzo a Sofrón y otros a Herondas; Rintón aparece como autor romano y también griego, etc. Empero, la gran aportación será sin duda, la creación de una dramaturgia propia, que nos permitirá por lo menos seguir una línea de desarrollo.

De tal manera que en primer lugar situamos a **Sophron**, poeta griego que vivió en el 430 a.C., al que se le atribuyen los primeros textos para mimos llamados *mimes*, que consistían en comedias costumbristas satíricas, escritas en prosa dórica, en las que aparecían lo mismo seres mitológicos que númenes y cuyos títulos al parecer fueron entre otros: Las muchachas, El pescador de atún, El pescador y el campesino.

Epicarmo es otro autor de mimos que vivió también en el siglo V a. C., y aunque al parecer alcanzó fama por el manejo de esta dramaturgia, no quedan sino títulos y fragmentos de su obra.

Viene luego, **Hegemon** de Thasos, siglo V a.C., autor de otros géneros de mimos llamados: *parodies* e *hilarodies*, ambos eran pequeños dramas cómicos, sin mayor propósito que hacer reír.

(El actor de) *hilarodie* llevaba un traje de color blanco exclusivamente masculino (no tenía jamás el rol de una mujer) y una corona de oro. El *magode*, por el contrario, podía tener el oficio de travestí; se acompañaba de un tamboril y unos címbalos; estas danzas expresaban a veces los desórdenes de una joven libertina, a veces los de un hombre embriagado yendo a ver a su amada en medio de una orgía, a veces una escena de infidelidad o de seducción.¹⁶

Una vez más surgen las lagunas, pues estos no hay mayores informes sobre las *hilarodias* o *magodias*. Sólo quizá que eran dos modalidades: cómica o trágica, ambas escritas en verso. Maurice Lever distingue sin embargo, además de dos clases de géneros teatrales, dos

¹⁶ Lever, Maurice, Op. Cit. Pág.10

clases de actores especializados, uno en papeles masculino y otro en los femeninos. Mientras que el historiador Silvio D'Amico, se refiere al mimo lírico o cómico.

Del mimo lírico sabemos menos, se ha hecho distinción entre: *la hilarodia* que debía de tener carácter más bien serio y sentimental como el fragmento erótico alejandrino, y *la magodia* que podía tener carácter cómico, como El Lamento por la Muerte de un Gallo de Pelea, descubierto en los papiros de Oxyrhynchus.¹⁷

Otro autor de mimos fue **Xénarque**, hijo del mimo Sofrón, quien continúa con la tradición de su padre, sólo que centrándose más hacia la sátira política. Autor mediocre que nunca pudo destacar como su padre.

Alexandre **Teócrito**, fue un poeta bucólico griego nacido en Siracusa que vivió entre el 315 y 250 a.C. Él se interesó por la creación de textos llamados: *mimes bucólicos*, también conocidos como: Idilios. Que eran una especie de composiciones poéticas en las que se describe de modo realista escenas rústicas de la naturaleza. Este autor es dueño de un estilo más fino y delicado en el tratamiento de los temas, obviamente su obra es la de un vate, y por esa misma razón se cree que era muy difícil de escenificar.

Una forma poética concreta de dramaturgia *ex profeso* para mimo que surgió en Grecia fue la creada por **Herondas** quien nació en aproximadamente en el 250 a.C. en la isla de Cos. Él es el creador de pequeñas composiciones llamadas *mimiambos* que eran breves textos compuestos en yambos. Pero dadas las características que contienen se desconoce si eran más bien textos para ser leídos o para ser escenificados. Ya que paradójicamente la principal dificultad que tienen es que aparentemente poseen muy pocas cualidades para permitir su arribo a la escena. De allí que surja la pregunta, ¿es posible una dramaturgia especialmente para mimos que no es representable?

Sin embargo dada la rareza de ellos y, la importancia que tienen en el sentido de una dramaturgia propia para mimos, reproducimos aquí brevemente la anécdota de estos ocho mimiambos, descubiertos apenas

¹⁷ D'Amico, Silvio, Op. Cit. Pág. 89

en 1891 en Egipto. Siete de ellos son breves diálogos que se encontraron casi enteros, el octavo es más narrativo. En todos ellos prevalece el carácter alegre y desenfadado.

El mimo primero presenta los astutos recursos de una celestina que desea inducir al adulterio a una esposa casta, sin resultados favorables para la alcahueta. En el segundo se muestra como un enflautador se defiende de un cliente disparatado. El tercero, señala las vicisitudes de una mujer que se empeña en corregir, con la ayuda de un maestro, la holgazanería de su hijo. El mimo cuarto, ilustra el feroz y cruel castigo que una mujer motivada por celos impone a su siervo. El quinto, nos presenta las disquisiciones de dos mujeres sobre el arte pictórico. Mientras que el mimo sexto, gira sobre las confesiones íntimas de dos mujeres, ya que una ha comprado un consolador sexual. El mimo séptimo, es la obstinación de un zapatero para obtener ventas de su mercancía. Finalmente en el mimo octavo, es el propio autor, Herondas, quien relata como en un sueño que su poesía logra trascender y pasar a la historia.

Los *mimiambos* de Herondas contrastan con los *mimes bucólicos* de Teócrito porque estos últimos son de mayor belleza y delicadeza por lo cual se consideran textos exclusivamente para ser leídos.

Finalmente tenemos a un autor que resulta difícil ubicar correctamente. Podemos inclinarnos por pensar que está al final de los autores griegos, o bien que es de los primeros autores romanos. **Rhinton**, es el creador de otro género de mimos: *hilarotragedias* griegas, o si se prefiere, en el modo latino, de *Rhintoniae fabulae*. A este autor se le atribuyen obras como: Hércules, Ifigenia en Aulide, Orestes, y Téléphe.

Lo que los griegos llamaban *hilarotragedia*, debía acercarse mucho a la *hilarodie* y a la *parodia*, hasta el punto que nos es imposible trazar una línea de demarcación entre los tres géneros. En todo caso, la *hilarotragedia* no tenía nada que ver con lo que nosotros llamamos tragicomedia. Era mucho menos seria y parecía más una tragedia para reír, es decir una parodia.¹⁸

¹⁸ Laver, Maurice, Op. Cit. Págs. 9-10

Incluso en algunas ocasiones, los mimos utilizaban pasajes literarios conocidos, que no habían sido escritos para ese fin, u obras completas de dramaturgos destacados, para hacer de ellas un espectáculo de mimos. Tal parece ser el caso del mimo **Telestes**, contemporáneo de Esquilo, quien se especializó en escenificar de principio a fin la obra: Los Siete contra Tebas.

Por lo que hace a la materia y argumentos comunes son a la tragedia al arte de la pantomima, y no difieren los danzantes (los mimos) de los actores trágicos, sino en que aquéllos tienen mayor variedad, más cantidad de enseñanzas y miles de mutaciones y cambios.¹⁹

Cuando Grecia fue conquistada por Roma, ésta se apoderó también de su cultura y su arte, por lo que todo lo que concierne al teatro: edificio, actores, formas dramáticas, estarán de aquí en adelante fundidas en el mundo latino.

¹⁹ Luciano de Samosata, Op. Cit. Pág. 46

2. El Mimo Romano

*“¡Ay de mí! ¡de cuán bello espectáculo me ha
privado hasta ahora la vergüenza de ser filósofo!”*

Timócrates

Existió en Roma el *pantomimus* -el que todo lo imita- quien se convirtió rápidamente en un divertimento para las cortes imperiales, empero también existía como en Grecia, el *pantomimus* cómico, cuyo público era el pueblo. Esta modalidad de espectáculo teatral a veces incluía un ballet con un coro cantado y un actor ejecutando los diversos roles uno tras otro.

...y como oyera que uno y el mismo representarían a todos en la pantomima, exclamó: ¡ignoraba yo, varón óptimo, que tú, aunque eres un sólo cuerpo posees muchas almas.²⁰

El mimo romano proviene del pueblo de Sicilia. Los primeros se ensuciaban la cara con sebo, al que adherían trozos de corteza de papiros cortados, otros utilizaron un sombrero que posteriormente sustituyeron por una máscara, el innovador de esta modalidad fue el mimo Roscio, quien padecía un ligero estrabismo, que con la ayuda de la máscara lograba ocultar.

Posteriormente el mimo se trasladó hacia el norte, atravesando las colonias griegas en la península italiana, hasta Terento y Pestum en donde se manifestó un drama llamado *fábula atellana*. Que eran farsas alegres y regocijantes de índole realista. La tradición de este tipo de farsas romanas llega casi idéntica hasta las fiestas francesas de los asnos, conque los religiosos del siglo XII conmemoraban la huida de la Madre de Dios a Egipto, de hecho en México es muy popular la fiesta de las mulas y no sería extraño que su origen sea el mismo.

Las farsas atellanas son unas de las más atractivas de las expresiones que se originaron en la Antigua Roma. Y deben su nombre a que se generaron en la ciudad de Atellana en la Campiña. En la mayoría de

²⁰ Luciano de Samosata, Op. Cit. Pág.54

las escenas los dioses eran escarnecidos despiadadamente. Zeus era una criatura patética, Heracles es un salvaje brutal, Apolo un esteta afeminado. También hay aquí escenas de la vida ordinaria; los ancianos son estúpidos, los esclavos ridículos; el panorama divertido de la vida se nos presenta de un modo desenfadado.

En las farsas atellanas había una serie de personajes enmascarados arquetípicos; Maccus es el cínico y taimado que se defiende con gran astucia de su torpeza utilizando el ingenio en sus réplicas. De este personaje se le ha querido encontrar un parecido muy grande con el Polichinela. Otro enmascarado era Bucco, el inconfundible bobo al que siempre le toca la peor parte. Pappus era el longevo bonachón, cuyo estado senil era motivo de toda clase de ocurrencias y de bromas. Dosennus era el barrigón jorobado, en que se centra el humor más despiadado por ser el modelo campesino ignorante.

La gran época de las farsas atellanas fue el siglo I a. C. cuando los dramaturgos Novio y Pomponio se empeñaban en hacer la métrica correcta a estas bufonadas campesinas, en donde predominaban sin duda los elementos obscenos. Sin embargo, lograron mantener los diversos dialectos de los campesinos nativos de Lacio, lo que redituó en esa agudeza en el decir y hacer, mezcla de ingenuidad y malicia.

Las atellanas se vieron desplazadas por las representaciones de mimos, de tal suerte que se vieron en la necesidad de emigrar hacia distintos pueblos del interior del país; pero al viajar conservaron un tipo de máscara muy característico y similar entre todos ellos; que contenía una verruga en la frente, que era considerada como una enfermedad propia de la Campiña.

La actuación de mimos, se diferencia de las farsas atellanas en que éstos no hablan con la máscara, sino que sólo actúan mientras el texto es dicho por medio de un recitador. Al parecer hay por lo menos dos teorías acerca de esto; una de origen práctico y otra mítico.

Desde luego no se ejercita este arte con la boca desmesuradamente abierta como en la tragedia y la comedia sino con la boca cerrada, porque tiene muchos que en su lugar levanten la voz. Allá en los principios unos mismos eran los que cantaban y danzaban. Después, como la respiración se hacía difícil para quienes estaban en

movimiento, y así se perturbaba el canto pareció mejor y más cómodo que los que cantaran fueran distintos de los que danzaban.²¹

La otra versión gira en torno a la leyenda de un ex-esclavo, el célebre mimo: **Livius Andronicus**, quien en medio de una representación de teatro súbitamente perdió la voz; éste no se intimidó por las circunstancias y con toda tranquilidad solicitó permiso para que otro actor leyera los versos mientras él actuaba la obra en mimo.

Sabemos que el mimo se impone un reto a sí mismo; que su arte es justamente el ejercicio de una capacidad mimética altamente desarrollada y no el balbuceo corporal o la sustitución de movimientos equivalentes a palabras; sino la utilización del cuerpo convertido en discurso gestual, que a su vez se transforma en imagen, metáfora, signo, etc. El mimo se basta a sí mismo; se nutre del arte de las mímisis y de la transmutación. No depende del lenguaje convencional, sino de lo que éste evoca.

En Roma a los mimos se les conocía como *los sanniones* o los que saben hacer muecas. ¿Serán acaso estos mimos el antecedente de *los zannis* de *la comedia del arte*? También sabemos que a Cicerón le molestaban los mimos o los sanniones, pues le parecían seres despreciables que reían no sólo con la boca, sino con el rostro, los gestos y todo el cuerpo.

Gracias a la facilidad con la que convocaban la risa, los mimos se ganaron rápidamente la simpatía y los favores del pueblo romano; así que cuando en la escena se cambiaba de *Los Ludi Romani* a la actuación de mimos, bastaba con sólo recorrer un telón de fondo y para que actuaran para el beneplácito del pueblo.

Cerca del Templo Flora estaba situado *El Circo Máximo*, en ese lugar se corrían machos cabríos y conejos en honor a la diosa. A su vez el mimo le rendía homenaje a su manera, con escenas chistosas en donde se alternaban elementos fálicos con otros de una gran sensualidad con la participación de mimos mujeres. Quienes desplegaban toda clase de habilidades técnicas, que incluían: pantomima, acrobacia y danza, además había un énfasis en el aspecto erótico, pues llegaban a desnudarse; como

²¹ Luciano de Samosata, Op. Cit. Pág. 46

sucedía en los espectáculos conocidos como *floralias* que eran festividades en honor a la diosa de la naturaleza.

Los mimos hombres actuaban casi siempre con el vestuario de la Comedia Antigua y su propósito era fundamentalmente burlesco. El tonto vestía con un traje hecho de remiendos multicolor y una capa caperuza de punta. En los pies llevaba atada una delgada suela, totalmente diferente del famoso *coturno* de los actores trágicos o del *soccus* del comediante, que entre los romanos era conocidos con el nombre de *planipedes*. Entre los latinos la actuación de los mimos también era identificada como: *planipedia* en forma peyorativa, debido a la vulgaridad de sus temáticas y de sus actuaciones.

En la época de los Cesares, los mimos estuvieron bajo el amparo de los grandes emperadores y ganaron la simpatía sobre todas las otras artes escénicas.

Sin embargo, vivir bajo el imperio de César tenía sus ventajas y desventajas. Cuenta la historia que había dos mimos de diferente clase social que se distinguieron por la creación de textos de mimos. Uno era un próspero aristócrata llamado: **Décimo Laberio** y el otro, un modesto mimo conocido como: **Publio Siro**. César se empeñó en hacer una competencia de mimos entre Laberio y Publio. Habrá que señalar que Laberio escribía *mimos* pero jamás había actuado, además, debía tener cerca de setenta años de edad, mientras Publio se encontraba en plenitud de sus facultades. Después de mucho resistirse y ante la postura infranqueable del César, no hubo más remedio que salir al escenario con el consiguiente fracaso, la burla y el escarnio de los ahí presentes. Laberio aprovechó el papel de esclavo azotado para decir -¡Ay, romanos, nuestra libertad se ha perdido!-, y después añadió en directa alusión al César: - ¡Aquel a quien mucho temen ha de temer a muchos! Amarga experiencia se llevó Laberio aunado al desprestigio de su carrera como escritor de mimos pues el triunfador fue Publio.

Se cuenta también que el emperador Augusto estaba cansado de los mimos por lo que decretó la salida de la ciudad del mimo Pílates. En esta ocasión el pueblo se unió y ejerció presión sobre el emperador para que éste levantara su sentencia y así pudiera regresar el actor.

Pílates era originario de Silicia en Asia Menor, pero griego de nacimiento. Este mimo se especializó en la representación de tragedias,

era lo que se dice un mimo trágico. En sus tiempos logró fama y prestigio entre sus contemporáneos, consagrándose con la actuación de la obra: Agamenon, representación en la cual se hacía acompañar por una gran orquesta musical. Además, Pilades es el primer mimo de la historia en fundar una escuela de mimos y de danza.

Batylo era otro mimo griego, nacido en Alejandría, que fue llevado a Roma en calidad de esclavo. Batylo era contemporáneo de Pilades e igualmente famoso. Y hasta parece que lo aventajaba, porque además de excelente mimo, era un ídolo entre las damas romanas. Batylo era un joven sensitivo y delicado, un mimo de rasgos delicados y bellos que lo hacían parecer un atractivo mancebo. Sus actuaciones siempre fueron muy concurridas, en especial: Leda con el Cisne. A ambos se les considera como los dos mimos romanos que le dieron prestigio y presencia al arte del silencio en aquella época.

Del mimo **Mnester** sabemos que era admirado por el emperador Calígula y dicen la leyenda que hizo flagelar a unos espectadores ruidosos por haber interrumpido la actuación del mimo.

Luciano de Samosata nos narra que en los tiempos de Nerón había un tipo llamado Demetrio quien odiaba a los mimos y con ello a todos los que estaban de alguna manera involucrados con ellos. Cierta día la tomó contra un mimo ahí presente, acusándolo de que no existía nada de gracia ni de arte en su trabajo, pues -según Demetrio- éste sólo se movía sin enriquecer el sonido de las flautas y de las siringas. El mimo (cuyo nombre no menciona Luciano) sobresalía por su elocuencia corporal, hizo un trato con Demetrio, le pidió que primero viera su trabajo y después opinara. El mimo ordenó que las flautas y demás instrumentos dejaran de tocar. Así en el más absoluto silencio representó la historia completa del adulterio de Afrodita con Ares; como el Sol los descubría, y como Hefestos les ponía las ataduras.

El resultado fue que Demetrio disfrutó enormemente de la actuación y al término gritó fascinado:

¡Hombre! ¡Oigo las cosas que haces y no las veo e incluso me parece que hablas por medio de tus manos!²²

²² Luciano de Samosata, Op. Cit. Pág. 53

Más adelante, Luciano de Samosata nos comparte otra anécdota que sirve para ilustrar el logro de los mimos. Dice que cierto día en que Nerón veía una representación de mimos, había junto un bárbaro amigo de él. Este tipo ignorante gozó de la representación y al final le rogó al emperador que le regalara el mimo para usarlo como intérprete, ya que él vivía entre gente que no hablaban la misma lengua. Pensaba que con un mimo de esclavo podía darse a entender con todos.

En otra leyenda se involucra al emperador Nerón. La historia cuenta que éste enloqueció de celos y rabia porque su amigo e íntimo confidente el mimo y bailarín **Paris, el Viejo**, tenía más éxito con el pueblo que él. Por lo que el cruel tirano lo mandó matar.

El mimo **Favor** se ganó las risas y el aplauso de los presentes, cuando se atrevió a representar una parodia de la muerte del emperador Vespasiano en su mismo funeral en el año 79, haciendo chistes visuales y verbales en donde acentuaba los rasgos más característicos, como eran su tacañería o la lentitud que tenía para dar resolución a las problemáticas urgentes. Favor se presentó como difunto en los funerales, como era la costumbre romana. Luego preguntó el costo que iba a tener el servicio funerario, le contestaron -Diez millones de sestercios.- A lo cual él respondió -Pueden ahorrarse el gasto, denme cien mil sestercios y arrojen mi cuerpo al Tíber.

Desde luego resulta difícil creer que a todo mundo le agradara la pantomima, sin embargo, le dieron cierta importancia al ocuparse de ella. Por ejemplo, el erudito Séneca, quien pudo vivir de cerca los espectáculos de mimos, quedó con un amargo sabor de boca, al ver las vulgaridades y exceso a los que eran capaces de llegar. Particularmente le causaba asombro el éxito que tenían, por lo que llamaba a los jóvenes romanos “esclavos de las pantomimas.” Quintiliano estaba sorprendido por la grandeza de las posibilidades expresivas de los mimos ya que eran capaces de evocar cualquier expresión o sentimiento. Al parecer, también otros célebres hombres de la historia dejaron testimonio de este arte como es el caso de los poetas Ovidio y Juvenal.

Los romanos disfrutaban además de los mimos, de los ballets o de los festivales acuáticos. Estos festivales se llevaban a cabo en piscinas o en adaptaciones que se hacían dentro de la arquitectura teatral. Como no es

difícil imaginar, idearon unir al mimo con el ballet acuático. Marcial Cayo Valerio (102 d. C.) menciona en su obra: Libellus Espectaculorum, haber visto un ballet acuático con nereidas y mimos.

Para el siglo VI d. C. las compañías de mimos contaban con la colaboración de un director artístico. Ellos se ocupaban de supervisar el desarrollo de la representación, ya sea que ésta estuviera o no, basada en alguna fuente literaria. La pantomima para ese entonces se había convertido ya en un lenguaje universal en donde no existían fronteras de idioma ni de razas, todos se unían por lenguaje de los gestos. Ahí veían reflejados sus defectos y excesos.

Una vez más, la pantomima había encontrado un excelente anfitrión, en la antigua Roma, donde se ganó la gloria. Ahí no sólo logró sobrevivir, sino también florecer, tomando muy distintas modalidades como hemos señalado. En este período aparecen infinidad de personajes en torno a las representaciones de pantomima; toda una pléyade de mimos que alcanzaron la fama y el reconocimiento en su momento junto a célebres emperadores o filósofos.

A la caída de Imperio Romano los mimos tuvieron que emigrar a diferentes países, pues cuando se instauró la religión católica fueron los primeros en sufrir persecución.

3. El Mimo Medieval

El máximo esplendor de Roma anunció de mil maneras la inevitable caída. Aquellos mimos, protagonistas de cientos de celebraciones y homenajes habrían de sufrir las consecuencias de la nueva religión; la naciente iglesia católica, llegaría con fuerza arrasando todo. El cristianismo - y lo que hicieron de él- se convirtió en moral y censor de los mimos, negándoseles la posibilidad de arrepentimiento y redención, ya que se les trató como seres diabólicos, pues fueron los primeros en sufrir persecución.

En consecuencia, el mimo que seguía actuando en plazas y callejones, tomó el mito de Cristo y algunos pasajes de su pasión y muerte, además de ceremonias sagradas como el bautizo y la comunión para hacer escarnio. Si antes se burlaban del mito Zeus o Júpiter, ahora la temática estaría alrededor del dios cristiano.

El historiador de los mimos, el alemán Herman Reich²³ sostiene la tesis de que en el martirio de Cristo, cuando los soldados se burlan y le colocan una corona de espinas, no es otra cosa que la repetición de una pantomima que era conocida de antemano por los soldados. Al parecer los romanos tenían perfectamente identificados los personajes utilizados por los mimos en este tipo de representaciones burlescas, en las que se hacía escarnio de: Cristo, los judíos, los soldados, el emperador, etc.

Una de las razones que provoca confusión a la hora de ubicar cronológicamente a los protagonistas de estos periodos, es el hecho de que, según Maurice Lever, existieron muchos mimos que tomaron el mismo nombre, así tenemos, por ejemplo, el caso de otro mimo llamado **Paris, el Joven**, quien corrió con una suerte trágica como su antecesor. El emperador Domiciano fue presa de los celos porque la emperatriz tenía cierta inclinación y simpatía por el mimo. En este caso fue Domiciano quien lo buscó en las calles y con su propia mano lo apuñaló.

Bajo el reinado de Flavio Domiciano se sucedió otro hecho. Resulta que mientras el emperador veía una representación de mimos algo desangelada, mandó fuera al mimo **Laureolo** (que hacía el papel del

²³ Ruiz Lugo, Marcela en el Glosario de Términos del Arte Teatral ANUIES, Ed. Trillas, Temas Básicos, Área: lengua y literatura, N. 3, México, 1983, pág. 211 cita el libro de Reich, Herman, Der Mimus, 1903. No conozco el libro y sé de él sólo por referencias en varias fuentes.

crucificado) y puso en su lugar a un delincuente que ya había sido juzgado, éste tomó el papel de Jesucristo, sólo que al momento de la crucifixión, Domiciano soltó las fieras al ruedo, para que éstas devoraran al condenado. En otras ocasiones, al momento de hacer el simulacro de la crucifixión le ponían en vez de la clásica corona de espinas, una cabeza de asno.

En estas condiciones, los mimos debían abandonar la profesión si es que alguno deseaba convertirse a la religión cristiana. De los más groseros mimos que han existido se cuenta la historia de **Porfirio** (275 d.C. aprox.), quien fue uno de los primeros en convertirse al catolicismo; luego de éste, siguió el mimo **Gelasiano** en el 279 y un año más tarde el mimo **Ardalio**.

La pantomima romana continuó hasta muy tarde. En 546, después del saqueo de Roma se fue degenerando y quedó sólo como una expresión, a menudo obscena del pueblo y de sus fiestas.²⁴

Alejado de las iglesias se continuó llevándose a cabo esta clase de representaciones, una especie que podríamos llamar: *mimo profano*. Protegidos por las calles los mimos hacía mofa de las ceremonias litúrgicas, por ejemplo, el bautismo, la eucaristía, etcétera. Y, por supuesto de las tradiciones referidas a la anunciación del nacimiento de Cristo o las que hablan de la condenación.

Estos mimos seguían aún representándose allá por el año 1000, cuando el cristianismo se había extendido por diversos países de Europa. No les importaba la presión que ejercía contra ellos la censura, ya que eran perseguidas por utilizar ropas sagradas como eran los vestuarios de monjas, sacerdotes, Papas, etc.

Como hemos dicho ya, con la caída del imperio romano, cientos de mimos se vieron en la necesidad de emigrar, pues la naciente iglesia cristiana los rechazaba. La constante peregrinación de mimos, trovadores y poetas, los llevó directo al seno del cristianismo en donde encontraron material para su trabajo, pero también la censura más encarnizada. Al igual que las farsas atellanias el mimo continuó haciendo mofa de la moral

²⁴ Salvat, Ricardo, Op. Cit. Pág. 63

vigente y fue cada vez más estrecho su campo de crítica, centrándose en la infidelidad o en la religión.

Si de la familia se trataba, el asunto de la infidelidad lo puso en un callejón sin salida. Personajes y situaciones completamente predecibles, la mujer coqueta, el galancete, y el marido celoso no tenían mucho que aportar a la escena. En cambio la liturgia si les ofrecía un espectro más amplio de historias y personajes. La reacción por parte de la iglesia como es fácil de imaginar desató una ola de acciones con el fin de erradicarlos, misma que se extendió a toda la manifestación escénica que estuviera fuera de los templos.

En la Europa medieval existía una grotesca farsa llamada: *La Fiesta de los Locos*, en la que prácticamente el pueblo invertía el orden normal de las cosas. Francia, España, Alemania e Inglaterra participaban año con año de este evento que comenzaba el 1 de enero, día de la circuncisión, y solía durar varios días. Todo comenzaba con el *magnificant*, que es un cántico espiritual en honor a la Virgen María, que se entona al final de las vísperas. Después se pronunciaban las palabras: *Desposeyó a los poderosos y elevó a los humildes*; acto seguido se entregaba el báculo o cayado, a un representante, para que fuera Rey, Obispo o Papa durante esa noche. Los participantes, pueblo y actores revueltos, se disfrazaban con vestuarios religiosos, máscaras; unos actuaban de travestí, mientras que los más atrevidos se desnudaban. Comían, cantaban, bailaban, bebían, se peleaban e incluso jugaban a los dados en el altar. Frecuentemente conducían un asno hasta la iglesia y ahí cantaban la prosa del asno, con rebuznos incluidos. Los olores tradicionales de incienso y mirra, se sustituían por el de salchichas asadas y moronga; en vez de los sermones se decían absurdas lecciones morales, y se representaban escenas de santería. Para concluir, los participantes salían de las iglesias con carretas de estiércol, y una vez a fuera, continuaban sus bufonadas obscenas.

Esta tradición muy probablemente tenga su origen en las celebraciones romanas que se realizaban en las mismas fechas, ya ambas tenían actividades muy similares. La fiesta de los locos poco a poco fue sustituyendo las calendas y se mantuvo en el gusto del pueblo hasta ya muy entrado el cristianismo principios del siglo XII. Cabe señalar que además de la fiesta de los locos, existían también los festejos por: El Día de

los Santos Inocentes, el 28 de diciembre; y la Fiesta de los Asnos, el 14 de enero. Los tres acontecimientos guardaban entre sí, la alegría desenfadada, la inversión de los papeles, la burla de las prácticas eucarísticas.

Como era de esperarse, la iglesia hacía todo lo posible por hacer desaparecer estas locuras. Hasta que en 1435, el Gran Concilio de Basilea emitió un decreto en el que prohibía de manera definitiva estas farsas. Carlos VII de Francia ordenó al Parlamento que aplicara fuertes sanciones a los que reincidieran. Sin embargo, aunque pesaban unas severas medidas de represión, los legos hicieron todo lo posible porque no desapareciera: la fueron modificando y así permitieron que se conservara, por un largo periodo, hasta que finalmente desapareció en el siglo XVI.

Prosiguiendo con las representaciones durante la Edad Media, hemos encontrado que en esa época fue muy conocido un espectáculo llamado: La Danza Macabra. Esta era una pantomima corta que incluía canto y música y que al parecer gozó de mucha popularidad.

Dos cosas llaman la atención, por un lado, como ya lo hemos visto, el mimo profesaba la filosofía de *tomo mi bien donde lo encuentro* y si en la época clásica había hurgado en los mitos y creencias de un mundo politeísta; ahora su mirada estará puesta en la nueva religión y con ella toda la serie de personajes y ceremonias le vendrán como anillo al dedo. El segundo aspecto interesante de subrayar es que parece haber una estrecha relación entre los mitos y los mimo y las alegorías que de ellas resulte, en sus creaciones. Es decir, que el universo mítico representa indudablemente una fuente inagotable de inspiración del más alto nivel que pueda uno imaginar.

Por otra parte, se advierte el desarrollo de una especie de mimo que podríamos denominar: *mimo sacro*, que era una forma dramática cuyo objetivo era lograr la evangelización y la catequización. Así que la iglesia tuvo que recurrir a la representación de mimos como un medio para lograr la conquista espiritual. Porque, como sabemos, cuando el lenguaje hablado no alcanza a solucionar el discurso verbal, entonces será necesario el otro lenguaje. Los mismos sacerdotes tenían que recurrir al arte del gesto, al lenguaje de las imágenes corporales, para lograr su tarea. ¿Qué podía ser más impactante que ver, mediante la expresión sin palabras, la escenificación del camino al infierno o la ascensión al cielo?

Creemos que el evento de representación teatral que a lo largo del año -e invariablemente durante la Semana Santa- se realiza en el mundo cristiano, El Vía Crucis, es una clara reminiscencia, que nos ejemplifica perfectamente lo anteriormente dicho.

Irene Mawer, mima inglesa e historiadora, en su libro: Art of Mime, señala que estas manifestaciones eran parte de las escenificaciones de los mimos...

...cuando Carlos VII entró en París se hizo una representación del "Combate entre los siete pecados capitales, las tres virtudes teológicas y los cuatro vicios cardinales."²⁵

Seguramente estas representaciones se apoyaban en un recurso escénico llamado: *tableaux vivant* cuya influencia viene desde esa época y llega hasta nuestros días. Aunque no es el objetivo de este trabajo profundizar sobre los tableaux vivant, si creemos conveniente precisar el significado y utilidad del mismo, ya que no ha sido valorado del todo y es sin duda un elemento importante en la puesta en escena del teatro sin palabras.

La traducción literal del término *tableaux vivant* es: cuadro viviente, sin embargo será mejor entenderlo como: una representación teatral cuyo escenario se transforma a manera de lienzo en una auténtica *pintura en movimiento*. Es decir, que el espectador asiste al teatro y el escenario lo hace ser testigo de un cuadro o una pintura que de pronto toma vida propia; en donde las figuras adquieren autonomía y se mueven por el espacio, que también se transforma de todas maneras posibles. Todo esto hace posible que se cuente una historia a través de las mil posibilidades que este recurso es capaz de lograr.

El Tableau Vivant inaugura una dramaturgia que describe un medio captando la vida en su realidad cotidiana y presentando un cuadro

²⁵ Mawer, Irene, The Art of Mime (Its History And Tecnique In Education And The Theatre), with 27 ilustrations, Fifth edition, Ed. Methuen & Co. Ltd. London, 1949, pág. 51 En el original: "...when Charles VII entered Paris a representation was given of the "Combat of the Seven Capital Sins against the Three Theological Virtues and Four Cardinal Vices." (Todas las traducciones son de: Jorge López Castro, salvo donde se indique lo contrario.)

de imágenes patéticas del hombre valiéndose de cuadros de costumbres. La inmovilidad... debe contener el germen, el movimiento y la expresión de interioridad.²⁶

Sabemos que la tarea de crear espectáculos silentes requiere no sólo de destreza, habilidad, sensibilidad e inteligencia, sino además del estudio de una gran cantidad de aspectos que son inexcusablemente necesarios. La pobreza de muchos de los trabajos que pululan por los escenarios -y que se inscriben en la línea que nos ocupa- es verdaderamente vergonzosa. El teatro del cuerpo, requiere como hemos podido observar, mucho más que buena voluntad. Y el alto que hacemos en este trabajo para hablar del tableaux vivant, nos da la pauta para insistir de nuevo, en otra materia desatendida o decididamente ignorada.

Irene Mawer encontró un texto en latín que pertenece a la Edad Media y en el que se señalan las acciones físicas que corresponde a cada línea de un texto, durante la representación de un tema bíblico.

Textos	Acciones
1.- "¡Oh, hermanos!	1.-Magdalena ve a los hombres y extiende sus manos
2.- ¡Oh, hermanas!	2.-Ella voltea hacia sus mujeres
3.-¿Dónde está mi esposa?	3.-Ella golpea su pecho
4.-¿Dónde está mi consolación?	4.-Ella levanta las manos
5.-¿Dónde está toda mi salvación, Oh, mi maestro?	5.-Ella inclina la cabeza y se arroja a los pies de Cristo

Más adelante la virgen María continúa:

1.-¡Oh, dolor!	1 y 2.-María hace un movimiento, que describe un círculo, con sus manos.
2.-¡Oh, dolor! ¿Por qué?	
3.-¡Oh, amado hijo!	3 y 4.- María abre sus manos y señala a Cristo.
4.-De aquí pendes tú	

²⁶ Pavis, Patrice, Diccionario del Teatro (Dramaturgia, estética, semiología) Ed. Paidós Comunicación / 10, España, 1ª. Reimpresión, 1990, pág.109

5.-Tú que eres vida

6.-Y que has sido vida desde el principio

6.- María golpea su pecho.²⁷

Tenemos aquí cómo el aspecto de la expresión corporal en los intérpretes estaba determinada de antemano, podemos imaginar la importancia que tenía el hacer el gesto correspondiente al texto.

Todo director escénico cuando se proponen trasladar un texto dramático al espacio sabe que es imprescindible rastrear entre líneas para así extraer de él un cúmulo de acciones que algunas veces *no* están señaladas explícitamente por el autor, pero que sin duda contribuyen a darle mayor vida a la representación. Siempre existe la posibilidad de crear escenas aleatorias, que pueden presentarse de manera alterna o paralela al texto que va a ser representado.

Hemos visto, al recorrer este capítulo como el mimo ha sobrevivido paralelamente a la historia del teatro, pero desde su particular trayectoria. Y hemos presenciado bajo qué circunstancias ha realizado su largo viaje y de qué manera se ha adaptado al momento histórico y la cultura en la que ha existido. Y así como la civilización en general ha ido cambiando su centro de acción, conforme es superada históricamente, de igual manera será para los mimos.

²⁷ Mawer, Irene, Op. Cit. Págs. 52 y 53 En el original: "O brothers,/O Sisters, /Where is my hope? /Where is my consolation?/Where is all my salvation, O, my sister?/The notes the gestures are:/Line 1. Magdalena shall turn towards the men with out stretched arms./Line 2. She turns towards the women./Line 3. She beats her breast./Line 4. She lifts her hand./Line 5. She bends her head and throws herself at the feet of Christ./The Virgin Mary continues/1. Oh, pain!/2. Oh, pain! Why./3. Oh, beloved son,/4. Dost thou hang thus,/5. Thou, who art life./6. And hast been from the beginning./Lines 1 and 2. Mary wrings her hands/ Lines 3 and 4. Open her hands and points towards Christ./Line 6. Beats her breast.

4. El Mimo de la Comedia del Arte

“Nos hemos encarnizado con nuestros cuerpos... Nos hemos destrozado las vértebras...Nos hemos vuelto cretinos a fuerza de voluntad y, puedo afirmarlo, aún no sabemos muy bien aquello que es la comedia del arte.”

Jean Louis Barrault

Abordar el tema de las manifestaciones teatrales a mediados del siglo XVI es arriesgado, pues representa la posibilidad de hablar durante días enteros sin tener la certeza de llegar a aquello que nos dicen que fue la comedia del arte. Es emprender un viaje, cuando se sabe de antemano que al lanzarnos hacia mares ignotos, podemos descubrir una isla encantada que probablemente desaparezca al llegar. Y al final solo tendremos unos recuerdos míticos que nos embriaguen. ¿Qué tenía esa forma de teatro que como el canto de las sirenas ha seducido a infinidad de hombres de teatro?

Personalidades de la escena mundial como: Jacques Copeau, Jean Louis Barrault, Peter Brook, Jacques Lecoq, Arianne Mouskine y otros muchos -la lista es interminable-, han inspirado su trabajo en aquel modelo. Ellos han ido a beber de sus aguas y han corrido unos y otros, con menor o mayor suerte.

Permitamos a la imaginación volar hacia aquel momento y pensemos en la comedia del arte no sólo como si fueran esos dibujos en blanco y negro que conocemos a partir de las ilustraciones de las historias del teatro, sino imaginémonos más bien un cuadro lleno de color, de vida, de sonido y movimiento.

Probablemente lo más cercano que tenemos en la actualidad es el Festival de Venecia, que año con año se lleva a cabo en la Plaza San Marcos antes del miércoles de ceniza. Esta es una de las últimas muestras de teatro popular, netamente callejero, que aún tenemos oportunidad de presenciar. Una herencia directa del siglo de oro italiano, el milagro escénico llamado: la Comedia del Arte. Revisemos a continuación algunas de sus características y el porqué su importancia en este trabajo.

Como dijimos anteriormente, con la llegada de la iglesia al poder, las manifestaciones artísticas se vieron controladas por los clérigos. El pueblo respondió buscando su diversión en otro lugar, que en esta ocasión lo

encontró en la calle. Y es así que a mediados del siglo XVI se empieza a gestar una nueva forma teatral que encontró rápida aceptación en las plazas públicas. Este teatro estaba alejado de los edificios teatrales tradicionales y de los atrios de las iglesias. El escenario de la comedia del arte, eran construcciones hechas rápidamente que consistían en tabladillos, que se instalaban en plazas públicas y mercados. Bastaba sólo eso para que la gente se reuniera alrededor de él. Sin una sala cómoda, sin otra iluminación que la del día y con todas las distracciones que la calle posee, se llevaba a cabo la función donde cada actor dejaba sus vísceras.

Se conserva alguna información de los bocetos de acción de las obras presentadas en ese periodo; así como documentos de los administradores de las compañías de éxito. Por ejemplo, sabemos gracias a ellos, que era común bautizar de forma no convencional a los grupos. Así que existían nombres como: Los Fieles, Los Deseosos, Los Confidentes, Los Inspirados, Los Celosos, etc.

El término Comedia del Arte, sin embargo, no se utilizó sino hasta cuando estaba ésta a punto de desaparecer, allá por el siglo XVIII. Antes de esto se le conocía como *commedia all improvviso*, *comedia a saggio*, *commedia di zanni*, etc. Fuera de Italia era *commedia italiana*. Este tipo de comedia como veremos, va a ser un paradigma en el teatro mundial de todos los tiempos, pues va a modificar e inaugurar una forma distinta de entender y hacer el teatro.

Algunos historiadores creen que esta comedia es el hijo tardío de las farsas atellanas de Roma. Ya mencionamos la similitud del nombre de los sanniones con los zanni. Quizá hay algo más que parecido en el nombre. Sin embargo es una empresa difícil de explicar el desarrollo de las atellanas hasta la comedia del arte.

Más trascendente, es el hecho de que estas representaciones teatrales se va a diferenciar por su carácter de creación colectiva. Por su participación directa del actor-autor durante la representación misma. Y si no se suprime el autor teatral del todo, por lo menos sí se supedita la labor del autor a la del actor. Aquí todavía no existe el concepto de director que conocemos; el actor es libre y al mismo tiempo responsable total y absoluto del éxito o fracaso de la representación.

Pero ¿qué pasaba con la dramaturgia? Los actores trabajaban a partir de breves textos dramáticos, que eran una especie de bocetos o

esquemas de acción (indicadores de la idea general, entradas y salidas de personajes, etc.) que nos hacen suponer las características de ellos. No son obras resueltas de principio a fin; con una sólida estructura interna y externa, sino que eran sólo la línea argumental. Lo que nos lleva a creer que esta dramaturgia se renueva día a día, que *se escribe y reescribe* constantemente por los mimos-actores en el escenario.

Como sólo existía el conflicto a desarrollar, los actores poseían un bagaje de textos aprendidos con anterioridad, además de que conocían otros muchos esquemas de acción y gag's visuales, verbales y sonoros que llenaba la representación de efectos cómicos.

...aunque los trucos bufonescos desempeñaban un papel importante en *la commedia dell'arte* y a pesar de que algunos de dichos trucos aparecían de forma todavía más llamativa entre las compañías más pobres (...) eran auténticas comedias y no, como algunos contemporáneos puritanos declararon meras bufonerías...²⁸

Cierto es que la bufonería existía, al fin bufones, pues en esencia era farsas y se mantenían como tales.

Surge también la duda acerca del origen de las máscaras teatrales de este período, pues tenemos el antecedente de que etruscos portaban unas. Sabemos también que los griegos las utilizaban en la escena; y que esta innovación se quedó con los romanos. Pero, hay muchísimas diferencias entre unas y otras, no sólo el material con el que estaban hechas, sino el peso, la forma y el diseño. Imposible imaginar un actor de este período con una máscara con las características de la época griega, no podrían moverse y gesticular.

Por otro lado las máscaras constituyen una innovación, ya no cubren todo el rostro, son máscaras cortas, de antifaz, que dejan movilidad a la parte inferior de la cara. Las máscaras contienen un carácter definido que necesita un cuerpo entrenado para poder expresarse a través de él, para hablar y comunicarse correctamente.

²⁸ Nicoll, Allardayce, *El Mundo del Arlequín*, Estudio Crítico de la Comedia dell' arte, Breve Biblioteca de Reforma, Serie Iconológica, Barral Editores, Barcelona, 1977, Traducción de Carlos Manzano, págs.25-26

El arte del empleo de la máscara no podrá existir más que en el perfecto conocimiento de la pantomima —declara Duccharte— y cuando éste existe, los músculos de todo el cuerpo concurren a su expresión, sustituyendo a los de la cara.²⁹

La máscara representa para muchos pueblos un tótem sagrado. Ya hemos mencionado aquí como se da el "enmascaramiento" en el proceso de la mimesis. Aquí la máscara va a ser un pasaporte al otro mundo, un viaje a la otredad. La máscara modifica y trastoca. De nuevo nos encontramos aquel principio del mimetismo: éste es aquél.

Podemos estar vestidos o desnudos, la máscara nos aguarda, nos despersonaliza y al mismo tiempo nos da *otra personalidad*, otra identidad. Con una máscara en el rostro, uno se pregunta de nuevo quién es.

Cuando asistimos a bailes de disfraces o mascaradas dejamos de ser quienes somos. No hay prejuicios de clase social, ni de sexos. Se introduce a un proceso de desinhibición, pero curiosamente estamos protegidos. Quien haya trabajado con máscaras sabrá la extraña fascinación y el poder seductor que ejerce sobre el que la porta o la mira.

Quienes se han encargado del rescate de la tradición del uso de máscaras de épocas recientes son los hombres de teatro: Amleto Sartori y Jacques Lecoq. El primero escultor y el segundo pedagogo, van a acordar después de un encuentro en la Universidad de Padua en 1948 dedicarse al trabajo sobre diseño, construcción y manejo de máscaras tradicionales de la Comedia del Arte. Así que el responsable del rescate de las técnicas para la elaboración de máscaras en piel es indudablemente Sartori. Por su parte Lecoq trabajara durante muchos años dando clases para actores sobre el uso de máscaras para el teatro.

La Comedia del Arte utilizó a todas las formas del teatro popular, convirtiéndose en un delicioso híbrido por la riqueza de sus elementos. Cuando leemos lo que nos dice Nicoll Allardyce sobre Comedia del Arte no podemos menos que pensar en que estamos ante una de las formas más puras del teatro. Más pura y más ecléctica. Cómo entender que de nuevo coincida la danza, el teatro, la música, la pantomima, la acrobacia, el malabarismo, los títeres, el canto. Tantos y tan diversos elementos hacen

²⁹ Sartori, Donato "Historia, morfología y técnica de la máscara" en: Repertorio Nueva Época, N. 18, Ed. Dirección de Extensión Universitaria de la Universidad Autónoma de Querétaro, pág.31

que el espectador reaccione ante la presencia de la vida y la muerte, pues aquí conviven la risa y el llanto; el amor y los celos, la lujuria; la venganza y el romance. La experiencia del público debió ser un *tour de forces* intenso y delirante. Y este teatro necesita actores de esa medida. Actores excéntricos competentes, capaces. Actores con un instinto dramático altamente desarrollado, con habilidad y talento arriba del promedio normal; con una memoria mental y física; con un sentido del ritmo; con un *time* de comedia y tragedia. Quién sino alguien así, puede proponer e improvisar, crear y recrear, modificar y transformar en cada función.

La Comedia del Arte nos ha dejado todo un rico repertorio de personajes. Los principales eran dos viejos: Pantalone y Dottore; Los Zannis, Brighella, Arlequín, Pedrolino, Flamina, Ozorio, El Capitano, El Primer y Segundo Enamorado. Evidentemente estos se dividen en personajes principales y secundarios; por ejemplo, los enamorados fueron siempre menos importantes.

A todos ellos, sin embargo, se les ha querido ver como personajes tipo de acuerdo con su estructura o composición. Si bien es cierto que no muestran profundidad de carácter en estos breves esquemas de acción, también es cierto que si vemos al personaje a través de la estructura de un conjunto de obras, notaremos su riqueza y complejidad. Es decir que su carácter está presentado de manera parcial en los diferentes episodios por los que atraviesa.

Como quiera que sea, lo interesante es precisar que no es determinante si eran principales o secundarios, pues ambos, debían de subordinarse en pro del espectáculo, que era lo verdaderamente importante. Y aunque no existía el oficio del director como se entiende en la actualidad, sí había una ética y una disciplina en la que cada uno al terminar su participación cedía su lugar al siguiente. Generalmente la entrada de un nuevo personaje, marca su presentación, por lo que los demás "ayudaban" a la entrada del otro. De cierta manera, era obligación del actor construir y ensayar su entrada espectacular e insólita, por ejemplo, Arlequín, arribaba con las piernas estiradas sin doblar las rodillas, o llevaba la cabeza hasta dentro, luego iba estirando poco a poco el cuello, sin mover los hombros, otras veces hacía una elaborada secuencia de gag's visuales; mediante la manipulación de sus objetos personales o utilería.

¿En qué gastaban el tiempo los actores cuando no actuaban? Con lo que hemos mencionado es difícil pensar que les quedara tiempo de descansar; pues debían entrenarse constantemente; ya que estamos ante actores profesionales.

El suyo era un entrenamiento integral que incluía el físico, lo emocional y lo intelectual. Naturalmente la imaginación por sí sola no bastaba; los actores tenían que estudiar con ahínco, pero, en lugar de leer obras dramáticas, leían la mejor literatura de la época, especialmente aquellos libros que podrían haber sido familiares a los tipos de personajes que representaban.

Diálogos, poemas, cartas, disquisiciones filosóficas, novelas, y muchos otros que debían incitar su imaginación; fuente para la inspiración; material para los prólogos y epílogos.

Aquella comedia estaba basada en una combinación de lenguaje y acción, y no solamente en la mímica. Con frecuencia quienes, en nuestra época, intenta describir las representaciones de la *commedia dell'arte*, tienden a insistir en los movimientos de los actores y en su destreza puramente física; Sin embargo, se trata de una concepción equivocada.³⁰

Mucho se ha insistido exclusivamente en las virtudes y cualidades físicas del intérprete, lo anterior nos da otras luces. Parece falso el hecho de que el texto se subordina al gesto. Creemos que ambos se alternan sin prejuicio del otro. He aquí un ejemplo que nos ilustra a la perfección:

(Arlequín) piensa que Diamantina no lo ama y anuncia que se va a matar. Diamantina le tiende una espada y una cuerda; sin hacer ninguna pausa. Arlequín se deleita en un soliloquio. Mirando tristemente a la cuerda, —Esta droga—dice, —envenenó el alma de mi padre y me siento contento de que vaya a librarme a mí también de la vida. No seré el primero que acabe sus días de esta forma. ¿Acaso la romana Lucrecia, —continúa—no se mató por Marco Antonio y Cleopatra por Tarquino? ¿Acaso no murió Aristóteles por

³⁰ Nicoll, Allardayce, Op. Cit. Pág. 27

Galena? Es conveniente que me cuelgue sin vacilación alguna—. En eso ata la cuerda a una ventana, coloca el lazo en torno a su cuello y, sujetándolo con la mano, finge estrangularse. Sin embargo, de repente se detiene, considera que se trata de una forma vulgar de matarse y decide usar la espada. Recoge el arma, se quita solemnemente la gorra y la coloca en el suelo para que no caiga sobre su nariz —¡valor!— grita Diamantina, cuando Arlequín hace ademán de apuñalarse. Entonces se interrumpe; la espada está todavía en la vaina. Diamantina, servicial en todo momento, la saca por él, pero entonces se le ocurre un nuevo pensamiento —¡Oh!, dice, ¡Qué difícil es morir! Si intento apuñalarme de frente estoy seguro de que me voy a asustar terriblemente; si trato de hacerlo por detrás, existe el riesgo de que me corte algún nervio, lo que me dejaría parálítico toda la vida—.³¹

Quien haya presenciado las actuaciones de los mimos franceses Bip se suicida de Marcel Marceau y Pena de Amor de Pradel se dará cuenta que ambas obras son muy parecidas entre sí, y éstas con la acabamos de señalar de Arlequín.

Ya hemos mencionado algunas cualidades necesarias para entender el perfil del actor de comedia del arte y aún falta más ya que debe también tener un concepto de *los estilos* de comedia. Por ejemplo: *Andare a soggetto* es ir con el sujeto, es decir, aceptar una premisa básica y crear con tu equipo, alrededor de, sobre, bajo y a través de. Por otra parte: *Commedia a braccia* indica que la actividad física es medible a la extensión de los brazos, en otros términos que los actores adaptan sus movimientos y posiciones precisa pero espontáneamente *Commedia all'improvviso* es todo de repente, significa justamente eso, puede pasar cualquier cosa.

Estos comediantes desarrollaron un estilo de actuación propio; un repertorio de caracteres; una dramaturgia y un bagaje de recursos, como son *los lazzi* y *los concepti*.

Los *lazzi* son juegos escénicos bufonescos; ademanes, caminados, secuencias de movimientos sincronizados, juegos de acción o de palabras:

³¹ Nicoll, Allardayce, Ibid. Pág. 86

Encuentro a Trivelin tirado en el suelo. Pienso que está muerto y trato de arrastrarlo por los pies; entonces cae al suelo mi espada de madera. El se apodera de ella y me golpea las nalgas... lo cargo y me lo llevo, lo recargo contra las laterales derechas del escenario. Miro hacia las candilejas y mientras tanto él se incorpora y se recarga contra las de la izquierda. Este lazzi se repite dos o tres veces.³²

Es toda una tradición popular llena de sexo y humor, como lo ha señalado el actor italiano Dario Fo.

Arlequín escucha los grandiosos discursos que hacen dos fanfarrones a propósito de sus extraordinarias cópulas -por lo menos uno de ellos es con toda seguridad un Capitano Spavento-: "Yo he hecho el amor con la reina", "y yo con una gigante", "y yo con una enana", hasta que el más jactancioso dice haber hecho el amor con la muerte. El sexo es un ser que habla, un personaje, en los discursos de estos dos. Al oírlos, Arlequín queda estupefacto. Come, se adormece y tiene una pesadilla. Sueña que su sexo se ha vuelto enorme, tanto que no sabe que hacer con él; es un gigante, no sabe como esconderlo; trata de amarrárselo por detrás, de hacer creer que se trata de otra pierna. Lo disfraza de gato: llega un perro que lo quiere despedazar. Lo envuelve en una venda, le pone encima una cofia, entonces parece un niño: un grupo de muchachas que pasan lo acarician y lo besan, él se excita y explota. Después se despierta y se siente solo y triste.³³

Los *concepti* (conceptos) son fuertes líneas de golpeo, reflexiones, resúmenes, máximas, etcétera, que resultan adecuadas en un momento de la comedia porque ayudan a concretizar, resolver y comentar una escena o pueden servir de puente entre una escena y otra. Las disquisiciones

³² Macgowan, Kenneth, Melnitz, William, Las Edades de Oro del Teatro, Ed. F.C.E., México, 1964, pág. 82

³³ Fo, Dario, "La Tradición Popular", en Repertorio Revista de Teatro, N. 18, Junio 1991, publicación trimestral especializada en teatro. Ed. Dirección de Extensión Universitaria de la Universidad Autónoma de Querétaro (Traducción: Rodolfo Obregón) Pág. 15

filosóficas no son para un sermón, sino que ayudan a mantener el tono fresco y desenfadado.

En uno de los prólogos, Domenico Bruni, escribe una alocución que debía pronunciar Servetta, la criada; el texto está escrito en concordancia con el carácter del personaje, de forma que la criada de la obra aparenta ser también la criada de sus compañeros.

Escuchad— dice al auditorio. —Esta mañana la prima Dona me llama: "Ricciolina, tráeme: La Fiammeta, de Bocaccio; quiero estudiarla; Pantalone me pide Las Cartas, de Calino; el Capitano, Le Bravure di Capitano Spavento; Zanni, Los Chistes de Bertoldo, El libro de Pasatiempo, Las Horas de Recreación; Graziano, Los Dichos de los Filósofos y, la última Antología. Franceschina quiere La Celestina, para que le ayude a representar la alcahueta; y el amante pide, Las Obras de Platón.³⁴

Con el paso del tiempo la comedia del arte decayó del gusto de la gente, aunque ya era bien conocida en toda Italia y algunos países como Francia y Londres en los cuales permanecerá viva hasta mucho tiempo después.

³⁴ Nicoll, Allardayce, Op. Cit. Págs. 44 y 45

5. El Mimo Inglés, Francés e Italiano

Abordaremos ahora el renacimiento del mimo - y del clown -, ya que es necesario puntualizar la correspondencia de una serie de personajes típicos que se han venido desarrollando a la par del arte del mimo y que de alguna manera, trascendiendo el espacio y el tiempo llegan hasta nosotros. Ahora podemos hacer referencia a una herencia o a un estilo de actuación que influyó en el teatro moderno, pues gracias a ello el teatro corporal se ramificó y propuso infinidad de alternativas escénicas.

Hay por lo menos tres líneas de desarrollo importantes: el mimo, el clown y el comediante. Ubicados a su vez en tres países: Francia, Inglaterra e Italia. En ellos las influencias son tantas que resulta casi imposible separar una de otra, pues existe la cercanía física lo que facilitaba que los artistas viajaran de una ciudad a otra, además de que los desarrollos y logros alcanzados corren casi paralelos. Esta división no pretende desde luego descalificar el trabajo de cientos de artistas de otras partes del mundo que han sido propositivos en sus trabajos escénicos. Aquí sólo nos estamos refiriendo a algunos países con tradición en el área que nos ocupa, por lo tanto nuestra selección es completamente arbitraria.

Desde luego que es meramente accidental que la pantomima se haya instalado en Francia, sin embargo no lo es que ahí haya florecido a tal grado que hoy represente por antonomasia la supremacía de su arte, gracias a la labor del mimo Deburau en el siglo XIX y después con el trabajo del mimo Marcel Marceau. Aunado a la tarea formativa de muchos años de labor docente de Jacques Lecoq y Étienne Decroux.

Pero también, podemos hablar de una tradición de *clowns ingleses* que en el siglo XIX tienen su mayor auge con Hanlon Lee, Dan Leno, Jane May y del cual es heredero indiscutible Charles Chaplin. Veamos por principio el posible origen del clown inglés.

Existen por lo menos dos historias, por cierto ambas fuera de Inglaterra. La primera de ellas se remonta a Italia, en el año de 1576, en donde existió una compañía teatral de nombre *Pedrolino* en honor al figura principal de los espectáculos. El director y actor de esta compañía era un italiano llamado Giovanni Pallesti quien tuvo una vida muy larga dentro de la escena, pues actuó hasta los 87 años. Posteriormente Inglaterra adopta este personaje del que se desprende el clown de nariz roja y enorme boca,

quien además de su habilidad en la acrobacia y los malabares domina el arte del gesto.

La segunda, es más simpática: En 1630 existió en Francia Gros Guillaume (conocido por los ingleses como: Fat William) llamado así debido a su gran corpulencia. Guillaume era un panadero a quien le gustaba actuar de cómico al finalizar sus labores, alternaba su trabajo que realizaba durante el día, con el teatro, cuyas funciones eran por la noche. En cierta ocasión se retrasó tanto en la panadería que no le dio tiempo de lavarse la cara por lo que salió al escenario así como había llegado del trabajo. El accidente agradó al público y satisfizo al comediante quien dejó ese rostro enharinado como un distintivo. Posteriormente añadirá la nariz roja producto de un catarro o probablemente de una borrachera.

Sin embargo, lo cierto es que en Inglaterra existe desde hace varios siglos una tradición de actores cómicos, en la que fácilmente podemos trazar una línea ininterrumpida desde la época de Shakespeare hasta nuestros días.

Richard Tarlton y William Kemp compartieron la celebridad en su tiempo por ser notables payasos y comediantes. Tarlton era “el bufón de la Su Majestad la Reina..., gracioso con la Reina, su soberana, y gozaba del aplauso general del público. “Kemp fue, durante mucho tiempo, miembro de los comediantes ingleses que viajaron a Holanda, Dinamarca y Alemania, y escribió un pequeño libro en que relata como viajó danzando (en giras) de Londres hasta Norwich.”³⁵

Shakespeare sabía que la alternancia de escenas trágicas y cómicas podían provocar las lágrimas y las carcajadas, y que el efecto de ambos era decididamente más fuerte si éstas se sucedían. Así tenemos que en 1596 escribió Sueño de una Noche de Verano, en donde aparece *Puck*, o *Robin El Buen Chico*, quien es un duende travieso. Inconcebible este rol para alguien que no sea un clown. Pero inolvidable como Puck es el *Bufón de El Rey Lear*, o *Ariel*, *Genio del Aire*, de La Tempestad. También están las escenas exclusivas de clowns que el autor incluyó como: “La comedia de Píramo y Tisbe”, motivadas por las bodas del duque y la duquesa de

³⁵ Mackowan, Kenneth y Melnitz William, Op. Cit. Pág. 183

Atenas en Sueño de una Noche de Verano o la famosa escena de los cómicos en Hamlet.

Encontramos otras fuentes que señalan que Shakespeare tuvo problemas con los clowns William Kemp y Richard Cowley, ya que ellos se interesaban más en hacer sus rutinas cómicas que en seguir los parlamentos. Inventaban sus diálogos y agregaban cualquier cantidad de *gag's*, aun interrumpiendo la obra. O como en el caso particular de Kemp, quien era un destacado bailarín, el cual no dudaba en incorporar alguna coreografía solista durante las representaciones.

Sabemos que no hay información referente a técnicas o escuela de actuación de este período aunque sí que el vate inglés tenía en su compañía algunos actores cómicos especializados, a quienes le escribía partes especiales. En la actualidad algunas universidades en el mundo ofrecen cursos para actores interesados en la época isabelina. En ellos se incluyen seminarios centrados en el entrenamiento técnico que permite actuar a los personajes cómicos de Shakespeare.

Siguiendo con la historia, entre los siglos XVIII y XIX estaba de moda presentar pantomimas inglesas, que eran una especie de divertimento en donde se incluía el personaje de Arlequín en medio de trucos y transformaciones. Este es el contexto en el que aparece Joseph Grimaldi, clown inglés nacido en 1778 quien empezó actuar desde los dos años de edad y que a los veinte era ya un artista completo. Él se hizo famoso por representar en 1806 la pantomima: Arlequín y Mamá Gansa.

Para estas *obras arlequinadas* Joey construía rutinas excéntricas con elementos convencionales, por ejemplo, inventó al *Hombre Nabo* el cual era un vestuario en forma de nabo gigante que escondía a su ayudante. Cuando Joey entraba al escenario daba inicio una pelea en la que él utilizaba nabos en sus puños como guantes para golpear, súbitamente el hombre nabo cobraba vida y empezaba a tirar golpes una y otra vez hasta echarlo fuera. En otra de sus rutinas se vestía de soldado: dos baldes como botas y un gorro como casco. Dos años más tarde, en 1810 presentó un nuevo espectáculo: Gimaldi & Frog, en compañía de otro actor que hacía de rana bajo un simpático vestuario. A la muerte de Grimaldi, el clown Tom Matthews fue el más famoso de Inglaterra.

El relevo generacional estará en manos de esos cómicos ingleses que optaron por emigrar a los Estados Unidos de Norteamérica entre los que se

encontraban Charles Chaplin y Stan Laurel quienes vendrían a inventar el cine cómico.

Por otra parte en Italia alrededor de 1753 el autor Carlo Goldoni se dio a la tarea de revivir lo que dicen que fue *la Comedia del Arte* y aunque su quehacer fue muy fecundo con el paso de los años su nombre cayó en el olvido y sólo hasta la mitad del siglo XX, gracias a la labor del Piccolo Teatro de Milán volvió a colocarse el nombre de este autor en la escena internacional. Y es tal el éxito que el montaje de: Arlequín Servidor de dos Patrones, bajo la dirección artística de Giorgio Strehler lleva ya más de 40 años, de las diferentes siete versiones que se han hecho de ella en la misma compañía. Esta labor de Strehler ha permitido que en el mundo contemporáneo conozca mejor esta obra cuyo personaje principal ha sobrevivido varios siglos. Mención aparte merece la calidad de los actores que han interpretado al Arlequín y que les ha ganado una fama merecida. Entre otros, primero: Marcello Moretti, luego Ferruccio Soleri.

Por otro lado los italianos son herederos indiscutibles de las técnicas de la Comedia del Arte. Y traen hasta nuestros días, la unión de lo mejor del teatro popular. Famosos son desde luego los clowns: hermanos Fratellini y por supuesto, Dario Fo. Auténtico juglar moderno quien ha recuperado una rica tradición de comediantes y cuyo rescate y reescritura de infinidad de textos dramáticos medievales nos deja claro la enorme vigencia que tiene el teatro de ese país y la deuda que se tiene con ellos

Regresando a Francia, el personaje *Pierrot* es un descendiente directo de aquel de la *Comedia del Arte* ya que se supone vestía de manera similar: pantalón y blusa blancos más grande que el cuerpo de los actores; maquillaje blanco y una actitud de extrema melancolía. Este poco a poco va a reinar sobre la escena francesa hasta convertirse en la figura por antonomasia de muchas obras. Al paso de los años este famoso Pierrot será un personaje importante en la dramaturgia francesa, luego sentará las bases de una leyenda: Jean Gaspar Deburau. Éste último posteriormente inspirará a su vez a Jean Louis Barrault y Étienne Decroux. A su vez, Marceau se servirá ampliamente de él y también por supuesto, todo mimo cara blanca que se conozca.

Y ya que mencionamos la influencia italiana en el teatro francés, vamos a señalar como aparece en dramaturgos, por ejemplo, en Moliere. Toda una gran galería de personajes clásicos de la comedia italiana entre

los que destacan desde luego Sganarelle, pero también otros como *Scapin*, en Las trapacerías de Scapin, *Arlequín*, en El Burgués Gentilhombre, *Polichinella*, en El Enfermo Imaginario y *Sganarelle*, en Don Juan, El Amor Médico, El Casamiento a la Fuerza, El Médico a la Fuerza, El Médico Fingido, La Escuela de Los Maridos y Sganarelle.

Moliere, en 1665 presentó su obra: Le Festin de Pierre. Con un Pierre en el reparto. Unos ocho años después los comediantes italianos crearon una especie de complemento a esa obra y dieron el papel de Pierrot a Guiseppe Giratone. El éxito de dicho actor fue inmediato, Pierrot se convirtió en una figura establecida; pronto los autores franceses que colaboraban entonces con los italianos convirtieron en elemento importante de sus argumentos. El nuevo Pierrot se distinguía por varias características; era perezoso y su pereza puede haber sido responsable en parte de que, al contrario de sus compañeros, siempre fuese una figura estática.³⁶

Hay que señalar que el vestuario utilizado por este actor se asemeja mucho al de los personajes pintados por Antoine Watteau. Y éste será parecido al de Jean Gaspar Deburau.

En 1687, reaparece en escena el Pierrot, ya que Losme de Montchesnay escribe la obra: La Critique de la cause des fammes. Un poco más tarde el personaje se transformará en: Le Docteur Blanc del autor Catulle Mendés, mientras que Paul Margueritte hará su variación del personaje bajo el título de: Pierrot Assasin de sa Femme. Y un año después, en 1688 aparece de nuevo en Le Divorce. Sin embargo el renacimiento y consolidación del arte de la pantomima va a tener que esperar la llegada del francés por adopción, Jean Gaspard Deburau.

³⁶ Nicoll, Allardayce, Op. Cit. Págs. 101-102

6. El Mimo Romántico.

*“Pierrot
ligero con sus
ropajes
Como un pingüino en una
roca
El Pierrot blanco
por una nota
pasa su cabeza y
guiña”*

Théophile Gautier

El más cercano antecedente de la pantomima clásica que tenemos es el célebre mimo francés Deburau (más tarde conocido sólo como Baptiste). La tradición del *mimo ilusionista cara blanca* es una herencia directa de él, pues es justamente el personaje Baptiste quien más ha influido a lo largo de nuestra era, desde su aparición en el siglo XIX. El virtuosismo de su arte, inaugura un estilo de pantomima, que lo lleva a ser llamado: el más grande mimo que jamás haya existido.

Jean Gaspar Deburau nació en Bohemia el 3 de julio de 1796 y fue el segundo hijo de Katarina Krafova y Felipe Germán Deburau quien desde el año de 1794 prestaba sus servicios como soldado de la infantería austriaca. Gaspar Deburau fue un niño enfermizo que padeció asma toda su vida

Felipe Deburau motivó a sus once hijos en la práctica de acrobacia en el piso y en la cuerda floja, además de la ejecución un instrumentos musicales para luego formar una compañía de cómicos ambulantes, acróbatas, marionetistas y saltimbanquis, que viajó desde Bohemia hasta el norte de Francia y en 1812, la familia se establece en la ciudad de París. De esta manera Jean Gaspar Deburau comienza a actuar en papeles menores, sin lograr ningún éxito. La historia cuenta que era un intérprete mediocre. Su figura no sobresalía en absoluto ya que era el más gris de la compañía.

En esa época la ciudad de París vivía una gran afición por *los funámbulos*, oficio que consiste en caminar sobre una cuerda floja, y que es una de las diversiones más antiguas de la humanidad. Es muy posible que ésta sea una herencia que data desde la época del impero romano, o

quizá todavía más atrás. Pues ya en Roma se conocía a quienes lo practicaban como: *funambulus* (del latín *funis*, cuerda, y *ambulare*, caminar) de donde se deriva el término: *funámbulo*, sinónimo de equilibrista, es decir, que se entiende por funámbulo aquél que camina sobre una cuerda y da maromas en el aire.

En 1816 abre sus puertas sobre el Boulevard del Crimen el Teatro de los Funámbulos a iniciativa del Sr. Nicolás Michel Bertrand, quien había pasado por diferentes oficios: comerciante de mantequilla, cochero y más tarde empresario fundador y director.

El Teatro de los Funámbulos ha sido considerado como uno de los recintos ignorados de la historia mundial del teatro. Pues es hasta mediados del siglo XX cuando se le ha hecho justicia y ha pasado a ser la piedra angular de la pantomima moderna, por haber albergado a la mítica figura de Baptiste.

La sala del teatro de los Funámbulos estaba repleta de un agresivo público, era un reducido y apestoso lugar, con cerca de 780 butacas viejas y destartaladas; la escena tenía bastidores giratorios y telones de fondo, y los cambios se hacían a la vista del público, lo que daba oportunidad de ver desde la sala, alguna parte del cuerpo mientras se efectuaban los traslados de escenografía. No obstante que carecía de un sofisticado equipo de tramoya lograba efectos sorprendentes.

Cierto día que Germán Deburau y familia daban una función teatral al aire libre, el Sr. Bertrand sufrió tal fascinación por su trabajo que no dudó de contratarlos e incluirlos dentro de su programación. Por esos tiempos Jean Gaspar continuaba siendo un actor que no lograba sobresalir.

A la compañía de Deburau padre, se había unido en una gira un actor italiano talentoso, llamado Jacomo. Este hombre era un gran conocedor del argot cómico. Poseedor de un sinfín de recursos escénicos tomará a Jean Gaspar como su pupilo para enseñarle el arte de su oficio. Pero esto no se dará fácilmente, Deburau hijo tiene ya 20 años y sigue en papeles insignificantes, haciendo reír al público cuando no debe.

De la misma manera que sucedía en la época de *la Comedia del Arte*, había en el teatro de los Funámbulos papeles fijos en determinados actores. Arlequin, Pierrot y Colombina están en las manos de mimos con amplia experiencia y trayectoria. La posibilidad de reemplazarlos era casi

imposible. Sin embargo, el escenario para el nacimiento del mimo decimonónico no podía ser más romántico.

En 1819 el mimo Blanchard, titular del personaje de Pierrot es echado del teatro por indecente (ya que había cometido una falta de respeto a la sobrina del director). La sala teatral está llena a reventar, el público espera al mimo Blanchard para la función de esa noche. El Sr. Fabián (socio de Bertrand) fue el encargado de presentar al nuevo Pierrot, quien en esa ocasión sería interpretado por un actor desconocido, el mimo: Baptiste. Jean Gaspar Deburau se esconde bajo sus ropas y maquillaje. Y así, súbitamente, entra a la escena mundial el célebre personaje.

Deburau posteriormente efectuó arreglos múltiples al personaje que le fue donado de improviso e irá proyectándolo hasta inmortalizarlo; modifica el traje tradicional, se pone una enorme blusa blanca con gruesos botones, unas largas mangas de amplios puños; reemplaza el sombrero por un casquete ajustado. Deburau fue elaborado un personaje entrañable poniendo énfasis en los detalles y logra obtener de él una obra de arte; el eterno enamorado no correspondido, siempre con su traje de seda blanco. Y es así que ese rostro y melancólico, alargado de cuerpo y piernas, será la figura, emblemática del mimo romántico.

En el Teatro de lo Funámbulos Deburau firmó contrato por 3 años. Del lunes de Resurrección de 1828 al domingo de Ramos de 1831. A continuación veamos las condiciones en las que laboraba:

“ESPECTÁCULO DE FUNÁMBULOS”

Contrato:

Entre los abajo firmantes, Sr. Nicolás Michel Bertrand, director del espectáculo de los Funámbulos, domiciliado en París, boulevard del Templo N° 18, por una parte; y el Sr. Jean Baptiste Deburau, artista, funámbulo, mimo, domiciliado en París, Suburbio del templo N° 28, por la otra parte.

1° Yo, Bertrand, contrato ante los presentes, al Sr. Deburau, para llevar mi compañía el empleo de Pierrots y generalmente todos los papeles que le serán distribuidos por mí o por el director de escena;
2° Yo, Jean Baptiste Deburau, me comprometo a actuar todos los papeles, a bailar y figurar en los ballet, divertimentos, marchas, pantomimas y todas las piezas; montar los combates, servir a la

compañía, si ella me lo pide, en festividades o eventos particulares o públicos, sin exigir nada más que el transporte que los traslados puedan ocasionar.

En caso de enfermedad, el director se reserva el derecho de suspender los sueldos del artista hasta que la actuación se reanude (...)

Bertrand se compromete a pagar a Deburau la suma de 35 francos por semana, durante todo el curso del presente contrato. (...)

Artículo adicional: El Sr. Deburau se encarga además del mantenimiento del vestuario, las armas y del servicio de los accesorios, que generalmente se utilizan en las obras; guardará y vigilará la distribución que se haga de ellos cada noche, luego de las reservaciones. En consideración del presente artículo, el Sr. Bertrand se compromete a pagar al Sr. Deburau 10 francos por semana como otro de sus sueldos.³⁷

En la gran época de las pantomimas había dos tipos de ellas: una *arlequinada*, otra *saltante*. Las pantomimas saltantes no eran otra cosa que una breve anécdota llena de prodigios corporales.

Cabe señalar que en la compañía del Sr. Bertrand existía una cláusula para actores en la que el mimo debía entrar a escena de un salto o cabriola. Irene Mawer cita a Jules Janin quien explica que:

³⁷ Dorcy, Jean, *J'aime la mima*, Ed. Rencontre, France, 1962, págs. 98-99 En el original: Spectacle des Funambules/Engagement Entre les soussignés, M. Nicolas- Michel Bertrand, directeur du spectacle des Funambules, demeurant à Paris, boulevard du Temple, n. 18, d' une part; Et M. Jean-Baptiste Deburau, artite-funambule-mime, demeurant à Paris, faubourg du Temple, n. 28, d'autre part ; 1.- Moi, Bertrand, j'engage par ces présents, M. Deburau, pour remplir dans ma troupe l'emploi des Pierrots et généralement tous les rôles qui lui seront distribués par moi ou le régiseur ; 2. Moi, J-Baptiste Deburau, m'engage à jouer tous les rôles, à danser et figurer dans les ballets, divertissement, marches, pantomimes et toutes autres pieces; faire les combats, suivre la troupe, si elle était mendée pour fêtes et réjouissances particulières et publiques, sans rien exiger que les voitures que le déplacement pourrait occasionner./ Je consens é me conformer aux réglements établis ou à établir pour l'ordre du spectacle et é me « contenter du luminaire, du chauffage» et des costumes qui me seront fournis par l'administration/ En cas de maladie, le directeur se réserve le droit de suspendre les appointements de l'artiste jusqu'au jour de sa rentrée. L « artiste sera tenu de se fournir de linge suivant les coutumes de bas, chaussures, rouge et gants » L'administration se charge des costumes et accessoires, etc./ Moyennant les clauses ci-dessus, fidèlement exécutées, M. Bernard s'engage à payer à M. Deburau la somme de trente-cinq francs par semaine pendant tout le cours du present engagement. Article additionnel M. Deburau se charge de plus de l'entretien des armes et du service des accessoires généralement quelcoques des pieces, c'est-à dire de les garder, de les distribuer chaque soir, les renfermer ensuite, etc. En considération du présent article, M. Bertrand s'engage à payer à M. Deburau dix francs par semaine en outre de ses appointements, ce qui est accepté par lui..

La pantomima saltante se puede definir en estas palabras: una pequeña intriga, mezclada con ejercicios corporales. Es el último avance de los saltadores que por obedecer a un capricho popular, se han convertido en actores.³⁸

Famosa es la anécdota de que Arlequín era un acróbata consumado capaz de dar un salto mortal, para atrás, con un vaso de vino en una mano, sin derramar una gota, además de ser un excelente actor. Pero, ¿en qué consistía exactamente este tipo de pantomimas? Jules Janin lo aclara:

La primera pantomima saltante que yo vi es ésta: Arlequín viene y se lamenta sobre el proscenio. Cuando está muy deprimido, hace tres *cabriolas*. Entonces viene Casandra que le responde a Arlequín; después Casandra hace un: *salto de sordo* acompañado de un *salto de carpa*; más tarde llega el amante (...) que hace un *salto de poltrón* y un *salto mortal* hacia atrás; luego entra Deburau *caminando sobre las manos*. Deburau hace un *salto de borracho*. Al final de la obra, cada uno se retira como llegó, unos sobre las piernas, otro sobre sus manos y así la obra llega a su fin. Estas pantomimas saltantes, estos *tours de forces*, revueltos con drama, tuvieron prodigiosos sucesos.³⁹

El Teatro de los Funámbulos, pasó por dos momentos diferentes. En el primero presentaba casi exclusivamente danzas y acrobacias; mientras que en la segunda época se centra en lo que se conocía como: pantomimas arlequinadas; que eran extensas obras en tres actos sin palabras en la que se hacía un despliegue espectacular de recursos; había incendios, peleas,

³⁸ Mawer, Irene, Op. Cit. Pág. 70 En el original: La Pantomime sautante peut se définir en ces mots: une petite intrigue mêlée aux exercices du corps. C'est le dernier progrès d'une société de Sauteurs qui, pour obéir au Caprice populaire, consentent à devenir Comédiens.

³⁹ Mawer, Irene, Ibid, pág.70 En el original: 'la première pantomime sautante que j'ai pu découvrir est celle-ci: Arlequin vient se lamenter sur le théâtre. Quand il est bien lamenté il fait trois "cabrioles". Alors survient Cassandre, qui répond à Arlequin; puis Cassandre fait un "saut de sourd", accompagné d'un "saut de carpe"; puis arrive l'Amant (...) fait un "saut de poltron" et un "saut perilleux en arrière"; après quoi arrivait Deburau faisait un "saut d'ivronge". A la fin de la pièce, chacun s'en allait comme il était venu, l'un sur ses jambes, l'autre sur ses mains, et la pièce était finie. Cette Pantomime sautante, ces tours de force mêlés de Drame, obtinèrent un prodigieux succès.'

ballet, apariciones, transformaciones, etc. Todo por un boleto cuyo precio era de \$1.50 francos en el piso primero y 25 centavos en el segundo.

Cito a continuación la sinopsis de la pantomima arlequinada al estilo inglés, en 12 cuadros, titulada: "El Toro Furioso" en la que actuaba Jean Gaspar "*Baptiste*" Deburau. La obra se estrenó en el Teatro de los Funámbulos el 15 de mayo de 1827 y la se volvió a escenificar por última vez, 23 años después, el 6 de agosto de 1850.

I.- El Amor y Las Brujas. Boissec quiere casarse con Colombina, pero Arlequín, jardinero, la ama y a él lo protege el Amor. Hay una rifa de lotería y Pierrot que ha soñado con: el ahorcado, el perro y la lavandera, toma los números correspondientes a esos objetos: 39, 4 y 67 y compra el boleto esperando ganar. Boissec se bate a duelo con Arlequín, quien lo hace alejarse de Casandra. Desesperado el amante se lanza a un pozo y el Amor lo hace salir todo brillante. *II.- Un Duelo Interino.* Se va a firmar el compromiso matrimonial de Boissec, cuando se anuncia que un hombre joven tiene 100,000 francos para "comer por minuto". Es Arlequín el cual ha perdido la parte ganada por Pierrot. Esto provoca a Boissec y hace que se bata a duelo Pierrot en su lugar. Al final del combate, Arlequín se hace el muerto; espantados los dos amigos huyen; Arlequín se recupera y se lleva a Colombina. *III.- Gran Combate de La Porcelana.* Los amantes están escondidos en la casa de Casandra, fabricante de porcelana. Pierrot percibe que en una gran cesta ha visto arremolinarse a Arlequín. Golpea el cesto, pero ya no está en ella Arlequín, una maza de porcelana ha tomado su lugar y Pierrot deja todo hecho añicos. *IV. El Teatro de los Funámbulos.* Arlequín va a esconder a su bella amada, entre la multitud (dulce halago para la dirección artística del teatro); Pierrot, habituado al lugar, los denuncia a Casandra, los amantes son descubiertos en un palco del teatro. Cuando Arlequín agita su bate y Pierrot se queda en camisa sobre el escenario; el comisionario lo mete a la cárcel. *V. La Impresionante Enseñanza del Mazo de Oro.* Arlequín y Colombina quieren comer un pescado a la marinera; Pierrot roba la panadería, cuando Boissec y Casandra se presentan en la puerta, El mazo de Oro, una aparente estatua, se anima y les impide entrar, dando golpes para que se vayan lo más

lejos posible. VI. *Ropa Volando y Volándose la Ropa*. La persecución continúa, la pareja de amantes se refugia en casa de una lavandera. Pierrot llega ahí, Arlequín hace desaparecer la ropa, Pierrot es acusado de robo, otra vez está perdido. VII. *Un Salto de Arlequín (frente a Pierrot que se queda como tonto.)* Rodeado por Pierrot y sus amigos, Arlequín da un salto mortal, por encima de todos y desaparece. (Esto es una muestra de lo que queda de la agilidad de los antiguos Arlequines.) VIII. *Como el Vino se Convierte en una Droga*. Los perseguidores entran en un cabaret, que se transforma en farmacia, ellos toman las píldoras fulminantes contra el cólico; estas píldoras son enormes; para introducirlas en la boca de Boissec se necesita dar martillazos; para hacer tragar las suyas, Pierrot es golpeado por una solterona. Una vez en el cuerpo, las píldoras estallan y todos huyen, con unos cohetes en sus calzones. IX. *El Toro Furioso (He aquí por fin; su entrada es preparada como la de Tartufo)* El cortejo del toro pasa, pero la idea de convertirse en olla al fuego pone furioso al animal quien derriba la porcelana de Casandra y Pierrot es cornado. X. *Un Contrato Quemado*. Pierrot no ha muerto y los amantes han podido quemar el contrato de Boissec. XI. *El Arreglo de Pierrot*. Boissec viene para comprar su ropa. Pierrot también, ese último se viste con una cacerola, una blusa la usa como pantalón, un pantalón por saco, y se pasea con afectados pasos por el Boulevard de Gand. XII. *Desenlace Previsto*. El Amor y las tres Brujas se declaran a favor de Arlequín y Colombine; Casandra lanza a Boissec por la puerta.⁴⁰

⁴⁰ AAVV, *Mimes*, Empreintes, écrits sur la danse. Revue trimestrelle, numero special, págs.13-14 En el original: "Le Bœuf Enragé" PREMIER TABLEAU L'Amour et les sorcières.- Boissec doit épouser Colombine; mais Arlequin, jardinier, l'aime et est protégé par l'Amour. On va tirer une loterie; Pierrot, qui a révé pendu, chien et blanchisseuse, prend les numéros correspondants à ces objets : 39, 4, 67; il compte gagner. Boissec, battu par Arlequin, le fait chasser par Cassandre; de désespoir, l'Amant se jette dans un puits, et l'Amour l'en fait sortir tout brillant. DEUXIEME TABLEAU Un duel par intérim.- On va signer le contrat de Boissec, quand on annonce un jeune homme qui a 100,000 fr. à manger par minute; c'est Arlequin auquel est échu le lot gagné par Pierrot. Il provoque Boissec; ce dernier fait battre Pierrot à sa place; Arlequin fait le mort; effroi des deux amis qui se sauvent; Arlequin se redresse et enlève Colombine. TROISIEME TABLEAU Grand combat livré à la porcelaine.- Les amants se sont cachés chez Cassandre, fabricant de porcelaine. Pierrot aperçoit un grand panier dans lequel il vu se blottir Arlequin; il le frappe; mais plus d'Arlequin! Une masse de porcelaine a pris sa place et Pierrot a tout brisé. QUATRIEME TABLEAU Le théâtre des Funambules.- Arlequin va cacher sa belle dans la foule (douce flatterie pour la direction du théâtre); Pierrot, habitué de l'endroit, les dénonce à Cassandre; les amants vont être pris dans une avant-scène, uand Arlequin agite sa batte et Pierrot reste en chemise sur la scène ; le commissaire le met au violon. CINQUIEME TABLEAU L'enseigne frappante Au Maillet d' Or.- Arlequin et Colombine veulent manger une matrotte; Pierrot vole

Algunas las pantomimas de las que se tiene información que actuó Jean Gaspar "Baptiste" Deburau son: Las pruebas, El sueño de oro, Pierrot en Africa, El duende femenino, El cabello del diablo, El Vendedor de Ensalada, Negro y Blanco, Pierrot o los dos cazadores, El billete de los mil francos, Los Engaños o las dos Georgettes, Los lindos soldados, Amor y desesperación, entre otras.

Desgracia terrible el oficio del mimo, lo hemos dicho, lo repetimos, el creador muere con su obra; el mimo puro, y Deburau fue uno de ellos, se fue llevando consigo su historia y su arte.

Mucho se ha especulado de las maravillas del arte del mimo Deburau. Un mimo puro, un mimo romántico, en un periodo romántico. Ahí en el teatro de los Funámbulos, trabajará día y noche, conquistando el público más tosco, hasta que un día lo descubre el fotógrafo Charles Nodier, y gracias a él todo París se vuelca sobre el talento de "Baptiste": artistas, actores, pintores, poetas, músicos e intelectuales se apretarán junto al grueso público para admirar a un artista y un arte nunca antes visto.

Con un guiño, con un leve fruncimiento de los labios Deburau lo expresaba todo, sin decir la menor palabra; con ademán conciso y espiritual hacía nacer las sugerencias a su antojo. Expresaba todas las pasiones humanas (...) encantaba a los espíritus más refinados y divertía a la gente del pueblo que se reconocía en él. Transformaba

des pâtisseries, et quand Boissec et Cassandre se présentent à la porte, le maillet s'anime et les empêche, par des coups redoublés, d'aller plus loin. SIXIEME TABLEAU Linge volé et linge volant.- La poursuite continue; le couple amoureux s'est réfugié chez une blanchisseuse. Pierrot y va, Arlequin fait disparaître le linge; Pierrot accusé de vol, est battu. SEPTIEME TABLEAU Un saut d'Arlequin devant lequel Pierrot resse sot.- Entouré par Pierrot et ses amis, Arlequin saute par-dessus tous (C'est un reste de l'agilité des anciens Arlequins) HUITIEME TABLEAU Comment le vin devient une drogue.- Les poursuivants entrent dans un cabaret, qui devient une pharmacie; ils prennent des pilules fulminantes contre la colique; ces pilules sont énormes; on en introduit une dans la bouche de Boissec à coups de marteau; quand à Pierrot, pour lui faire avaler la sienne, il faut frapper avec une demoiselle de paveur. Une fois dans le corps, les pilules éclatent, et tous se sauvent avec des fusés à leurs culottes. NEUVIEME TABLEAU Le bœuf enragé.- (Le voilà en fin; son entrée est ménagée comme celle de Tartuffe) Le cortège du bœuf passe; l'idée de devenir pot-au-feu rend l'animal furieux; il renverse la porcelaine de Cassandre et Pierrot est en corné. DIXIEME TABLEAU Un contrat flambé.- Pierrot ne mourra pas, et les amants ont pu brûler le contrat de Boissec. ONZIEME TABLEAU Toilette de Pierrot.- Boissec vient pour acheter des habits; Pierrot aussi; ce dernier s'habille avec un poêle, un poëlon, une blouse pour pantalon, un pantalon pour vest, et se promène en affectant les allures du boulevard de Gand. DOUZIEME TABLEAU Dénouement prévu.-L'Amour et les sorcières se déclarent pour Arlequin et Colombine; Cassandre jette Boissec à la porte.

tramas vacías y groseras, y las llenaba con sorprendentes hallazgos, identificándolas con aladas invenciones. (...) La sala de los Funámbulos, inclinada y estrecha, antro mal oliente, con sus candilejas humeantes, sus bancas destripadas y sus balaustradas grasientas, resplandecían con su presencia, perdían su fealdad y su miseria. La escena minúscula se ampliaba cuando él aparecía; los ingenuos trucos parecían prodigiosos.⁴¹

Irene Mawer cuenta también como George Sand dejó testimonio de en su biografía titulada: Historie du ma Vie:

Nunca he visto a un artista que fuera más serio, más consciente, más religioso en su arte. Él lo amó con pasión, profundamente impresionado. Siempre habló de sí mismo con extrema modestia. Estudió incesantemente. No se preocupó en pensar en la sensibilidad admirable de su obra o si la originalidad de su composición sería apreciada por otros artistas. El trabajó para satisfacerse a sí mismo y realizarse a su antojo. Esta capacidad que, parecía muy espontánea era estudiada de antemano con extrema delicadeza.⁴²

¿Cuál era el encanto, el talento de Baptiste? Se dice que él era capaz de transformar una simple anécdota en un drama shakesperiano -lo mismo se dice de todos los genios.- ¿Cómo trabajaba? ¿Cuál era su entrenamiento? ¿Qué métodos seguía para la construcción de sus espectáculos? ¿cómo resolvía escénicamente? Estas son sólo algunas de las preguntas que surgen en torno a la figura mítica de Deburau.

Algo que debe quedar claro es el lenguaje que utilizaba. Pues parece ser que llegó a estructurar y proponer toda una sintaxis propia: él traducía el lenguaje del habla al lenguaje del gesto. Una frase convencional se

⁴¹ Baty, Gaston, Chavance, René, El Arte Teatral, Ed. F.C.E., Breviarios n.45, México, 1983, pág. 235

⁴² Mawer, Irene, Op Cit. Pág. 73 En el original: "I have never seen an artist who was more serious, more conscientious, more religious in this art. He loved it passionately and spoke of it as a grave thing, whilst always speaking of himself with the extremist modesty. He studied incessantly. He did not trouble to think: whether the admirable subtleties of his play of countenance and his originality of composition were appreciated by artists. He worked to satisfy himself, and to realize his fancy. This fancy, which appeared to be so spontaneous, was studied beforehand, with extraordinary care."

convertía en un gesto convencional. ¡Esa era su clave! Por ejemplo: Baptiste tiene un sueño, bostezo. Si tiene hambre se frota el estómago, si de pronto se le ocurrió una idea, dirige su dedo repetidamente hacia la sien; si ama, se toca el corazón; así *ad infinitum*. Frases convencionales a gestos convencionales y, sí efectivamente, muy cercano al lenguaje de los sordomudos, muy parecido al lenguaje descriptivo. Sólo que en este caso este discurso era decantado a través del filtro poético. Algunos dicen que jamás habló en escena, otros mencionan que sólo dijo: ¡*Compren ensalada!* Si habló o no, poco importa, lo que tiene relevancia es que el público seguía atento la representación y cuando la velocidad de narración del mimo hacía perder detalle, ellos interrumpía tímidamente su actuación con un ingenuo susurro que preguntaba: ¿Qué dijo?

Actor maravilloso, actor que posee la capacidad de hechizar, un creador incansable, artista sublime que puede expresar todo sin una sola palabra. El gesto adecuado, el movimiento preciso para el dolor y amor, en fin, todas las pasiones del género humano.

Pero no todo era belleza en la vida de Deburau como dijimos antes, el teatro de los Funámbulos era una pocilga infecta, su camerino está lleno de humedad y por más que intenta que el empresario Bertrand lo remodele nada logra. Así entre las paredes de un camerino tapizado de hongos continúa Baptiste trabajando y agravándose de la enfermedad que lo ha acompañado desde niño. Deburau padeció asma desde pequeño, y ésta se acrecentará con las condiciones del lugar donde trabaja; así se va minando poco a poco su energía y aunque pudo dar vida a *Baptiste* a lo largo de aproximadamente 20 años, al final el destino trágico le da alcance y terminó con su vida el 17 de junio de 1846. A los 50 años se apagaba la más fuerte vela que haya iluminado en el teatro de los Funámbulos: la figura encargada del glorioso renacimiento del mimo romántico. A su muerte el poeta Paul Verlaine escribió a manera de epitafio:

Pierrot

Ya no es más
El soñador argente...
Con aire antiguo
Que se reía de sus

Antepasados en los frisos
Su alegría y su luz
¡ay de mí! Se han ido
Y su fantasma
Nos persigue frío y transparente⁴³

A la muerte de Baptiste, su hijo Charles prosiguió con la tradición del personaje, pero tuvo que interrumpirla en 1856 para regresar al mismísimo lugar donde tanto éxito tuviera su padre: al teatro de los Funámbulos en 1862, poco antes de que fuera derrumbado el recinto, para interpretar: Las Memorias de Pierrot. Que no era otra cosa, sino la síntesis del famoso personaje, reconstruido en 22 cuadros. (Había un cambio de vestuario por cuadro). Este pequeño y gordo actor, logra dimensionarse en el escenario alcanzando alturas insospechadas. Después de esa temporada Charles Deburau continúa interpretando al Baptiste en otras obras como: Pierrot valet de la muerte, Pierrot perdido, Marqués Pierrot, Pierrot Recompensado, etc.

Más tarde, entre 1847 y 1849, se une a Paul Legrand y producen en Londres: Los Dos Pierrots. Luego invitaron al mimo Dimir y montaron: Los Tres Pierrots y Los Diez Blancos. Luego de estos intentos fallidos y cada uno tomó por su lado. Legrand regresó a París para actuar en el teatro "Les Folies Nouvelles" en el año de 1853.

Para 1870 Cuvelier produce El Esposo Criminal (Macbet Inglés) y luego El Tribunal Invisible o El Hijo Criminal, que era un melodrama en tres actos, mezcla de pantomima, canto y danza.

Además de ellos había otros artistas enamorados del personaje de Pierrot y es así que Felicia Mallet crea: El Hijo Pródigo (L' Enfant Prodigue) en 1890, al año siguiente la producción de esta obra se traslada a Londres bajo la interpretación de Jane May.

Como sabemos el gran auge del siglo XIX fue el género del melodrama ya que es el que mejor se presta para retratar el momento histórico en que se vive. Y como en todo buen melodrama que se precie de

⁴³ Citado por Lust Annette en *Mime Journal*, *New Mime in North America* 1980, 1981, 1982. Editor: Thomas Leabhart, Claremont, California. Pág. 10 En el original: "He is no longer the/lunar dreamer whit/ an ancient air/ Who laughed at his/forefathers in the/panel-friezes/ His gait/ alas, is dead/And his ghost today/haunts us thin and clear." (Verlaine, Paul, Jadis et Naguère, Choix de Poésies)

serlo, existe la contraposición de valores, determinada desde luego, por la moral vigente.

Las obras presentan una estructura dramática tradicional. El primer acto sirve de presentación: todo gira en torno al amor; en el segundo acto se presenta el conflicto principal: la desgracia, los celos, el desamor, etc. En el acto tercero el desenlace. El triunfo del bien sobre el mal, del amor sobre la mentira y el odio, etc. No es de extrañar que hacia esa dirección tonal se inclinara la pantomima:

Las pantomimas eran una especie de melodramas en las que la inocencia padecía las persecuciones del vicio. Combates, metamorfosis, incendios, fuegos de artificio, piruetas y danzas, con el fondo musical de una orquesta mezquina, que subrayaba infaliblemente las peripecias, desde el principio hasta la apoteosis. Pronto hubo un prólogo hablado, y aun versificado, que iniciaba el espectáculo, aunque no tuviera relación con él.⁴⁴

En este período, una obra sobresale por dos motivos, por el género melodramático y por la presencia constante de la música.

El Hijo Prodigio es en un sentido, un legado del melodrama. Fue una obra hablada con acompañamiento musical, aunque poco a poco se eliminaron, pero la música expresaba literalmente cada pensamiento y movimiento del personaje. Esa es la gran diferencia entre el mimo dramático y el mimo ballet. El melodrama, que fue muy popular en París, en el siglo XIX, era acompañado totalmente por música, especialmente compuesta para cada obra.⁴⁵

⁴⁴ Baty, Gaston, Op. Cit. Pág. 234

⁴⁵ Mawer, Irene, Op. Cit. 74 En el original: "L' Enfant Prodigue" is, in a sense, a legacy of the melodrame. It was, as mentioned above, a spoken play with accompanying music, from which the words were ultimately eliminated. But Wormser's music, (...) literally express every thought and movement of each character, and must be so used by the performance. Here is the great difference between dramatique mime and ballet mime. The melodrame, which were so popular in Paris in the nineteenth century, were accompanied throughout by music especially composed for each play"

En estos casos la música casi suple a la voz, casi *habla*; prepara la escena, crea las atmósferas; era el pie de entrada; formaba parte de los efectos especiales, etc.

Todas las producciones posteriores a Deburau son muy lejanas al arte del mimo puro, se permiten ciertas licencias que incluso algunas veces rayan en todo menos pantomima. Así, el arte del mimo, vuelve poco a poco a desaparecer y el último depositario de la tradición del silencio del siglo decimonónico, estará bajo la tutela del célebre Severín.

Severín era un mimo nacido en Ajaccio, pero entrenado como mimo en Marsella. En la época de la gran guerra mundial actuó en París y fue uno de los artistas más destacados. Cuando se empezó a sentir demasiado viejo para actuar se retiró al pueblo de Sauveterre, cerca de Avignon, en donde pensaba poner una escuela para mimos.

Severín hizo la promesa de que regresaría al teatro para demostrar que un mimo siempre es un buen actor hablante, sólo que la muerte lo sorprendió el 6 de junio de 1930 y no pudo cumplir su promesa. Así acabó el viejo Severín y con él, el último de los mimos románticos.

Así como este Pierrot fue adoptado y desarrollado por los franceses, de igual modo artistas de diferentes áreas se verán fascinados por otras figuras clásicas de la comedia del arte, en la época moderna. Por ejemplo, los personajes pasaron también al ballet ruso. Por lo que no es nada raro para nosotros verlos en teatro, pues desde que Folkine adoptó los Arlequines y Pierrot, estos abundan en la escena desde entonces hasta ahora.

El coreógrafo Michael Folkine introduce el personaje de Petruscka en el ballet: Carnaval en mancuerna con el músico Igor Stravinski. Este ballet trágico, que se desarrolla en un acto y cuatro escenas, fue producido por el genio de Sergue Diaghilev y estrenado el 13 de junio de 1911.

Por otro lado La Historia del Soldado, es un texto escrito por Charles Ramuz. La obra no es otra cosa que el famoso mito faústico a escala menor. Experimento escénico que requiere de: un narrador, un actor (Diablo), un mimo (el soldado) y una bailarina clásica (la princesa). Este ballet narrativo está estructurado a través de 5 escenas, que son leídas, actuadas, mimadas, danzadas y que son acompañadas por una orquesta. El estreno se realizó, 28 de septiembre de 1918. La coreografía fue realizada por Ludmilla Pitoëf, la música por Stravinski, y los

decorados y vestuario por René Auberjonois. Interpretes: Gabriel Rossel, Georges y Ludmilla Pitoëff. Cabe mencionar que se han consolidado famosos actores e importantes personajes de teatro, las letras y la danza: Giorgio Strehler, Jean Cocteau, Peter Ustinov, Vanessa Redgrave, Nureyev, Darío Fo, etc.

Luego de los anteriores montajes, 15 de mayo de 1920 se estrena: Pulicinella que es otro ballet en un acto creado por Léonide Massine, de nuevo con música de Stravinski y con decorados de Pablo Picasso. Y finalmente el ballet: La Caja de Juguetes. Coreografía de Jean Börlin, con música de Claude Debussy. El estreno fue en el Teatro de los Campos Eliseos el 15 de febrero de 1921. La historia, como se puede advertir, se desata a partir de una caja de juguetes en cuyo interior se encuentran : Arlequín, Colombina, muñecas y un soldado de plomo, entre otros.

Pero será hasta la llegada de la pareja formada por Etienne Decroux y Jean Louis Barrault, que *el arte del silencio*, como el Ave Fénix, renacerá de sus cenizas.

Y de nuevo una curiosa casualidad: en el verano del 1942, Jean-Louis Barrault vacacionaba en Niza. Ahí se encontró con Jacques Prévert y Marcel Carné. Éstos estaban molestos pues les habían cancelado el guión para una película. A sugerencia de ellos, Barrault propuso la idea que se filmara la oposición entre un actor de verbo y un mimo, es decir la historia de Jean Gaspard Debureau y la de Frederick Lamaitre. Barrault les contó que un día, Debureau por defender a su mujer, había matado de un bastonazo en la cabeza al agresor, por lo que había ido a la cárcel, y con él, todo París, deseoso, no de que condenaran al mimo sino de escucharlo por primera vez.

Esta breve anécdota fue el origen de la película *Los Hijos del Paraíso* (1943) obra maestra del cine, considerada entre las cien mejores películas de toda la historia. Por azares maravillosos del destino, Barrault se sale con la suya e interpretó al Bapiste, Etienne Decroux al padre Germán Debureau. Ambos cumplen sin proponérselo, rescatar la figura del Baptiste e inmortalizar la historia del mimo romántico en el cine. Gracias a este valioso documento cinematográfico, nos es más fácil de entender el estilo romántico de Debureau. Jean Louis Barrault hace una recreación sublime y excelsa, gracias a que Prévert convirtió esta historia melodramática en un poema; y la elegancia de cinesata Marcel Carné fue el elemento detonante

para esa voragine ubicada en el boulevard del Crimen, sede del Teatro de los Funámbulos.

7. El Mimo Moderno

“En una ocasión el irritado André Antoine acusó
—¿Dónde ha visto una habitación que no tenga techo?
A lo que Georges Pitoëff respondió:
—Pues... en el teatro, señor.”

Intrínsecamente ligada a una dramaturgia como la de Henry Ibsen, August Strindberg o Anton Chejov, se encuentra la concepción de una representación teatral cuya base medular es la interpretación vivencial. Ambas, dramaturgia y estilo realista en la puesta en escena, se verán atacadas, a veces en una franca actitud contestataria y en otras ocasiones como el resultado natural de un proceso histórico que no se puede detener. La antítesis es un teatro *no realista*, lo que lleva a su vez, una propuesta diferente para las soluciones escénicas, para abordar la anécdota y construir el personaje. Así como la utilización del cuerpo y la voz, modificarán sin duda el estilo de interpretación.

Meyerhold en la Rusia postrevolucionaria, Edward Gordon Craig en Inglaterra, Erwin Piscator en Alemania harán los primeros esfuerzos para plantear nuevas alternativas. Parece que toda una generación de inquietos directores se hubieran puesto de acuerdo para rebelarse, desde diversos puntos del planeta.

Francia no podía quedarse al margen y esta misión se encuentra en las manos de Jacques Copeau. Y no olvidemos que la máxima figura del teatro naturalista también es francés y se le respeta en el resto del mundo, el apóstol del *episodio de la vida real* es André Antoine, y todo lo que no huela a naturalismo, él lo reprueba.

Tal es el panorama para Jacques Copeau, apodado *el patrón*, quien había llegado al teatro a los 32 años con el propósito de corregir las deficiencias formativas de los jóvenes actores. Valoraba el manejo del cuerpo, respetaba al autor y amaba el trabajo en equipo.

A su iniciativa nace la Escuela del *Vieux-Colombier* en 1921. Al principio contaba con sólo un grupo reducido de alumnos (7 hombres, 7 mujeres) a los cuales se les iniciaba a un mundo nuevo, se les instruye, se

les forma en el amor al rigor y la disciplina. Todos los días el trabajo es intenso, de 9:00 a 18:00 hrs.

Un ideal los motiva: la renovación del arte dramático francés, para lo cual Copeau se rodea de interesantes personalidades: Georges Channeviere, Albert Marque, Daniel Lazarous, Los Fratellini y Suzanne Bing como su asistente.

Hay que señalar que uno de los principales objetivos que se perseguían era despertar en al actor la capacidad para improvisar, por lo que los ejercicios tendían a retornar al mundo lúdico de los niños mediante el juego escénico y además, claro está, servirse del trabajo del mimo y de la máscara. Entre las materias que se impartían en el Vieux Colombier estaban: Teoría Teatral, Canto, Música, Escultura, Danza Clásica, Acrobacia, Pantomima, Instinto Dramático y Hebertismo que era una gimnasia al aire libre desarrollada por Georges Herbert.

El Vieux-Colombier estaba dividido en dos secciones. En la sección A se trabaja con aquellos que tienen capacidad para hacer una carrera profesional; mientras que en la sección B (Dirigida por Jules Rommains) se encuentran los amateurs. En el año de 1924 el Vieux-Colombier tiene la más fuerte crisis económica que lo lleva a la quiebra, Copeau y compañía naufragan, deciden partir entonces a Borgoña a preparar un nuevo espectáculo.

En 1927 se forma el grupo: *El Cartel*, con cuatro genios a la cabeza: Gaston Baty, Louis Jouvet, Georges Pitoëf y Charles Dullin. El objetivo era crear una asociación basada sobre la estima profesional y el respeto recíproco. En el Cartel se dan otras felices coincidencias que van a dar un aire nuevo a la escena francesa. A la postre Decroux y Barrault –y muchos más- reconocen como determinante la influencia del Cartel en su vida profesional.

Gaston Baty era un italiano vecinado en París, poseía como pocos, una sólida cultura, había estudiado a profundidad la historia del arte. En torno al teatro conocía las teorías y trabajos de George Fuchs, Max Reinhard, Gordon Craig, Adolfo Appia. Baty es además un excelente iluminador y decorador quien demuestra un amplio conocimiento de la técnica teatral. En síntesis: un mago de la luz, el color y el movimiento.

En *El Cartel* estaba también Louis Jouvet quien se encargaba de todo lo referente a la maquinaria teatral, se hace responsable por el

dispositivo escénico, conocía a fondo todos los subterfugios del teatro, amen de ser un actor excepcional. Es el poeta Georges Pitoëf quien se haría cargo de la dramaturgia y Charles Dullin de la dirección escénica.

En 1929, Georges Channeviere (ex-maestro del Vieux) se une a Leon Chancerel, éste a su vez llama a Jean Dasté para formar otro grupo: *Les Comédiens Routiers* continuando la misma línea: cuerpo, máscaras e improvisación.

Más tarde Michael Saint-Denis, actor prodigioso, toma la iniciativa junto a Suzanne Bing y forman: *La Compañía de los Quince* que dura apenas dos años de 1930 a 1932, y a quienes llamaban también: *los copiaux*. El grupo está formado por Jean Villard, Marguerite Cavadaski, el poeta André Obey, Jean y Marie Helene Dasté, entre otros. Desgraciadamente este grupo, al igual que el Cartel y Comédiens Routiers tiene cortísima vida y sólo dos montajes: La violación de Lucrecia Noé y La Marga.

Gracias a que Jean Dasté era un extraordinario intérprete, dotado de una plasticidad única, un ritmo exacto y un sentido del espacio formidable, se propone abordar una empresa inusual, el montaje de: Lo que Murmura el río la Sumida (Çe que murmure la Sumida). Inspirados en el No japonés, en esta obra los actores mimaban el movimiento de una barca, mientras con las voces evocaban los sonidos del río. A decir de quien vio la obra era un auténtico poema escénico. Luego produce en compañía de Marie-Helene Dasté: El Éxodo en donde Dasté interpreta un sinnúmero de personajes.

Hemos dicho de qué manera se ha preparado el terreno para el nacimiento del mimo moderno, pero la gestación de éste no se hubiera dado sin el trabajo de tres franceses Decroux, Barrault y Marceau. Veamos a continuación a cada uno de ellos.

Étienne Decroux entonces con 25 años llegó a la sección B, del Vieux Colombier, con la intención de mejorar la dicción y de desarrollar un proyecto personal que lo obsesiona: crear un método para corregir la tartamudez. Étienne es un caso de atípico no sólo por lo que hará en el terreno de las investigaciones corporales, sino también por la misma trayectoria que sigue para llegar a ellas. Antes de entrar al teatro había desempeñado algunos trabajos manuales, entre los que se encuentran: ayudante de carpintero, reparador de vagones, plomero, pintor, albañil,

jornalero, lavaplatos, agricultor, asistente de hospital, etc. Como veremos más adelante este conocimiento práctico de los oficios, *del hombre trabajando* (o en movimiento) será una de las partes medulares de su trabajo.

En el Vieux Colombier, la maestra Suzanne Bing enseña a Decroux a descubrir las posibilidades del cuerpo humano; las virtudes del discurso sin palabras. He aquí cómo fue su primer contacto con el teatro sin palabras, o mejor dicho, en este caso del trabajo con máscaras:

Diré para empezar que no sé todo acerca de la máscara. En la clase de dicción en la escuela donde nosotros estudiábamos, la maestra dijo una vez –Sabén que en la otra clase, los avanzados hacen ejercicios interesantes con máscara. Me dijo y reflexioné si la cara está cubierta cómo puedes expresar algo. La primera idea que viene de los que no saben cuando hablas del movimiento del cuerpo es una clase de gimnasia... Entonces, yo vi cuidadosamente las improvisaciones y los ejercicios hechos con máscaras inexpresivas. Así que vimos el movimiento del cuerpo bastante bien y no fuimos distraídos por las expresiones faciales.⁴⁶

Algo insólito se operará en Decroux; antiguo defensor del *realismo*, lleva un proceso de conversión que lo conducirá hasta transformarse en *el apóstol del silencio* y padre del mimo moderno que muy pronto propondrá. Después de 1923 Decroux se dedicó a estudiar los movimientos elementales de la danza clásica y creó la poética del Mimo Corporal

Jean Doat en su libro: La Expresión Corporal de Comediante, cita la crítica que apareció en la revista *Europe* en 1924, acerca de la presentación de los ejercicios con máscara que se hacían en el Vieux Colombier:

⁴⁶ Decroux Etienne "The Mask" en *Mime Journal Etienne Decroux 80 th Birthday Issue*, Numbers 7 y 8, Published by Performing Arts Center, Michigan, 1978, pág. 29 En el original: "I'll say this to begin, to show that I knew nothing about masks-nothing at all. In diction class at the School where we studied diction and posture as well, the teacher once said : « Do you know that in the other class (he meant the advanced class) they do interesting exercises with masks ? » I said to myself, « If the face is covered, how can they express anything at all ? » The first idea that comes to the uninitiated, when you speak of body movement, is calisthenics (...)Then I saw the carefully done improvisations and exercises with inexpressive mask. We saw the body moving quite well and were not distracted by facial expression "

Con sus mallas negras ajustadas al cuerpo, entra en escena una procesión de cinco muchachas y cuatro muchachos. Llevan máscaras levantadas sobre la frente, como viseras de yelmo. No hay acompañamiento musical. La marcha de esos cuerpos jóvenes ejecuta por sí sola el concierto. No hay decorado. La escena desnuda. Madera, hierro y cemento. Ningún juego de luces. La claridad deslumbrante y serena de los proyectores. Se detienen y giran hacia nosotros. Con gesto tranquilo, bajan las máscaras, cubriéndose los rostros. Desaparece así el aspecto juvenil y toda expresión blanda e incierta. Cada una de esas máscaras ha sido moldeada por el que la lleva, con lo que se logra mucho más que la neutralización del rostro. Su acentuada expresión revela su tipo, trasunta un deseo; materializa una aspiración secreta hacia una personalidad diferente, reforzada o atenuada.⁴⁷

Charles Dullin se formó como actor y se desempeñó profesionalmente en el Vieux-Colombier, se hizo de una sólida técnica teatral, y soñó con crear un *laboratorio de investigaciones dramáticas*, con lo que dio pie a la creación de *El Teatro del Atelier*, continuando con las preocupaciones de Copeau en torno al actor y la escena. Creó muchos ejercicios de sensibilidad, hizo que sus alumnos reflexionaran sobre su oficio, que utilizaran su memoria emotiva, que se interesaran por los ejercicios de máscara (completa y antifaz); propone además que los actores se alejen de la caracterización psicológica y que tomen de los animales la calidad del movimiento, el uso de la fuerza, el instinto, la energía que provee la presencia, etc. Además hace mancuerna con Vladimir Sokoloff (1880-1962) discípulo directo de Stanislavsky pero alejado de la ortodoxia del realismo psicológico, quien será un detonante importante en El Atelier. Un dato más, Dullin ama el arte de los actores de Japón tanto como el espacio vacío. Con todo este mundo alrededor era imposible que el mimo moderno no viera la luz.

Étienne Decroux se había incorporado para ese entonces al Atelier y se quedará por los siguientes ocho años. En ese tiempo poseía una gran

⁴⁷ Doat, Jean, *La Expresión Corporal del Comediante*, Cuadernos EUDEBA, 6, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1976, pág. 36

elocuencia verbal por lo que sus amigos lo llamaban "el orador". Se vestía como los socialistas y no desperdiciaba la oportunidad para proferir sus ideas en voz alta, sus opiniones en torno al arte y la política. Era un actor que interpretaba con demasiada estilización sus papeles; a decir del propio Barrault, *casi bailando*.

1931 marca la entrada de Jean Louis Barrault al Atelier, actuando el personaje de criado en la obra Volpone de Ben Jonson, y de esta forma se da el encuentro más importante para el universo del mimo moderno. Barrault, dice cómo sucedió:

(Decroux) Me dio las primeras lecciones que recibí. En un santiamén nos hicimos grandes amigos. Yo tenía capacidades. Si el don es algo que te cae del cielo, lo merezcas o no, reconozco ese don una sola vez en mi vida: el de expresarme con el cuerpo. Por eso se desvivió conmigo y a mi favor y después me persiguió. No debe de perdonarme que desaprovechase cualidades que en su opinión no merecía.⁴⁸

Barrault, poseía un cuerpo delgado, estético, bien proporcionado, flexible, dúctil, plástico, cinemático y de desbordante elocuencia; era de esperarse que Étienne lo tomara como su colaborador ideal. Juntos trabajaban día y noche, nudistas y vegetarianos, torturaban su cuerpo hasta quedar exhaustos. Ellos sabían que el primer principio del trabajo del mimo es domar la bestia, es decir, entrenar el cuerpo. Así planteado, el trabajo consistía en manipular el gesto y el movimiento; los sentimientos de la vida y la muerte. Decroux se apasiona con la empresa que lo obsesiona y no descansará hasta darle vida al mimo que solo él visualiza.

Pronto fuimos dos cómplices en busca de un mimo nuevo. Decroux era el investigador. Tenía el genio de la selección. No dejaba pasar nada. Yo improvisaba ante él: él escogía, clasificaba, conservaba, rechazaba. Y volvíamos a empezar. Por eso, el famosos *andar sin moverse del sitio* tardamos tres semanas en calcularlo: desequilibrios, contrapesos, respiración, aislamientos de energía... Gracias a él descubría yo ese mundo infinito de los músculos del

⁴⁸ Barrault, Jean Louis, Mi Vida en el Teatro, Ed. Fundamentos, España, 1975, pág. 89

cuerpo humano. Sus matices, su alquimia. Empezamos a codificar su nuevo solfeo de arte gestual. Establecimos la diferencia entre la pantomima muda y el mimo silencioso. Fue un periodo genial y loco. (...) Sobre todo nos drogábamos con nuestros propios cuerpos. Buscando equilibrios, aminoraciones, contracción-relajación-descanso, tirar-empujar: toda la gama. (...) Habíamos confesinado unos mini -slips únicamente para comprimir el sexo, pero sin ocultar los músculos abdominales hasta el límite del vello. Mimo objetivo, mimo subjetivo: las paredes del Atelier temblaban con nuestros saltos.⁴⁹

El trabajo diario incluía ejercicios sobre las compensaciones musculares; series de movimientos en cannon, codificación de los gestos, análisis del movimiento a partir de los trabajos manuales del hombre: carpintero, obrero, plomero, campesino, lavandera, mecánico, etc. Así, poco a poco, va estableciéndose la diferencia entre el mimo silencioso -que él propone- y el pantomimo mudo del cual se inspiró.

Después de dos años de intenso trabajo, finalmente representarán sus hallazgos: Combat Ancien, ante un selecto grupo de amigos. Dullin reconoce que esta vez dos actores franceses alcanzan las virtudes de los actores japoneses. Pero no todo era éxito:

El genio de Decroux residía en su rigor. Pero su rigor acababa por ser opresor. Recuerdo una vez que hicimos una exhibición una noche en París. En medio de nuestro número, Decroux perdió el equilibrio. Se detuvo, se excusó y volvió a empezar desde el principio. El público se echó a reír. Volvió a detenerse, avanzó hasta el proscenio y los insultó, reprochándoles que fueran tan estúpidos, que no tuviesen la menor idea de lo que era el sufrimiento artístico, etc. Acabó por negarse actuar, salvo ante dos o tres personajes. En número mayor, decía, la gente pierde su libre arbitrio. Era normal que evolucionase hacia un mimo que el llamó *mimo estatuario*.⁵⁰

Jean Dorcy, por su parte añade lo siguiente:

⁴⁹ Ibid. Pág. 90

⁵⁰ Ibid. Págs. 90-91

Otra dificultad: ciertas extravagancias del padre de la Mima. Etienne es hostil con aquellos que quiere seducir: él no quiere a su público; y algo más grave aún, él los menosprecia. Se ha tomado el maldito placer de irritar. Por ejemplo, del lado del vestuario, le objetan que se muestre así. Soberbiamente él alega: ¿Es mi culpa si el público es lo bastante vicioso para hallar fea la naturaleza? ¡Uno no se pone desnudo porque es bello, sino para llegar a serlo!⁵¹

Al temperamento difícil, del genio de Decroux se suma su rigor asfixiante, lo abstracto de sus ejercicios y por último, la incapacidad de ser compatible con los demás. Su futuro como intérprete de mima es predecible.

Por su parte, Barrault, gran apasionado de la literatura americana, se enamora de la novela: Mientras Agonizo, de William Faulkner y no duda en hacer la adaptación para teatro. Los editores no autorizan que se use el nombre de la novela, por lo que la obra se estrena como: En Torno a una Madre. El resultado: treinta minutos de texto leído se transforman en dos horas de espectáculo teatral. En mayo de 1935, luego del estreno, Barrault escribe:

Este mimo, estoy convencido, no huele ni a pantomima, ni a escuela (o a Tableaux-Vivant tan desagradable) ni a estética. Intenta ser puramente animal. Por ejemplo, el rostro se convierte en una máscara natural pues la concentración es respiratoria.⁵²

El estreno de “En Torno a una Madre” fue polémico, Louis Juvet dijo:

Veo la distancia que separa dos generaciones. Todo lo que en tiempos del Viuex Colombier formulábamos nosotros en nuestras mentes, lo lleváis vosotros ahora en la sangre.⁵³

⁵¹ Dorcy, Jean Op. Cit. Pág. 64 En el original: “Autre difficulté: certains travers du père de la mime. Etienne Decroux était hostile envers ceux qui l devait séduire: il n’animait pas son public; chose plus grave, il le méprisait. On eût dit qu’il prenait un malin plaisir à l’irriter. Côte vestimentaire, par exemple, lui objectait-on que l’on ne se montre pas ainsi? Hargneusement il rétorquait: Est-ce ma faute si le public est assez vicieux pour trouver laide la nature? On ne se met pas nu parce que l’on est beau, mais pour le devenir!”

⁵² Barrault, Jean Louis, Op. Cit. Pág. 104

⁵³ Ibid. Pág. 111

Dullin por su parte arremete contra Barrault:

Es una locura completa. Todo lo que detesto. Al lado de eso ¡Artaud es teatro de boulevard! Parecen monos en un zoológico.⁵⁴

Mientras que Artaud más enloquecido que nunca, escribía:

Este espectáculo es mágico, como esos encantamientos de los hechiceros (...) Un joven y gran amor, un vigor joven, una efervescencia espontánea y viva fluye a través de estos movimientos disciplinados, de esos ademanes estilizados y matemáticos (...) Su espectáculo prueba la expresión irresistible del gesto y del movimiento en el espacio(...) No se me olvidará la muerte de la madre, ni esos gritos que resuenan a la vez en el espacio y en el tiempo, la épica travesía del río, el ascenso del fuego en las gargantas de los hombres, que corresponde en el plano del gesto, al ascenso del otro fuego y sobre todo, esa especie de hombre-caballo que corre por la obra, como si el espíritu mismo de la fábula viviera de nuevo entre nosotros.⁵⁵

Barrault finalmente ha logrado la emancipación de sus maestros y se convierte en el autor e interprete ideal para esta forma nueva de hacer teatro. En ellos logra importantes aciertos, como la tan comentada *muerte vertical*, solución escénica que hizo en el espectáculo: Enfermedad, Agonía y Muerte:

He aquí como dispone la muerte, súbitamente el busto se endereza, el brazo derecho desesperadamente tendido hacia el cielo; un segundo de inmovilidad absoluta; el brazo tendido va descendiendo, palma hacia el suelo, lentamente, muy lentamente. El brazo pasa

⁵⁴ Ibid. Pág. 109

⁵⁵ Artaud, Antonin, "Entorno a una Madre" en: El Teatro y su Doble, Ed. Sudamericana, México, 1983, pág. 161

por debajo de la cabeza, pasa delante del cuello, frente al pecho borrando así la vida.⁵⁶

La trayectoria de Jean Louis es muy importante dentro de la historia del teatro mundial y francés. Posee como pocos, cualidades ilimitadas para desarrollarse en la actuación, o la dirección, igual en cine que en teatro; lo mismo que guía talleres internacionales de formación escénica.

La relación fracturada entre Decroux y Barrault es cada vez más difícil de salvar. Se encuentran en otras ocasiones pero la distancia creada entre ellos es ya enorme, la instrasingencia de Decroux no admite que Barrault tenga otros objetivos. Sin embargo volvieron a actuar juntos dos veces más; en 1942 para la célebre película: Les Enfants du Paradis y en 1945 para actuar de mimos en la puesta en escena de: Le Combat Terrestre para la obra Marco Antonio y Cleopatra de Shakespeare.

Barrault continúa por su parte, creando espectáculos en donde se sirve del mimo, pero no en la forma ortodoxa que quería Decroux; regresa también al teatro de verbo. Así que sigue su labor incansable durante muchos años. Hace cine, teatro, actúa como mimo solista –interpreta en el teatro a “Baptiste” el personaje de *Les Enfants du Paradis*- pero no se queda ni con el mimo ilusionista de Deburau, ni con el mimo puro de Decroux. Se roza con los surrealistas, y toda la vanguardia de París: Georges Bataille, Antonin Artaud, André Breton, Pablo Picasso, Paul Prevert. Rica experiencia de vida; miles de influencias, demasiado para ser almacenado en una alma. Era preciso expulsar los demonios que lo habitan. Por lo que el paso de actor, a director de sus propios espectáculos es inevitable.

Por su parte Decroux dio por terminada su carrera como actor de mimo, mas no la de actor hablante ya que continúa participando en obras convencionales hasta 1950, pese a su enorme soberbia, según él por necesidad económica.

Participé en una vintena de películas, me paré frente a cualquier micrófono, viejé en tren llevando obras parlantes, y sí que me aburrí.

⁵⁶ Dorcy, Jean, Op.Cit. Pág. 66 En el original: “Voici comment il compose la Mort: soudainement le buste se redresse, le bras droit désespérément tendu vers le ciel; une seconde d’immobilité absolue; le bras tendu va redescendre, paume tournée vers le sol, lentement, très, très lentement; le bras passe devant la tête, passe devant le cou, passe devant le buste, effaçant ainsi la vie.”

Haciendo teatro sobresali en Tchernoziium, De la cuadratura del círculo, Trotsky, Zar Lenin, Capitan Smith. En cine, destacué en Le voleur de chapeau, L'affaire dans le sac, Le père Debureau, Les Enfants du Paradis, Le conspirateur Balkanike, Voyage Surprise...⁵⁷

Decroux había fundado su propia escuela de mimo corporal desde al año de 1941, sin embargo ésta no le reditúa muchas satisfacciones, pues será hasta el despunte de la carrera de mimo de Marcel Marceau que el nombre del maestro se encuentre en el centro de atención. Sin embargo continuará su labor de docente mientras va evolucionando su teoría de mimo corporal durante muchos años más. Pero, Decroux no se detendrá jamás. El mimo moderno es ya una realidad y él su creador. Y aunque ya no aparece ante grandes públicos los hallazgos de su técnica las presenta eventualmente a sus colegas y amigos. Decroux en compañía de su hijo Eduard, (quien es más conocido como Maximilen, apodado así en honor a Robespierre), logra crear un interesante repertorio de sus obras, mismo que se presenta por primera vez el 27 de junio de 1947.

El mimo y cineasta chileno Alexandro Jodorowsky tiene una opinión que sin duda resultá polémica, como casi todo lo que hace y declara, lo cito aquí solo para tener otro punto de vista sobre la figura del maestro Decroux. Veamos cómo fue la entrevista para seguir sus cursos, en 1953:

Decroux barajó mis fotos con un ostentoso desprecio, me pidió que me desvistiera y, tomando como testigo a su hijo Pepé, procedió a examinar mi cuerpo, clasificando sus defectos con frialdad médica. "Comienzo de escoliosis, cuerpo semita con nalgas salidas, debilidad de los músculos abdominales: en pocos años tendrá un vientre caído" Me pidió que me moviera. Traté de hacer gestos bellos. Concluyó: "Se mueve sacando los codos: mal gusto expresionista" Luego, lanzándome para siempre al olvido, abandonó el exiguo cuarto donde recibía a los alumnos. Pepé, con una sonrisa cruel, me tendió una factura por tres meses de cursos adelantados...⁵⁸

⁵⁷ Decroux, Étienne Palabras sobre el mimo, Traducción de César Jaime Rodríguez, Introducción de Corinne Soum, Ediciones El Milagro/CNCA, pág. 18

⁵⁸ Jodorowski, Alexandro La Danza de la Realidad/Memorias, Editorial Grijalbo, México, pág. 184

Y una vez en clases, la impresión no cambió en absoluto:

El conocimiento que nos trasmitía era otorgado por gotas, lentamente, como a regañadientes. A pesar de hacernos pagar muy caro las clases, nos daba la sensación de que lo robábamos. Para justificar esta actitud citaba una frase de Breton: “Un mal escritor es como una mancha de agua sobre el papel, se extiende rápido pero no tarda en evaporarse. Un buen escritor es como una gota de aceite: cuando cae hace una mancha pequeña, pero con el tiempo se va extendiendo hasta llenar toda la hoja. Los cursos que les doy ahora les servirán dentro de diez años.” Tenía razón esa crueldad de bisturí, que eliminaba toda relación afectuosa, me obligó a ser juez de mí mismo...⁵⁹

Marcel Marceau (1923) es otra de las figuras importantes, para algunos la pieza clave, en el panorama del mimo moderno. Empezó dirigiendo en compañía de Eliane Guyon una serie de ejercicios dramáticos para niños, pero su formación se dará bajo la tutela de Étienne Decroux.

Es justamente este encuentro el que le confirma a Marceau que el arte del mimo tiene una gramática definida como la tiene el ballet clásico o la danza moderna. Esto le hizo tomar conciencia de que la pantomima contemporánea es un arte que ha sido totalmente re codificado, porque como sabemos, tanto en la antigüedad griega o romana, como en el siglo XIX no dejaron ninguna gramática escrita. Y finalmente esa gramática es el parteaguas más importante para la historia del teatro en general y para la pantomima moderna en particular.

Marcel Marceau opina que si Decroux no hubiese existido, quizás él habría sido un actor que habría podido introducir nuevas formas de mimo en el teatro. Aunque reconoce que no habría tomado tan rápidamente conciencia de que el arte del mimo tiene necesidades de una gramática completa para desarrollarse, que es un arte completamente autónomo, que se sitúa más allá y fuera de otras artes, que es un arte dramático en sí.

Marceau fue descubierto por Jean Louis Barrault en 1946, cuando éste audicionó para el reparto del ballet-pantomima “Baptiste” y así de

⁵⁹ Ibid. Pág.186

pronto, Marceau heredó lo mismo que Deburau, el personaje que los inmortalizaría: el famoso Baptiste. Sin embargo fue un año más tarde (1947) cuando en el pequeño Théâtre de Poche, que Marceau estrenó la variación de Baptiste, ya transformado en Bip, personaje cómico poético de cara blanca.

Muy lejos de la ortodoxia de la Mima Corporal, Marceau se da a la tarea de elaborar una sintaxis accesibles para poder estructurar sus espectáculos. Mientras que Decroux vivía obsesionado por el Poema Corporal, Marceau acortará el camino, traicionando la Mima Corporal de la cual se sirvió para codificar y popularizar la pantomima cara blanca.

Lo que pasa es que con su técnica implacable, inhumana, que exigía increíbles esfuerzos para realizar cada movimiento, (Decroux) aburría a los espectadores. En cambio la fineza de Marceau, su ingenuidad, sus gestos aéreos que sugerían todo sin ningún esfuerzo, encantaban al público.⁶⁰

Antes de llegar a los resultados que todos conocemos. Marceau tuvo varios intentos en otros caminos que merecen mencionarse. Al inicio prueba con piezas de Decroux que resultan muy complejas para el espectador; recurre también a adaptaciones de obras literarias, por ejemplo, El abrigo (en 1951) basado en la obra de Nicolás Gogol; monta también espectáculos con grupos de mimos pero todos son intentos fallidos, hasta que finalmente el gusto del público lo van guiando hasta el mimo solista.

Después de muchos años de recorrer el mundo dando a conocer un arte que ha rescatado del olvido, Marceau se ve atacado, pues para muchos es injusto que se llame “El mimo más grande del mundo”, ya que se le considera sólo como el vulgarizador de las teorías de Decroux. Se acepta si acaso, y eso si con justa razón que sea “el mimo más famoso.”

Sin embargo el verdadero conflicto es que se ha querido ver en Marceau una actividad oportunista que perjudica la labor de tantos años de Decroux. Por su parte Marceau opina ser en todo caso la síntesis de la enseñanza de aquél, pues afirma no haber traicionado a su maestro.

⁶⁰ Ibid. Pág. 184

Simplemente tiene otros propósitos. Aprende de él para buscar el camino idóneo que le permita expresarse libremente, de tal manera que logra proponer una poética corporal propia (basada indudablemente en la de Decroux), pero que tiene un carácter diferente; de tal manera que hoy en día podemos hablar de Pantomima Clásica inspirada en Debureau, pero codificada gracias al trabajo de Marcel Marceau y de la Mima Corporal de Étienne Decroux.

Segunda Parte

Las Técnicas Corporales del Siglo XX

(Aproximaciones para una Sistematización del Movimiento)

1. El Sistema Delsarte

Hasta finales del siglo XIX no existía aún un método formativo encaminado a potenciar la capacidad expresiva del cuerpo de los actores occidentales. Las academias de teatro ponían el énfasis en la expresividad de la voz, pero el cuerpo era olvidado. En Francia, por ejemplo, ante la carencia de una técnica corporal, se sugiere que este vacío sea llenado por una clase de mímica. Es decir que la gente de teatro pedía una clase especializada, pero no sabían qué y cómo se debía aprender o enseñar a manejar el cuerpo. Así que lo que en un inicio era sólo una pequeña laguna amenazaba convertirse en un inmenso mar.

Émile Bergerat ha planteado la cuestión al pedir una clase sobre el gesto; para entendernos mejor, digamos: una clase de pantomima, aunque la palabra sea impropia. No se trataría de crear muchos Debureau, sino simplemente mostrar a los jóvenes alumnos del Conservatorio que además de poseer una lengua que les permite recitar más o menos agradablemente el verso o la prosa, tienen cabeza, ojos, brazos y piernas, de las que hacen uso en los mil incidentes de la vida corriente y que desechan en el teatro.¹

En este contexto aparece el suizo François Delsarte (1811-1871) quien fue de los primeros en interesarse por sistematizar el movimiento humano y en crear un método que codifica las gesticulaciones físicas. El resultado de sus investigación son un paradigma para entender el teatro y la danza moderna siglo XX.

François en sus inicios fue actor y cantante, actividades que luego decidió abandonar debido a serios problemas que tuvo con su voz. Una vez alejado de los teatros llevó a cabo una interesante formación autodidacta. Tenía mucha curiosidad por investigar el cuerpo y esto lo condujo al análisis del movimiento humano, para lograrlo estudió la estatuaría antigua; así mismo visitó un sinnúmero de museos; llenó una gran

¹ Doat, Jean, Op. Cit. Pág. 6

cantidad de cuadernos con sus notas. En ellos anotaba minuciosamente todas sus observaciones y luego las comprobaba con ejercicios prácticos. Posteriormente asistió a cursos de anatomía humana ya que deseaba conocer el cuerpo por dentro y por fuera. Quería ver cómo estaba construido, cuál era su estructura; cómo era su mecánica.

Delsarte trabajó por espacio de más de veinte años (entre 1839 y 1859) dedicado a la enseñanza, a lo largo de los cuales pudo estructurar un método personal. Ordenó toda una serie de preceptos en torno al movimiento; organizó todos sus hallazgos y de esta manera dio forma a su obra, la que finalmente ofreció al público como: Curso de Estética Aplicada.

En ella incluía ejercicios de tensión, relajamiento, concentración, presión, desplomes, etcétera. Delsarte ponía énfasis en las pérdidas de equilibrio -o caídas-, ya que le interesaba que el alumno venciera el miedo a desplomarse. A estas clases asistían con regularidad artistas y público en general.

El sistema Delsarte intentó ser el medio de expresar fenómenos mentales mediante el juego de los órganos físicos, el fruncimiento del labio, el movimiento de la cabeza, el golpear con los pies, el volver la mano hacia adentro o hacia afuera, el relajamiento de un codo, expresando cada movimiento o actitud un algo universalmente reconocible.²

Aslan Odette por su parte, resume en dos leyes la teoría de Delsarte: *La ley de Correspondencia* y *La ley de la Trinidad*. La primera plantea que a cada función espiritual, le corresponde una función corporal, y a cada función corporal le corresponde un acto espiritual. El gesto es el eje, o motor de la acción, es más expresivo y de mayor fuerza. Está vinculado a la respiración y se desarrolla gracias a los músculos, pero es imprescindible que esté sostenido por un sentimiento o una idea. Él afirmaba que dependiendo de nuestro carácter, los movimientos nacerán de una determinada parte del cuerpo:

² Love, Paul, Terminología de la Danza Moderna, Ed. EUDEBA, Cuadernos N. 121, Argentina, 1964, pág.47

Entre *la gente de acción* los movimientos se inician en los miembros; entre *la gente de imaginación* los movimientos se inician en la cabeza; entre *la gente de corazón*, los movimientos se inician en los hombros.³

La Ley de la Trinidad consiste en que los gestos emanan de nueve regiones diferentes, repartidas en tres focos: abdominal, epigástrico, torácico. Delsarte dividió en tres el cuerpo humano; una zona intelectual, otra emocional y la última física. Que a su vez se pueden subdividir formando nueve zonas. Estas varias subdivisiones iban a transformarse en nueve leyes del gesto que son las bases para su teoría. Para cada una de ellas elaboró ejercicios especiales; de modo que cada parte del cuerpo puede hacerse expresiva.

R. T. Kirby opina que la investigación de Delsarte es trascendente porque ofrece varias alternativas de análisis a partir de cuatro fronteras o niveles de lectura: el movimiento rítmico, la cinética, la semiótica y la estética. En relación a la primer frontera:

Delsarte describió la gesticulación como algo inclusivo de los elementos de la música porque ésta es: *inflectiva* (a través de la riqueza de formas), *armoniosa* (une simultáneamente una multiplicidad de partes) y *rítmica* (combina tiempos variados). Esto significa por un lado, que todas las gesticulaciones son inherentemente musicales, y por otro lado, que estas características inherentes a la gesticulación pueden ser desarrolladas a través de ejercicios para adquirir condición física o para adiestrar el cuerpo dentro de la interpretación escénica.⁴

³Aslan, Odette, *El Actor en el siglo XX* Evolución de la Técnica, problema ético. Ed. Gustavo Gili, Col. Comunicación Visual, España, 1979, pág. 58

⁴Kirby, R. T. "El Método Delsarte; Tres Fronteras en el Entrenamiento de Actores" en La Cabra, Revista de Teatro, UNAM, Dif, Cultural, III época, mayo de 1979, N. 8 pág. II del suplemento.

Delsarte creó largas secuencias de movimientos rítmicos que van progresivamente incorporando diversas partes del cuerpo. Frases o secuencias.

Kirby ubica a la cinética en la segunda frontera, que como sabemos es la parte de la física que estudia el movimiento. Delsarte investigó qué calidad tienen los movimientos del ser humano. Lo que le llevó a considerar que existen *tres modelos básicos* o *estados*, denominados géneros o *Genus*: normal, concéntrico y excéntrico, que se pueden aplicar para cualquier parte del cuerpo. Lo que da a su vez nueve posibilidades: 1. concentro-concéntrico, 2. concentro-normal, 3. concentro-excéntrico, 4. normal-concéntrico, 5. normal-normal, 6. normal-excéntrico, 7. excentro-concéntrico, 8. excentro-normal, 9. excentro-excéntrico.

Cada unidad de movimiento cabeza, brazo, ojo, etcétera, era susceptible a esta estandarización en término de nueve posiciones. Estas posiciones básicas estaban abiertas a variedades diversas según el tipo de actitud que las provocara: afecto, orgullo, sensualidad, etc. De tal manera que estas nueve posiciones se multiplicaban creando un patrón de 81 expresiones corporales posibles para el actor.⁵

La tercer frontera es la del signo, al respecto dice Kirby, que aunque la ciencia de la semiótica no había sido formulada todavía, Delsarte es un precursor de la aplicación del signo en relación al cuerpo, ya que encontró que muchas veces el lenguaje corporal -en escena y fuera de ella- emite un complejo discurso que requiere ser estudiado minuciosamente.

Basándose en sus estudios sobre el lenguaje corporal, él observó que las expresiones de la mano, por ejemplo, pueden contradecir a las de la cara. Esta observación sugiere un principio de contradicción (...) Desde el punto de vista de la semiología, por lo tanto, tales signos contradictorios podrían ser introducidos para romper los patrones de

⁵ Kirby, R.T. Ibid. Pág. V

la redundancia y trasladar la complejidad de la actuación del signo al símbolo.⁶

Las predicciones de Delsarte resultaron acertadas. Es interesante ver como a pesar de que él no tuvo el aparato teórico para analizar el signo corporal desde el punto de vista de la semiótica, insistió en la importancia que tiene su estudio para la recepción del espectador. Por su parte Kirby finaliza su discurso con la tesis de que la última frontera, la de la estética, está implícita en el método.

François Delsarte produjo una obra extensa que agrupó en notas personales que desgraciadamente jamás revisó para su edición, por lo que tampoco pudo publicarlas. Sin embargo algunos de sus escritos inéditos fueron publicados en New York por Edgar S. Wener y por Steel Mackaye en Boston; gracias a ellos el método Delsarte se extendió rápidamente, transformada en una gimnasia armónica. El cual se convirtió al poco tiempo en el método formativo más utilizado por los oradores norteamericanos.

Si debemos agradecer a Wener y Mackaye que las enseñanzas de su maestro no se perdieran, también habría que señalar lo que provocó la publicación de sus escritos. La información cayó en manos equivocadas que las distorcieron. Tomaron como punto medular, imitar los diseños corporales (con sus correspondencias espirituales) a partir de una serie de dibujos. Lo que dio pie a una impresionante cantidad de vicios y clichés.

Algunas cosas aberrantes se quedaron como leyes, por ejemplo, era común entre los actores y oradores decir que las cosas positivas se enfatizan con la mano derecha mientras que las negativas con la izquierda.

En 1871 (año en que murió Delsarte) Mackaye, su único alumno norteamericano, ofreció una presentación teatral en donde hizo gala de una gran virtuosismo gestual:

Su rostro pasaba de la satisfacción al placer, a la ternura, al amor, hasta la adoración, y luego, en sentido inverso, del disgusto al odio y la furia.⁷

⁶ Kirby, R. T. Ibid. Pág. VIII

⁷ Aslan, Odette, Op. Cit. Pág. 60

Sin embargo, la principal revolución no se dio en el teatro sino en un área hermana, la danza. Después de 1900 la aplicación más frecuente de las teorías de Delsarte será en los trabajos de danza moderna de: Ruth St. Denis.

Rudolf Von Laban (Hungria) conoció los postulados del Delsarte y de ellos partió para hacer su investigación sobre la sistematización de los movimientos. Delsarte había dividido en tres zonas (intelectual-emocional-visceral); Laban las modificó y llamó zona alta, zona media y zona baja. Para llevar a cabo su análisis mandó construir un icosadero a escala humana en donde hacía balancear los cuerpos o que realizaran movimientos como si fueran trabajadores industriales.

El icosadero es la forma geométrica más perfecta, se aproxima a la esfera y está en relación con el cubo; es un cuerpo sólido con veinte caras, cada una es un triángulo equilátero y está cruzado por doce vértices.

En 1945 Laban presentó su propia propuesta para hacer una "notación" de todos los movimientos. Esta notación al igual que los ejercicios de Delsarte han tenido una gran aceptación entre el mundo de danza contemporánea. Por eso no es extraño que el bailarín Kurt Jooss siguiera el camino trazado por Delsarte y Laban.

Kurt Joss dividió los movimientos en *periféricos* o *centrales*. Dividió los periféricos en: 1) de arrastre, 2) flotantes, 3) percucientes, 4) agitados. Los movimientos centrales en 1) de empuje, 2) de deslizamiento, 3) de arrojado, 4) sacudidas. Luego les añadió los conceptos de espacio y tiempo de Laban: ligero/fuerte, flexible/directo, rápido/ sostenido y libre/opreso.

Desgraciadamente Kurt Joss no logró producir obras en donde el público o la crítica pudiera valorar la utilidad de su teoría llamada Eukinéctica. Excepción sólo de la coreografía The Green Table que creó con el Ballet Jooss en 1932.

Delsarte, Laban y Jooss han sido las primeras tres personas interesadas por llevar a cabo una sistematización del movimiento humano para su aplicación escénica. Son sin duda los precursores de todo el movimiento posterior que alcanzará grandes alturas con el trabajo de Étienne Decroux.

2. La Eurritmia

*“El ritmo está en nosotros, es el solar del sentimiento,
y éste al igual que la melodía, no hace más que iluminar...
El ritmo es una fuerza que permite expresar lo inexpresable”
Georges Pitoëff*

Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) era músico de profesión y se desempeñó dando clases para el Conservatorio de Ginebra desde 1892. Preocupado por las deficiencias de sus alumnos comienza a trabajar de manera informal una serie de investigaciones, cuya intensión estaba centrada en unir la música y el movimiento corporal.

Dalcroze en un principio se interesó en corregir la arritmia de sus alumnos. Además estaba en contra de muchos clichés que imperaban en su época; él observó el gran vacío de expresión que rodeaba las funciones de danza. Existía el movimiento correcto, pero éste carecía de sentimiento.

Después de pasar un largo período de su vida trabajando con alumnos voluntarios, pudo desarrollar su técnica, que dio en llamar *Eurritmia*. El resultado de su labor fue presentado en 1905 en el Festival Musical de Solothurn. Lo que inmediatamente le otorgó la aceptación pública, y al mismo tiempo le dio el incentivo para continuar trabajando, esta vez en la preparación de un curso especial para la formación de profesores de su técnica.

En 1910 colaboró en la creación de un instituto para la enseñanza de la eurritmia en la ciudad de Hellerau, cerca de Dresden donde continuó desempeñándose como docente. Desgraciadamente su labor fue interrumpida por la llegada de la guerra mundial. En esas circunstancias se vio forzado a regresar a su país natal lo que le permitió fundar El Instituto Jacques-Dalcroze en Ginebra. Debido al éxito, años más tarde se funda, en Londres, también la London School of Dalcroze Eurhythmics, además de otros institutos en Francia, Alemania, Viena, Estocolmo y Estados Unidos.

La Eurritmia o Gimnástica Rítmica es un método formativo destinado a músicos, actores o bailarines. Su objetivo es corregir las inhibiciones y deficiencias del cuerpo, se centra en hacer que el hombre reencuentre la armonía con su cuerpo.

Dalcroze basó su estudio en la relación de los músculos y con las emociones. Para ello diseñó una serie de ejercicios que tienden a que uno mismo redescubra su cuerpo, pero no sólo eso, sino que se requiere, además que el alumno tenga conciencia del sentido del equilibrio y del espacio. También es importante entrenar el oído y escuchar los ritmos internos. La eurritmia se vale además de excitar la imaginación para que el cuerpo se disponga a la sensación de percibirse en diversas situaciones ficticias como: flotar en el espacio, sumergirse en el mar, atravesar una masa densa, etc.

Su objetivo principal es, según su fundador *crear* mediante la ayuda de un ritmo, una corriente rápida y regular de comunicación entre el cerebro y el cuerpo y hacer del sentimiento del ritmo una experiencia física.⁸

El músico ginebrino llegó a la conclusión de que los niños poseen un sentido del ritmo correcto, que desgraciadamente vamos perdiendo al crecer. Para demostrarlo él decía que existen varios indicios, por ejemplo, los latidos del corazón nos dan el ritmo perfecto, al igual que la respiración o el simple caminar.

1. Los latidos del corazón, mediante su regularidad, transmiten una idea clara del tiempo, aunque son producto de la actividad inconsciente, independiente de la voluntad y, por ello, carecen de valor para el propósito de ejecución y percepción del ritmo. 2. La acción de respirar provee una división regular del tiempo y es, así, un modelo de compás. Estando los músculos respiratorios sujetos a la voluntad, sea el que fuere el grado de determinación, los podemos manejar rítmicamente, es decir, dividir el tiempo y acentuar cada

⁸ Love, Paul, Op. Cit. Pág. 63

división mediante una tensión muscular fuerte. 3. *Una marcha regular nos provee de un modelo perfecto de compás, y de la división del tiempo en porciones iguales.* Ahora bien, los músculos motores son músculos concientes, sujetos al control absoluto de la voluntad. Por ello encontramos en el caminar el punto de partida natural para la iniciación del niño en el ritmo.⁹

El ritmo se encuentra presente en todos los actos que realizamos, sólo que nunca prestamos atención. Dalcroze propone en su técnica, la equivalencia entre sonido-tiempo y el movimiento humano.

Jacques-Dalcroze parte de ejercicios sencillos basados en la respiración. Hace percibir temas rítmicos para caminar (una negra = un paso; una blanca = un paso seguido de una ligera flexión de rodillas, etc); hace ejecutar, con acompañamiento de piano, ejercicios de flexibilización del cuello y de los hombros, rotaciones de la cabeza; señala con un círculo los puntos de partida del gesto (equilibrio, desencadenamiento muscular); enseña a los alumnos a cantar ritmos cada vez más difíciles, en todas las posiciones; contrapone determinados movimientos de los miembros con la expiración o la inspiración.¹⁰

La Gimnástica Rítmica o Eurritmia creada por Jacques-Dalcroze es esa serie de ejercicios que más tarde rescatará y difundirá alrededor de mundo el polaco Jerzy Grotowski y de los cuales consigna en su libro Hacia un Teatro Pobre.¹¹

Para Jacques-Dalcroze el objetivo era muy claro había que desarrollar la atención y la capacidad de concentración; y para esto es necesario eliminar todo movimiento superfluo.

Una vez que el alumno ha aprendido a reaccionar físicamente en forma rápida ante los ritmos que van cambiando, lo siguiente es interpretar una composición musical encontrando su equivalente en el

⁹ Love, Paul, Op. Cit. Pág. 64

¹⁰ Aslan, Odette, Op. Cit. Pág. 61

¹¹ Grotowski, Jerzy Hacia un Teatro Pobre, Ed. Siglo XXI, México, 1977, pp.233

movimiento. Pues es claro que todo ritmo puede establecer una correspondencia o equivalencia con un movimiento o gesto.

Y aunque se pudiera pensar que la gente de teatro recibió con beneplacito esta nueva visión del cuerpo del actor en movimiento no fue así. Isadora Duncan fue una de las primeras en manifestarse en contra de este método al cual consideró mecánico. De igual manera se pronunciaron los coreógrafos de ballet clásico. Empero Dalcroze iba a encontrar una buena acogida entre sus colaboradores y alumnos: Mary Wigman, quien más tarde trabajaría con Rudolf von Laban, Marie Rambert, Jerome Robbins y Paul Taylor.

Particularmente destaca por su empeño, aunque no por los resultados, Ruth St. Denis quien se lanzó a la tarea de un experimento gigantesco, la creación de La Orquesta Sincórica.

Cada bailarín se determina en relación con cierto instrumento. Es desable algún arreglo de valores humanos; por ejemplo, los bailarines mayores y más pesados haciendo paralelo a los instrumentos más pesados, hombres fuertes para percusión y bronces, jóvenes gráciles para maderas, muchachas jóvenes para violines y mujeres y muchachas más maduras para violoncelos y contrabajos. Cada bailarín se moverá exactamente al son de su instrumento y se detendrá cuando calle. Cuando los violines tocan al unísono, todos los bailarines de violín danzarán en un grupo unificado, en movimiento al unísono.¹²

Ya en 1919, Ruth St. Denis, había empezado a planear la escenificación de la Sinfonía Inconclusa de Schubert, para ello, ensayó con más de sesenta bailarines. Con ayuda de un director musical fue creando esta peculiar coreografía en la que los intérpretes *actuaban* la música. Desgraciadamente no encontró el financiamiento y el proyecto se abortó. Indudablemente resulta interesante la propuesta de Dalcroze, pero creemos que el traslado de música a movimiento, de una sinfonía a un concierto de movimiento humano, puede ser interesante como

¹² Love, Paul, Op. Cit. pág. 98

experimento, pero no como finalidad. La frustración de esta experiencia lleva a St. Denis a afirmar que:

La Escuela Dalcroze es una luz ardiente y brillante y probablemente a causa de ello no avanzó en 1925 en este país¹³ como debía, pues requiere una actividad mental que el alumno promedio no desea o es incapaz de desarrollar.¹⁴

En el terreno teatral las cosas fueron diferentes. Dalcroze tuvo un colaborador clave, Adolphe Appia quien comienza a desarrollar sus teorías sobre el espacio y la luz. Esta mancuerna trabajó desde 1906 hasta 1926 y durante ese tiempo, Appia insiste en que la Rítmica podía aportar grandes beneficios al teatro. Por lo que juntos crearon ejercicios destinados exclusivamente a los actores.

La conciencia de su cuerpo hace que el alumno rítmico tome conciencia del espacio, de los volúmenes. Se le crean obstáculos tales como practicables, planos inclinados, escaleras, con objeto de mejorar su sentido del equilibrio y su flexibilidad, se le sensibiliza en las irradiaciones luminosas, se dirige hacia determinadas actitudes obligándole a llevar una túnica con pliegues, etc.¹⁵

Producto de estos ejercicios surgen las presentaciones escénicas de Las fugas de Bach, las obras de Gluck: Euridice y Orfeo. Posteriormente la técnica de Dalcroze comienza a popularizarse entre la gente de teatro, por lo que Jacques Copeau, incluye los cursos de Rítmica en la Escuela del Vieux Colombier. Más tarde el método es seguido por Étienne Decoux y Jacques Lecoq. Aunque quien los difundió ampliamente fue Jerzy Grotowski.

¹³ Se refiere a Los Estados Unidos

¹⁴ Love, Paul, Op. Cit. Pág. 99

¹⁵ Aslan, Odette, Op. Cit. Pág. 62

3. La Técnica Alexander

Frederick Matthias Alexander (1869-1955) nació en Winyard Australia. Aunque tuvo una infancia normal muy pronto su salud se vio truncada por problemas respiratorios; por tal motivo tuvo que recibir una educación privada ya que no podía convivir con los otros niños. Cuando su salud mejoró, le fue posible llevar una vida normal.

En su adolescencia su gran pasión fue el teatro, en especial la obra de William Shakespeare. Cuando llegó a los 20 años se trasladó a Melbourne donde comenzó sus estudios de música y teatro. Se especializó en la representación de monólogos y en la participación de recitales poéticos. Más tarde fundó una compañía teatral, pero desgraciadamente su carrera como actor fue muy corta, ya que durante sus actuaciones, perdía la voz con extrema facilidad. Él sabía que algo estaba haciendo mal, pero no sabía exactamente qué. Visitó innumerables médicos y especialistas en foniatría sin que ninguno le resolviera el problema. Por tal motivo perdió la esperanza en recuperar la voz para la escena.

Así que se dio a la tarea de *auto-observarse* con mucha atención. Quería lograr la comprensión del *uso de sí mismo*. Para ello, colocó tres espejos, uno al frente y los otros a los lados. De forma tal que podía verse perfectamente, y así detectar por él mismo qué pasaba con su organismo.

Los resultados le permitieron detectar y solucionar el problema de la voz y pudo así continuar su vida de actor. Luego descubriría además que como él había muchos actores más que tenían serios problemas, por lo que se dedicó estructurar su técnica personal misma que transmitió a sus conocidos y colegas, desde el año de 1894. Impartió seminarios en Melbourne y en Sidney y años más tarde llegó a ser director del Conservatorio Dramático y de Ópera. Hasta que en 1904 viajó a Londres en donde dio a conocer a nivel internacional la Técnica Alexander.

Una vez instalado allá, fue aclamado por actores y artistas en general. Frederick Alexander había conquistado Londres ya que tenía una visión diferente del manejo del cuerpo, y esto era de gran ayuda para muchas personas. Entre sus alumnos se encontraban personalidades

destacadas como George Bernard Shaw y Aldous Huxley, además de los actores Henry Irving y Viola Tree, entre otras muchas celebridades.

A lo largo de cerca de sesenta años de exhaustivo análisis y estudio concienzudo, su técnica fue creciendo y enriqueciéndose. El resultado de su labor está consignada en una serie de libros.

En 1914 con la llegada de la primera guerra mundial se trasladó a enseñar a Nueva York. Después, en 1930 regresó a Londres en donde fundó la primera escuela para maestros y desde entonces su técnica se ha transmitido de maestro a alumno.

A los 79 años Frederick Alexander sufrió apoplejía, lo que le ocasionó la inmovilidad de medio cuerpo. Gracias a su técnica después de más de un año, se restableció totalmente, lo que le permitió estar activo en la enseñanza, hasta su muerte la edad de los 86 años.

F.M. como lo llamaban sus alumnos, descubrió un complejo sistema terapéutico que encuentra un amplio campo de aplicación no sólo entre la gente dedicada a las artes escénicas sino también del público en general. En el Actor's Studio, por ejemplo, es obligatorio llevar los cursos de la *Técnica Alexander*, igual que en otros centros de formación de teatro o danza. Las enseñanzas de Alexander ayudan a cualquier ser humano que desee mejorar la calidad de vida. Lo mismo quienes sufren de trastornos físicos o simplemente quien desea mejorar su postura.

Pero, ¿qué es y qué enseña la Técnica Alexander? Básicamente es un método práctico que sirve para descubrir los hábitos corporales, y permite aprender a hacer un correcto *uso del cuerpo*.

Las personas en general vivimos, trabajamos y desarrollamos nuestras actividades diarias sin prestar atención a nuestro organismo. Todas las acciones que realiza el hombre incluyen rasgos de su personalidad. Esta se refleja en la manera como se para o se sienta, como escribe o come, como sube una escalera o levanta algo del piso. La forma de usar el cuerpo se refleja en las acciones. Y hay una relación entre la manera de realizarlas y nuestra forma de ser. El no prestar atención al uso del cuerpo determina los principios de maltrato.

La mayoría de nuestros patrones corporales de *uso* son hábitos que están tan profundamente inmersos que no somos conscientes de ellos por lo que es prácticamente imposible percibirlos.

Hagamos este interesante experimento: observese a lo largo de un día normal. Por ejemplo, ¿se ha fijado alguna vez si tiene el mismo nivel de hombros cuando camina, o cuando conduce un automóvil? Cuando ingiere sus alimentos ¿ha observado la posición de su cuerpo, su cuello y la cabeza en relación a la distancia que hay entre su silla, su mesa y el plato? Véase con atención y va a descubrir que quizá necesita una buena sesión de *Alineación* que sólo le puede proporcionar la Técnica Alexander.

Es completamente normal llevar eventualmente el automóvil al taller para darle mantenimiento de alineación y balanceo. Se ha preguntado si es posible que usted sea sometido a una reparación similar. Los mecánicos especializados en esa área verifican con una cinta métrica la distancia que hay de la defensa del auto al piso, tanto de izquierda como de derecha. Los autos, como los cuerpos, se van deteriorando y este desgaste no es parejo.

De hecho la mala postura, es decir, los malos hábitos corporales se pueden leer en muchos lugares. Por ejemplo, los asientos o camas guardan las huellas que retrata *el uso* de su ocupante. Lo más seguro es que estemos cargando más peso de un lado que de otro, y eso no es correcto, es decir, no es sano.

El objetivo principal de la Técnica Alexander es hacer que el alumno aprenda a utilizar su cuerpo en forma eficiente. De hecho el maestro es sólo un guía que conduce y ayuda para que el alumno por sí sólo *use* apropiadamente su cuerpo. Pero es preciso entender con claridad este principio. El concepto de *uso* es básico para la comprensión del origen de muchos problemas que tienen incidencia con el esqueleto o los músculos. El *uso* es la forma específica en que *alineamos* y *movemos* el cuerpo durante las actividades cotidianas.

En general *el uso incorrecto* está enraizado en nosotros y solamente podemos hacernos conscientes de ello, después de un largo período de minuciosa auto observación. El maestro no le va a enseñar nada, el alumno solo debe *aprender a sentirse* y *descubrirse*.

Hemos mencionado dos usos, el correcto y el incorrecto. En el primero, el cuerpo se mueve de forma eficaz y armoniosa y sólo trabajan los músculos necesarios. Por lo tanto el cuerpo posee agilidad, elegancia, gracia y energía. Los músculos conservan su flexibilidad y elasticidad. Mientras que en el uso incorrecto, se crea una tensión innecesaria en

articulaciones y ligamentos, lo que produce estrés y con el tiempo una serie de enfermedades musculares o respiratorias; problemas de la voz o la vista

Además, Alexander descubrió otros principios básicos para su terapia: *la Inhibición y la Dirección*. Él aseguraba que es preferible *inhibir* los movimientos que se han estado haciendo mal y se les dé *dirección*.

Inhibir, por lo tanto, es *no hacer* ya que si no se ejecuta no se puede estar haciendo mal. Y aunque pueda pensarse que es complicado de lograr, es más fácil que trabajar para hacerlo bien. Es decir, cuesta mucho más esfuerzo y trabajo hacer bien las cosas que inhibirlas. Por lo tanto el alumno descubre lo que está haciendo mal y se le trabaja para que no lo haga.

El término de *Dirección*, se refiere al hecho de que el cuerpo está de manera indefinida en constante dirección: ya sea que estemos conciente o no, ya sea que los movimientos se realicen bien o mal; que sea una acción habitual o no. La dirección, por lo tanto, permite elegir, por lo que se utiliza el cuerpo de manera conciente para evitar el mal uso.

El trabajo del cuerpo mediante la técnica Alexander, como se puede observar, es inexcusablemente personalizado. No hay un tiempo definido de entemano para solucionar las deficiencias corporales, ya que cada cuerpo es un caso particular. Aunque generalmente se pide un mínimo de treinta sesiones de 30 a 60 minutos.

Una lección de *Técnica Alexander* se lleva a cabo más o menos de la siguiente manera: el alumno se coloca de pie frente a una silla, el maestro está cerca de él, a un lado. El maestro dobla ligeramente las rodillas y se inclina hacia adelante colocando suavemente una mano en la nuca del alumno y la otra en la frente. Durante los siguientes diez minutos, prácticamente el maestro no hace nada sólo guía y reporta *el uso* que hace el alumno de sí mismo. Puede tocar la espalda o el pecho con las manos para pedirle que piense en que sus músculos se alargan y se vuelven suaves. Más tarde y sólo luego de una práctica regular el maestro logra que el alumno se siente o se pare, mientras él continúa con las manos en la cabeza y nuca.

La sesión puede terminar con el alumno tendido boca arriba sobre una mesa, con las piernas dobladas y los pies planos sobre la mesa (para

eliminar el hueco que se produce entre la espalda baja y la mesa). Así, con todas las vértebras descansando en la mesa, el maestro se centra en los brazos y piernas del alumno; levantando y extendiendo con mucho cuidado cada extremidad y colocando con suavidad de nuevo en la mesa. En realidad el maestro *demuestra* cómo el alumno *siente*, cuando maltrata su cuerpo y a partir de ahí le insta a sustituir por acciones correctas. Sin embargo esto es mucho más complejo de lo que parece. Realmente es difícil hacer que el alumno lo haga bien.

Obviamente la mayor responsabilidad, insistimos, recae en el alumno, pues es quien debe eliminar las pautas erróneas. Durante la lección debe estar muy atento, alerta y receptivo para observar lo que el guía le comunique con el tacto o con sus instrucciones. El alumno tiene que concientizar para luego corregir. La tarea por lo tanto no termina nunca, hay que observarse toda la vida y usar con propiedad el cuerpo.

Esta técnica es poco conocida en México, y sin duda aportaría mucho a actores, cantantes, bailarines y mimos.

4. La Gesticulación Psicológica

Constantin Stanislavsky deslumbró en el siglo diecinueve al mundo del teatro al proponer una técnica precisa para el arte de la actuación. Era evidente que los escenarios se encontraban sumidos en los más aberrantes vicios de la interpretación. El teatro de la época romántica había llegado para aposentarse y fue necesaria la labor de un visionario como él, para dar un giro al modo de interpretar y a los modelos de entrenamiento actoral.

La importancia del director ruso es de sobra conocida y no vamos a cuestionar su sistema, pero como estamos hablando de métodos formativos del cuerpo del actor, no podemos pasar por alto sus planteamientos en cuanto al entrenamiento del cuerpo.

Básicamente Stanislavsky centró sus observaciones en los proceso de creación y en los elementos intrínsecos de la actuación, entre los que se encuentran, la concentración de la atención, el sí mágico, fe y sentido de la verdad, las circunstancias dadas, la línea ininterrumpida de acción, el objetivo y super-objetivo del personaje, etc. En sus abundantes escritos sobre el teatro, abordó algunos aspectos técnicos del problema de la voz y de la importancia que tiene el entrenamiento corporal.

Stanislavsky estaba convencido que el escenario es una lente de aumento en la cual los defectos físicos de los actores adquieren dimensiones mayúsculas. Así que en su escuela propone un modelo de entrenamiento corporal cuyo objetivo es corregir las deficiencias y a la vez dotar a los alumnos de una disponibilidad para la acción, sea esta física o psicológica.

Este entrenamiento consistía en la práctica de la gimnástica sueca, además incluyó el ballet clásico, no para crear bailarines, sino con la intención de que los actores adquiriesen en sus movimientos gracia, belleza, elegancia, aplomo y presencia. También estaba convencido de que la acrobacia eran idónea para despertar en los jóvenes ese carácter tan necesario en los momentos de arrojo y decisión.

Michael Chejov formó parte del Teatro de Arte de Moscú durante más de 16 años, ahí trabajó de cerca con Stanislavsky, Vagtangov y

Nemirovich- Danchenko. No sólo fue actor y maestro sino que alcanzó la dirección general del segundo Teatro de Arte de Moscú. Su vida transcurrió entre su tierra natal y Letonia, Lituania, Austria, Francia, Inglaterra, Alemania y finalmente los Estados Unidos de Norteamérica, en donde prácticamente fue absorbido por los modelos de producción de Hollywood.

En su interesante carrera tuvo oportunidad de rodearse con las personalidades más importantes de la escena mundial de ese momento: Max Reinhard, Vsevolod Meyerhold, Louis Jouvet, Yul Brynner.

Chejov se interesó desde joven por el aspecto técnico y práctico del teatro y sólo después de varios años dedicados al estudio y la docencia pudo formular su propia teoría, misma que fue publicada en el libro: Al Actor, una Técnica de Actuación.¹⁶

Encontramos que existe una serie de similitudes entre el trabajo de Chejov y las teorías de Delsarte, aunque no se menciona si tenía conocimiento de ella. Sin embargo son claros los puntos en común entre ambos. No sabemos si esta influencia es directa, indirecta o simple coincidencia. Por ejemplo, aquella Ley de la Correspondencia, nos viene de inmediato a la mente cuando leemos que:

Es un hecho conocido que el cuerpo humano y su psicología se influyen el uno al otro y se hallan en constante acción concentrada.¹⁷

Chejov estaba seguro que hay una relación entre el movimiento y la psicología, y que además, un solo movimiento -mecánico si se quiere-, puede determinar un estado psicológico y viceversa. También insiste en una ley fundamental que dice que un cuerpo sin entrenar o con músculos desarrollados en exceso no permitirán que fluya la mente con libertad creadora. La tarea del actor es lograr la armonía entre el cuerpo y su psicología.

Sabemos que la mayoría de los ejercicios físicos son buenos formadores del trabajo del actor, ya sea ballet, acrobacia, esgrima,

¹⁶ Chejov, Michael, Al Actor, Técnica de Actuación, Ed. Diana. México, 1974, pp. 238

¹⁷ Ibid. Pág. 21

gimnástica, etc. Pero Chejov no estaba satisfecho, él se había propuesto encontrar ejercicios más precisos. Así es que crea un método psicofísico llamado Gesticulación Psicológica, en el que el actor pasa por diferentes etapas. En la primera de ellas se aboca a *la sensibilización corporal*, luego vendrá *la exploración*, más tarde *la improvisación* y finalmente *la construcción de un carácter*. En su método acuña términos para los movimientos como: *moldeo, flote, vuelo e irradiación*.

Radiación sobre el escenario equivale a dar, expeler. Su contrapartida es recibir.¹⁸

La radiación (o irradiar) es una actitud, es la sensación de dirigir y proyectar la energía. Es por lo tanto un intercambio de fuerzas. Esta energía va a estar supeditada al tipo de personaje, a su psicología. Y se localiza, por tanto en uno u otro centro del actor, por ejemplo: la cabeza, el pecho, el plexo solar, la cadera, las extremidades, etc.

Por medio de los ejercicios psicológicos sugeridos, el actor puede incrementar su propia fuerza, desarrollar sus habilidades de radiar y recibir, adquirir un fino sentido de la forma, encarecer sus sentimientos de libertad, facilidad, calma y belleza, experimentar el significado de su ser interior y aprender a ver las cosas y los procesos en su integridad completa.¹⁹

Los cuatro elementos: moldeo, flote, vuelo e irradiación son considerados por él como cualidades para la creación y tienen su aplicación mediante un correspondiente tipo de ejercicios. Por ejemplo, *la facilidad*, se trabaja mediante la irradiación; *la forma*, por los ejercicios de moldeo; *la belleza y la integridad* por un proceso de observación y raciocinio de la vida.

El cuerpo de un actor debe absorber cualidades psicológicas, debe ser poseído y colmado por ellas hasta que lo transmuten

¹⁸ Ibid. Pág. 41

¹⁹ Ibid. Pág. 43

gradualmente en una membrana sensitiva, una especie de receptor o conductor de imágenes sutiles, sentimientos, emociones e impulsos volitivos.²⁰

A Michael Chejov le obsesionaba el fenómeno de la voluntad humana por lo que se vio inmerso en un largo periodo de estudio para encontrar los mecanismo adecuados que la hicieran detonar a partir del movimiento, de la acción, de la gesticulación.

Fácilmente puede probárselo a sí mismo tratando de ejecutar un gesto fuerte, bien formado, pero sencillo al propio tiempo. Repítamos varias veces y comprobará que después de un rato su poder volitivo se hace más fuerte cada vez bajo la influencia de ese gesto o movimientos expresivo.²¹

Dedica además un lugar especial al desarrollo de la imaginación creadora, pues tenía más fe en ella que en el raciocinio. Chejov estaba seguro que una mente sensible puede abrir miles de puertas a la creación. La Gestualidad Psicológica es el medio por el cual el proceso creador va a descubrir el carácter de un personaje y se da de la siguiente manera:

Selecciónese una frase corta y dígase, adoptando diferentes posturas naturales o efectuando diversos movimientos cada día (...) Estos pueden consistir en sentarse, tumbarse, permanecer de pie, caminar alrededor de la habitación, recostarse en la pared, mirar por la ventana, abrir o cerrar una puerta, entrar o salir de la habitación, alzar y volver a poner en su sitio algún objeto o retirarlo, y así por el estilo. Cada movimiento o posición corporal, que exija un cierto estado psicológico, apremiará a usted cómo decir su frase, con qué intensidad, con qué cualidad y en qué ritmo.²²

²⁰ Ibid. Pág. 22

²¹ Ibid. Pág. 93

²² Ibid. Pág. 113

La Gesticulación Psicológica es el conducto por el cual vamos a excitar nuestro poder volitivo, ésta nos dará la dirección definida, lo que será un despertar de nuestros sentimientos y nos proveerá de una versión condensada del personaje. Pero no todos los movimientos son Gesticulación Psicológica, los gestos cotidianos no sirven, el germen lo encontraremos solamente en aquellos gestos o movimientos arquetípicos, de ahí saldrá la irradiación correcta, el ritmo y el carácter adecuado.

Hemos tomado para esta investigación la propuesta de Michael Chejov porque representa otro punto de vista del trabajo stanislavskiano y al mismo tiempo porque se aleja del teatro realista o naturalista.

5. La Biomecánica

El día en que la experiencia de asistir al teatro sea la de contemplar una escenificación que pretenda fotografiar la realidad y en donde las acciones de los personajes sean idénticas a las que cualquiera puede realizar en la vida cotidiana, ese día el teatro debería cerrar sus puertas y preguntarse cuál es su propia naturaleza.

Esperemos que llegue el momento en el que uno vaya al teatro con la absoluta certeza de que lo ahí presentado sólo puede existir en la escena. Pero no siempre ha sido así. El espectador de hoy en día se ve en la necesidad de exigir mejores espectáculos y no solamente conformarse con una falsa reproducción de la realidad. Además todo el mundo sabe que el naturalismo es el estilo más artificial que existe en el arte. Entonces ¿cómo podría un arte muerto reflejar la realidad?

Porque el hecho teatral en tales circunstancias tiende a desaparecer para ofrecer algo más atractivo al espectador. Pues ese teatro con escenografías infestadas de *living rooms* se encontró en un callejón sin salida. Evidentemente el teatro contemporáneo -y los actores- deberían proporcionar algo más.

Vsevolod Meyerhold (Penza 1874-1940) comenzó su trabajo teatral como actor en el Teatro de Arte de Moscú, en donde fue discípulo de Danckenko y del mismo Stanislavsky, además de ser un fiel admirador de la dramaturgia de Anton Chejov. Sin embargo muy pronto cambió su punto de vista en cuanto al arte. Le ahogaba la escena naturalista y le parecía aberrante el realismo psicológico. Al no tener afinidades, renuncia al Teatro de Arte en 1902 para buscar un camino propio

Una vez separado de ahí se ocupó de la dirección teatral, convirtiéndose en un gran revolucionario de la escena: modificó la disposición de la sala, experimentó con la escenografía, alteró la relación actor-espectador; suprimió parcialmente textos dramáticos clásicos; fundó talleres de formación actoral; dictó conferencias sobre técnica y teoría teatral, etc.

Son conocidas las diferencias entre Stanislavsky y Meyerhold, entre un sistema y el otro; pues son muchos los puntos en conflicto. Por una parte Stanislavsky es la ruptura con el teatro romántico. Meyerhold hará

lo mismo con el teatro realista. Los dos son revolucionarios de la escena, pero ambos se han formado bajo criterios estéticos muy diferentes.

Quizá el abismo generacional no sea tan grande como el de clase social que sí los va a determinar. Stanislavsky es burgués; Meyerhold es proletario. Un proceso histórico como la Revolución los marcará más radicalmente. Después de la caída del Zar, el teatro y todas las artes deberán de servir al pueblo. Meyerhold encaja perfectamente en este nuevo orden.

Es decir que las divergencias y correspondencias -porque sí las hay- estarán supeditadas a lo social, lo histórico, lo estético, lo estilístico y lo técnico teatral.

Meyerhold truena contra la escena, pues para él, el teatro con excelentes actores consumidos por su emoción; hábiles en las leyes de la expresión verbal, era como *ver una obra leída con trajes y maquillajes*.

Pero el abismo creado a partir de sus reflexiones lo comprometen a ofrecer una alternativa, había que ser propositivo, no sólo en la misma representación, sino también y sobre todo en la formación de los jóvenes actores, ya que sin duda es ahí desde donde se pueden plantear otros modos de ejercer el oficio.

Así las cosas, Meyerhold transitará por una formación autodidacta, rica en experiencias e influencias. Sus gustos tienen muchos matices, se une su pasión por *la Comedia del Arte*, las técnicas del circo y *music-hall*, el arte del clown, la música, el mimo y la dramaturgia de Moliere, Goldoni, Cervantes, Lope de Vega, etc.

Meyerhold tiene una actividad creadora muy intensa, en la que su principal bandera es la experimentación en el más estricto sentido. Dirige múltiples espectáculos; se traslada a varias ciudades del mundo; en sus busquedas conoce el éxito y el fracaso.

Posteriormente forma su centro de enseñanza, misma que transita por varias etapas, pero en las que, como él, siempre es susceptible de revisión. Con todo lo anterior dará inicio a la técnica corporal conocida como: Biomecánica, aunque curiosamente nunca le interesó definirla.

Meyerhold no ha formulado nunca su método biomecánico. Sus ideas sobre este tema habían quedado vagas y llevan sobre todo su

carácter polémico dirigido contra las teorías de los "sentimientos vividos" en el teatro.²³

La obra teórica de Meyerhold más que una técnica o un método es una serie de ejercicios y planteamientos que debían hacer crecer libremente como un organismo vivo en la mente y el cuerpo de los actores.

Sin embargo intentaremos dar una idea general de su propuesta. Por principio la Biomecánica es un planteamiento de entrenamiento físico en el que el actor experimenta todo un sinfín de posibilidades expresivas; y en la cual desarrolla esa potencialidad para servirse de ella en el momento que lo requiera. Es obvio que con él ha virado radicalmente énfasis en la interpretación ya que uno de los principales prejuicios que había era que:

El teatro naturalista considera la cara como el principal medio de expresión del actor y niega todos los otros.²⁴

Meyerhold no descansará en su búsqueda por lo que se interesó en estudiar las leyes del movimiento animal y humano. Trabajó con los actores para que aprendieran a verse a sí mismos, para que reaccionarán a la influencia del otro, deseaba desarrollar en el actor la cualidad de auto-espejo.

Ha sido necesario, dice, conocer su cuerpo demasiado bien para saber exactamente qué expresa en tal o cual momento.²⁵

Un pilar importante en Meyerhold es la idea de que el ser humano posee una naturaleza racional del movimiento. Era imprescindible racionalizar cada uno de los movimientos de los actores. Éstos deben estar dotados de una gran capacidad para responder instintivamente a cualquier estímulo. En lo que se refiere al trabajo emotivo, entrena a los actores con ejercicios de abstracción y sustitución.

²³ Meyerhold, Vsevolod, *Teoría Teatral*, Ed. Fundamentos, España, 1986, pág. 198

²⁴ Lorelle, Yves, Op. Cit. Pág. 84 En el original: "Le théâtre naturaliste considère le visage comme le principal moyen d'expression de l'acteur et néglige tous les autres."

²⁵ Meyerhold, Vsevolod, Op. Cit., pág. 200

Si la forma es justa, decía, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serán también puesto que determinadas por la posición del cuerpo, con la condición de que el actor posea los reflejos fácilmente excitables, es decir, que las tareas que le sean propuestas desde el exterior sepa responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra. La interpretación del actor no es otra cosa que la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad. Por ejemplo, representando el miedo (a vivirlo) pues echándose a correr; no debe, por un lado, ponerse a correr (reflejo) y no tener miedo después, porque se ve correr. En lenguaje teatral de hoy día, esto significa: “No es necesario vivir el miedo, sino expresarlo en escena por una acción física”.²⁶

La biomecánica finalmente efectuaba un salto cualitativo al tender un puente mediante el cual el actor podía transitar libremente entre movimiento y sentimiento.

Si he tomado la postura de un hombre triste, puedo ponerme a sentir la tristeza. Como director biomecánico velo por que el actor sea sano y alegre y que sus nervios no se desequilibren. Importa poco que el intérprete de una obra triste permanezca y no se concentre interiormente para no volverse neurasténicos. Algunos actores hacen toda clase de manipulaciones para penetrar en un mundo triste y eso les vuelve nerviosos. En cuanto a nosotros, decimos: Si os hago tomar una actitud triste, vuestra réplica lo será también.²⁷

Meyerhold descubrió las virtudes de la pantomima y no dudó en incorporarla a su labor, otorgándole un lugar preponderante. Estaba convencido en la intensidad y fuerza que emana del gesto o del trabajo con las máscaras.

²⁶ Meyerhold, Vsevolod, Op. Cit. Pág. 198

²⁷ Meyerhold, Vsevolod, Op. Cit. Pág.200

No es el fondo del tema de la pantomima lo que emociona al espectador, sino la manera de ejecutarlo por el actor, el ambiente en el que el espectador percibe la trama y la virtuosidad del mimo. Los movimientos se modifican en función del vestuario de los accesorios y del fondo decorativo.²⁸

Al parecer jamás existió, para él, adversidad entre el drama corporal y el verbal. Simple y sencillamente Meyerhold se sirve de los beneficios que le pueda ofrecer los ejercicios de pantomima ya que estos los utiliza como requisito previo al texto dramático.

No se debe olvidar que primero tuvimos que desentumecer los músculos, construir bien el esqueleto, aprender a caminar rítmicamente... Después hubo de llegar el momento de decir ¿por qué andamos sin cerebro? ¿Por qué no pensar? Y es que en cualquier entrenamiento de actores, la palabra debe estar siempre en tercer lugar: primero el movimiento, después el pensamiento y al final la palabra.²⁹

Mientras más recursos despertemos por medio de la biomecánica, lograremos más propuestas corporales. Un cuerpo sin entrenamiento es un cuerpo limitado y destinado a un teatro convencional.

En el Estudio de Meyerhold se impartían clases de Comedia del Arte, en donde se trabajaba sobre textos como: Arlequín Cortés para el amor (Marivaux) o La Cueva de Salamanca (Cervantes). Más tarde incluyó técnicas de danza, ejercicios de gimnasia, atletismo, esgrima, música. En particular recomendaba ampliamente la práctica de deportes como el tenis, el lanzamiento de disco, la navegación a vela, etc. Los alumnos se comprometían también a asistir a una serie de conferencias que abarcaban temas como: la mimesis, el teatro popular, el drama hindú, teoría teatral moderna, etc.

²⁸ Meyerhold, Vsevolod, Op. Cit., pág. 76

²⁹ Meyerhold, Vsevolod, El Actor sobre la Escena (Diccionario de Práctica Teatral) Edición, introducción y notas de Edgar Ceballos, Ed. Grupo Editorial Gaceta, S.A., México, 1986, pág. 59

Para que un alumno pudiera obtener el título de actor era preciso pasar por un examen en donde debía tocar un instrumento musical o cantar; pasaba luego a realizar ejercicios de gimnasia y acrobacia; escenificaba más tarde un fragmento de pantomima con trucos de acrobacia donde tenía que demostrar aptitudes miméticas.

Meyerhold había contratado a un hombre de Mongolia de nombre Inkinzhinomov, quien conocía las técnicas corporales asiáticas. Él era el responsable de entrenar a los actores acróbatas. Por tal motivo no es nada extraño que los alumnos realizaran con facilidad actos de gran destreza física.

(El alumno)... toma el cuerpo de su compañero extendido en el suelo, lo echa en su espalda y lo transporta. Hace caer este cuerpo. Lanza un disco y tira un arco imaginario. Da una bofeta a su compañero y recibe otra (de la misma manera). Salta sobre el pecho de su compañero y le recibe en el suyo. Salta sobre la espalda de su compañero que se pone a correr llevándole, etc. Algunos ejercicios eran simples: tomar la mano de un compañero y tirar de su brazo, rechazar a un compañero, cogerlo por la garganta, etc.³⁰

En su entrenamiento de Biomecánica, se incluían cargadas, caídas, rodadas, saltos, lanzamientos. Todo para que aplicaran los ejercicios de acrobacia, gimnasia y ciertos conceptos de las artes plásticas. De tal forma que los alumnos eran capaces de calcular sus movimientos, racionalizar y coordinarlos. En fin, lograr la máxima expresividad corporal posible.

A pesar de la incapacidad Meyerhold para definir exactamente su propuesta de Biomecánica se preocupó por documentar su labor, de ahí sus escritos teóricos y el material fotográfico. Lo que permite ha permitido su relectura y su experimentación.

³⁰ Meyerhold, Vsevolod, Teoría Teatral, Ed. Fundamentos, España, 1986, pág. 199

6. La Mecánica del Concepto

Las poéticas emitidas por Adolfo Appia y Edward Gordon Craig serán puñaladas certeras para el teatro naturalista. Los nuevos conceptos sobre la luz, el espacio, la escenografía, el tiempo, el movimiento, los trajes y el actor, abrirán nuevas perspectivas a la escena mundial.

Lo que se anunciaba ya como el teatro del futuro, tendrá sin embargo múltiples tropiezos. Se tiene claridad sobre lo que se desea, pero no hay quien lo haga realidad, no hay tampoco público preparado. El reto es enorme, la responsabilidad también, los resultados tendían a una expectativa muy grande.

Las dificultades para ver aterrizar sus ideas, perturban a Edward Gordon Craig, destacado actor, director y pintor. Personaje obseso, cuya vida era como el de su montaña rusa; a ratos alucinado por sus ideas, otras en medio del vértigo y otras sumido en terribles depresiones ante la imposibilidad de trasladar a la escena sus concepciones.

Sin embargo, Gordon Craig y Adolfo Appia no son unos lunáticos, sino los profetas del teatro del siglo XX. Pero en esa tarea nos están solos, en Alemania, se crea el centro de investigación Bauhaus.

La Bauhaus, que en un principio se instaló en la ciudad de Weimar, era un instituto que dependía de la Escuela Superior de Bellas Artes. Estuvo dirigido por artistas que hoy son paradigmas del arte moderno: Walter Gropius, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Wassily Kandisky, George Mucho y Laszlo Moholy Naggy.

El principio rector de esta aventura artística, llamada Bauhaus, era lo creativo, por encima de teoría, la tradición o lo académico. Un insólito proyecto pedagógico y antiacadémico que trata de detonar las infinitas posibilidades de expresión que tiene el ser humano. La tarea era muy clara había que destruir la parte racional y despertar en los alumnos su lado creativo pues con frecuencia las reglas académicas del arte acaban por ser opresivas y castrantes limitando la libertad de expresión.

En la Bauhaus se propuso desde el principio que juntos, maestros y alumnos se lanzarían a la búsqueda y la experimentación; que ambos aprenderían a partir de un intercambio de encuentros individuales. Pero esta idea no devino en anarquía como pudiera pensarse, funcionó y lo hizo

estupendamente. Curiosamente el modelo de la Bauhaus inspirará y modificará los métodos de enseñanza artística en varias partes del mundo.

Al trabajo práctico desarrollado ahí, vino a sumarse varios ensayos teóricos sobre el arte abstracto que siguen siendo modelos vigentes. Paul Klee publicó Bases para la Estructuración del Arte que es la obra más representativa, donde delimita la independencia del modelo, con respecto a la realidad natural para producir finalmente una obra no figurativa, es decir abstracta. Vassily Kandinsky ya habían editado: De lo Espiritual en el Arte y una vez en la ciudad de Weimar vio la luz: Punto y Línea Sobre el Plano. Textos básicos que no sólo sustentan teóricamente a la Bauhaus, sino que son indispensables para entender todo el arte contemporáneo, así sea, la música, la danza, el teatro o la pintura.

En el mundo del arte, cuando hablamos de un trabajo inscrito en el terreno experimental no nos estamos refiriendo a aquel que realiza el neófito. Experimental, me parece que incluye la experiencia (conocimiento de la técnica) y la aplicación de ésta con método.

En ese sentido la Bauhaus responde perfectamente al planteamiento anterior ya que transita por diversas vías en pos de la unión del arte y la tecnología. El taller de la Bauhaus tenía un gran espectro de acción; lo mismo se ocupa de la arquitectura, la decoración, la fotografía, la pintura, el diseño industrial, diseño de muebles y el teatro.

En el área del teatro se investiga en torno a la geometría del cuerpo humano; la utilización total de los espacios, la búsqueda de ritmos visuales, efectos ópticos, etc. Ahí se trabaja con diferentes materiales (vidrios, madera, metal, cartón); con diversos colores: blanco, negro, amarillo, rojo, azul. Las figuras geométricas se incorporan a la escena: el cubo, el triángulo, el círculo, el cono y la esfera.

Y todas ellas tienen una razón de ser en el arte abstracto. Qué es la línea recta, sino un viaje al infinito. ¿Y el círculo? No es otra cosa que la representación más exacta del mito del eterno retorno. Un punto es la imagen perfecta de la soledad. ¿Qué significa el color rojo?, ¿qué nos evoca la esfera?

Oskar Schlemmer se hace cargo del Taller Teatral en 1925 y organiza a los maestros artesanos por secciones para que realicen los análisis de la luz, del espacio, de la forma, del movimiento. Se les encarga además

realizar escenografías para ópera, ballet, drama, circo, music-hall, etc. Había previamente una presentación de proyectos y luego la realización de los mismos, éstos incluían vestuarios, máscaras y maquinaria teatral.

Aunque se realizaron infinidad de prácticas teatrales, en las fuentes consultadas no se hace mención de alguna técnica actoral, ni corporal. Al parecer todo giraba en torno a ejercicios de abstracción. El acento estaba puesto más bien en un estilo impresionista, se buscaba despertar la sensación generada a partir de los objetos o las acciones.

No son actores en el sentido tradicional del término (de hecho, algunas veces se prescinde de él); no son bailarines entrenados en el rigor de una técnica ortodoxa; no son mimos inscritos en la tradición del arlequín. Y sin embargo, estos intérpretes eran a la vez actores-bailarines-mimos.

En los trabajos presentados por el taller teatral de la Bauhaus había un repertorio de mimodramas, por ejemplo: Tres Damas Barrocas, Coro con Máscaras. Además de una serie de coreografías: Danzas de las Formas; Danza de los Bastidores; Danza de los Gestos, Danza de las Baras, Danza de los Aros.

Algunas de ellas podían contener un mínimo de acción, como por ejemplo: La Danza Espacial. Cuyo desarrollo era más o menos así: en un escenario vacío y negro hay un cuadrado en líneas blancas, un círculo y diagonales. Un hombre de maillot amarillo, con una esfera de metal en la cabeza, entra a la escena, dando pequeños pasitos y recorre rápidamente todo el escenario por las línea blanca. Llega entonces otro hombre de maillot rosa y con grandes saltos recorre el mismo trayecto. Finalmente se integra a la historia otro hombre de maillot azul y avanza con pasos lentos. ¿Cuál es la acción? los tres hombres se cruzan, se encuentran, se evitan, se alejan, etc.

Había obras como La Danza de los Gestos, en la que tres hombres (maillots amarillo, rojo, y azul) entraban al escenario, el primero con una gran euforia, se sentaba en la silla; el segundo, más solemne hacía lo mismo en un taburete; mientras que el tercero, se arrastraba por el piso hasta alcanzar un banco. Una vez los tres hombres sentados en silla, taburete y banco, comienzan una serie de acciones como saludar, estornudar, reír, llorar, poner atención, etc.

El ocaso de esta historia se da cuando Hitler llegó al poder y la Escuela de la Bauhaus fue denunciada como un nido de bolcheviques; se les acusó de imprimir panfletos comunistas, por lo que cerró sus puertas y sus integrantes se dispersaron por todo el mundo.

La Bauhaus tuvo una corta vida, pero el espíritu con el que nació ha crecido desde entonces hasta nuestros días. Algunos estudiosos de este movimiento opinan que pertenecen espiritualmente a la Bauhaus, lo mismo Picasso, Freud, Stravinsky o Edison.

Así que quienes hayan tenido oportunidad de ver los espectáculos de los grupos franceses: Théâtre Fantastique y la Compañía de Philippe Genty o el teatro Buratto, de Italia sabrá las deudas y correspondencias que hay con el movimiento de la Bauhaus. Pues aunque la escuela alemana no alcanzó a redondear sus propuestas en años recientes ha quedado demostrado lo visionario de sus experimentos.

Consigno a continuación la reseña de tres espectáculos que por sus hallazgos escénicos merecen tomarse en cuenta: Teatro Fantástico, Pane Blu y Desfile de Deseos. Aunque los defensores de la pantomima tradicional opinan que la tecnomima, como algunos la llamaron, no tiene ninguna relación con el arte silencioso, ni puede llamarse pantomima una obra en la que el aspecto tecnológico está por encima del humano, estamos convencidos que es válida cualquier experimentación con la condición de que no caiga en la repetición de formas ya conocidas.

El Teatro Fantástico (*Le Théâtre Fantastique*) de Francia fue fundado por Richard Zachary en 1980 después de estudiar con Étienne Decroux, Jacques Lecoq y Marcel Marceau. Un año más tarde revitaliza su obra gracias a la colaboración de Panda Antequeda, quien es el diseñador de máscaras y vestuario. Y finalmente el último toque lo da la inclusión de fibras ópticas, microprocesadores y electroluminiscencia. Todo para crear alucinantes efectos luminotécnicos.

El Teatro Fantástico asocia el arte de la pantomima ilusionista de Marcel Marceau; el uso de máscaras, herencia de Lecoq; y el manejo de la mima corporal de Decroux, más la danza, los títeres y la más alta tecnología. La obra es un espectáculo eminentemente visual que transporta al espectador a un mundo lleno de fantasía e imaginación. Este es un universo poblado de seres fantasmagóricos y criaturas extrañas. Por

ejemplo, aquí encontraremos a un siniestro y simpático hombrecillo vestido de overoll; también a una peculiar gallina capaz de engendrar huevos cúbicos; además un hermoso ballet a dos manos, dentro de un teatro de títeres, en claro homenaje a la famosa escena de Chaplin de La Quimera de Oro. Mozart, es interpretado por una orquesta de luces creadas por fibra óptica. Una stripper voluptuosa resulta ser en el último segundo un monstruo color magenta que parece salido de un cómic. Todo lo anterior dentro de la estética surrealista.

Espectáculo inusual con sólo tres intérpretes mimos, o actores o títeres, da igual ya que lo mismo pueden ser hombres, mujeres, monstruos o solamente luces. Con un ritmo vertiginoso y el genio puesto en cada segundo del espectáculo, las historias se suceden en un desfile bizarro, trepidante y brillante.

Por su parte, el Teatro Buratto de Italia, nace principalmente a iniciativa de Jolanda Cappi y Franco Spadavecchia. Cuenta con una inspirada dirección de Stefano Monti y una pista sonora de Carlo Cialdo Capelli. El espectáculo Pane Blu (Pan Azul) tiene su origen en un cuadro surrealista del pintor Monroe, el cual presenta un pan *baguette* coloreado en azul, para denotar que no es comestible. Este es un ejercicio escénico en cámara negra, deslumbrante e iconoclasta, que denuncia la sociedad de consumo. El comer adquiere no solo la connotación alimenticia, sino la forma en que esta sociedad devora signos, ideas, costumbres y todos los artificios a través de una sociedad mediática.

Y es también la suma de diversas expresiones artísticas (música, danza y pantomima, además de lo mejor del Op Art. Es la experimentación del objeto hasta sus últimas consecuencias. Contrariamente a otro tipo de teatro, éste permite infinidad de lecturas. No cuenta una historia de forma convencional: personajes, acciones, etc, sino que relata, en una especie de doble articulación lingüística el signo visual, donde fondo y forma conviven con gran destreza. El lenguaje de Pane Blu es el de la imagen que se desplaza entre lo sincrónico y lo diacrónico, unas veces con tono irónico, otras humorísticas, pero siempre incisivo.

Este trabajo escénico se inscribe en la búsqueda inteligente y bien organizada donde se delimita el espacio y el escenario abre un a nueva perspectiva de su propia dimensión. El sentido mismo del universo y de la

fragilidad del ser humano, campea detrás en todo momento. Pana Blu es un espectáculo teatral de cientos de imágenes y emociones que nos invita a leer múltiples signos que han sido resemantizados y vueltos a codificar con gran acierto. Teatro donde el objeto se vuelve sujeto y el sujeto concepto.

Finalmente, la Compañía de Philippe Genty, es un caso atípico dentro del panorama mundial del teatro. Ha ganado premios en Festivales Internacionales de danza y de teatro, porque nunca saben dónde ubicar sus obras o a qué género pertenecen. Los trabajos de Genty son una interesante amalgama de varias técnicas: danza contemporánea, títeres, bunrakú, pantomima, efectos especiales, etc.

Genty es considerado un vanguardista, dueño de un talento excéntrico que ha utilizado sus creaciones para satisfacer de manera bizarra sus propios gustos y obsesiones, y es gracias a eso que el espectador es partícipe de esta serie de imágenes que despiertan deseos, angustias, temores enterrados en lo más profundo de nosotros mismos.

Las imágenes creadas se siguen unas a otras en un sueño de asociaciones, de un modo frecuentemente impredecible, absurdo y algunas veces desconcertantes. Estamos en el reino del surrealismo más puro y como no, si para él el descubrimiento del inconsciente significa uno de los hechos más importantes del siglo XX.

El psicoanálisis, Freud y Lacan, representa su tema favorito. Sus espectáculos trabajan sobre el mundo de los sueños para integrar el psiquismo, y su objetivo es ayudar al público a que lo haga desde su propia interioridad. Además de explorar *el imaginario*, es decir, el repertorio de mitos, asociaciones mentales, símbolos oníricos y creaciones poéticas que constituyen nuestro inconsciente individual. Esto le ha permitido elaborar situaciones escénicas muy perturbadoras y al mismo tiempo de exquisita belleza.

Philippe Genty, en compañía de su coreógrafa y esposa Mary Underwood y un equipo de espléndidos mimos-bailarines-clowns y animadores nos seducen y conducen a sus laberintos para luego dejarnos caer en el más profundo abismo. El vértigo se multiplica al aumentar la velocidad y se pierde la dimensión espacial, no se sabe a ciencia cierta

dónde es adentro y dónde afuera; aquí y allá, dejan de tener sentido cuando lo grande y lo infinitamente pequeño conviven.

Desfile de Deseos (Désirs Parade) está compuesta por tres secuencias: Crisálida, Vértigos y El Vals de las Sillas de Playa, más tres entremeses que se intercalan: Las Tijeras, Indiferencia y Libertad. Una hora y cuarenta y cinco minutos de teatro de búsqueda bien hecho y sólo dos palabras: mum y mother.

Crisálida está diseñada como un ballet para celofán y papel kraft y gira alrededor de un extraño paquete encontrado en la calle, un paquete que se convierte en un ser vivo devorador de personas, y de ahí vamos de mutación en mutación, la mujer deja de serlo para transformarse en muñeca, en insecto, en araña, otra vez en celofán y finalmente en una crisálida. He aquí el tema de la metamorfosis, del paso de la vida.

Luego El Vals de las Reposeras es la increíble historia de la silla de playa, un invento que ha hecho la vida más placentera, un homenaje al gran invento del mundo solo superado por la rueda. El aporte de este objeto todavía no se ha sido cuantificado; desde tiempos inmemoriales, siglos y siglos de inventos y alta tecnología y la silla de playa ha permanecido inmutable. Plagada de humor, pero no de chistes, *El Vals de las Sillas de Playa* es una historia surrealista y maravillosa que envuelve en sus propias leyes de absurdo y lógica.

Con estos tres ejemplos podemos tener la certeza de que las teorías formuladas por Appia y Craig son una realidad y la veta está abierta, para quienes simpatizan con esta modalidad, en espera de cualquier iniciativa. Sólo cabe un comentario final, ni la pantomima tradicional, ni la Mima Corporal son más complicadas, más serias o más trascendentes que esta forma teatral. Cualquiera de las tres requiere el mismo compromiso, la misma entrega y por supuesto el más alto rigor técnico. Los hallazgos o extravíos están en función de los resultados y de los riesgos asumidos.

7. La Pantomima Clásica

Hemos podido distinguir a lo largo de esta investigación, varios tipos de pantomima. Así tenemos: la pantomima de la antigüedad, aquella que se desarrolló en el periodo de la cultura griega y romana. Más tarde la pantomima medieval. Después, las pantomimas inglesas y francesas. Hemos visto cómo éstas se han ido transformando, yendo en diferentes direcciones a lo largo de la historia del teatro. También asistimos a su renacimiento, en el siglo XIX, de lo que nosotros llamamos el mimo romántico. Hasta llegar finalmente a edad moderna, con la irrupción de la escuela francesa de mimos. Y ahí es justamente donde se generarán la poética de la pantomima contemporánea, por un lado la Mima Corporal de Étienne Decroux, y por el otro, la Pantomima Clásica, vía Marcel Marceau, que como ya sabemos fue alumno del primero.

Dentro de los elementos estructurales de la pantomima clásica tenemos como base medular: el ilusionismo y otros recursos narrativos como la elipsis, la parábola, la continuidad del contraste. Todo ello supeditado a dos tonos: cómico o trágico. Veamos enseguida cada uno de ellos con mayor profundidad.

Se le llama pantomima clásica a aquella cuyo estilo romántico está inspirado en el *Baptiste Deburau*, pero que se consolida técnica y conceptualmente en el siglo XX a raíz de las investigaciones de Decroux, mismas que Marcel Marceau aprovechó y popularizó. Esta clase de pantomima se vale del ilusionismo, es decir del ejercicio de crear una ilusión óptica, en el espacio vacío. El ilusionismo es recreado básicamente con las manos (aunque se usa todo el cuerpo), por eso podríamos decir que la pantomima clásica es *objetiva* con respecto a los objetos que evoca en el espacio, pero también es *subjetiva* si tomamos en cuenta la relación o las sensaciones que el objeto provoca.

Para Marceau la pantomima clásica es un arte de ilusionismo que expresa por medio de gestos la imagen de la realidad, pero ésta necesita ser más inteligente que las palabras para poder expresar la eterna paradoja del hombre; la existencia misma que va del nacimiento a la muerte; el eterno círculo hacia el infinito que es la soledad y sobre todo de la frágil y efímera levedad de vida.

El recurso del ilusionismo fue descubierto y codificado por Decroux, junto con Barrault, desde la época del Atelier. Ellos descubrieron la ley del contrapeso. Y crearon -a partir de ella - la famosa caminata en el mismo lugar, subir y bajar por la escalera, el caminar sobre el agua, etc. Todos esos trucos que han dado la vuelta al mundo y que son el lugar común de muchos mimos.

La pantomima clásica parte del contrapeso para crear el ilusionismo. Marceau se apoya en este principio para así enseñar que todo lo que se toca en el espacio tiene que ser más pesado que en la realidad. El objeto se restituye de una manera imaginaria y ésta es la clave del mimo clásico, es decir del mimo ilusionista, con ello es posible hacer visible lo invisible e invisible lo visible. En síntesis la pantomima clásica es el arte de crear la realidad por medio de la ilusión óptica. Así tenemos que el auténtico mimo -el que se precie de serlo-, es un ser en medio de un escenario vacío, capaz de evocar todos los universos posibles.

También la pantomima clásica delimita su independencia con las otras artes escénicas ya que ésta, por ejemplo, comienza donde termina la danza. Y mientras que la danza recrea una fantasía en el espacio, la pantomima (plantada al piso) dibuja la distancia en el tiempo. Y dado que la danza se vale del movimiento en el aire, la pantomima se sirve más que del movimiento en sí, del ser humano en todas sus manifestaciones.

Además Marcel Marceau utiliza en la creación de sus espectáculos soluciones cómicas, este recurso lo fue desarrollando a partir de dos escritos teóricos básicos del humor: La Risa de Henry Bergson y El Chiste y su relación con el Inconsciente de Sigmund Freud. Por ejemplo, el filósofo francés señala que los movimientos rápidos en una acción determinada predisponen al surgimiento de la risa y que la contra parte, es decir lo trágico, se asocia con los movimientos lentos. El mimo incorpora esta concepción cualitativa de los movimientos, para desatar lo cómico o lo trágico en el espectador. Y son concretamente entre estos dos estadios que transitan las obras de Marceau; movimientos lentos que generan angustia como La jaula, movimientos rápidos que disparan la risa, como Bip en un baile.

Otro de sus aportes, según Marceau, desde el punto de vista técnico es que el mimo se sirve del concepto de *elipsis* y de la *parábola*. Haciendo a

un lado toda palabra inútil, este mimo, hace su ejercicio escénico mediante: *la síntesis y la fábula*. Lo anterior proyecta una nueva dimensión espacio temporal a la narración.

He creado la jaula, la caja de cristal, en fin, todo eso que es muy elíptico; esos puntos de apoyo en el espacio, los cambios de tiempo y de lugar, son nuevos elementos que he aportado al arte del mimo y que no se encuentran en las enseñanzas de Decroux, y que han desarrollado este arte transfiriéndolo a otra dimensión, una dimensión teatral y dramática que me pertenece.³¹

Marceau recurre con frecuencia a *la continuidad del contraste*. Por ejemplo, en *David y Goliat* para subrayar el poder utiliza la debilidad; para mostrar grandeza establece la relación con lo pequeño. También el contraste se da en la anécdota ya que para ilustrar la fragilidad de la vida recurre, a manera de metáfora, a la breve vida una mariposa. Si va a tratar un tema trascendente como la muerte, por ejemplo en la misma historia *Bip Cazador de Mariposas*, empieza mediante una acción trivial como es comer una manzana. Y un último ejemplo de este principio: para señalar la soledad del hombre establece una analogía con una flor.

El entrenamiento físico en la escuela de Marcel Marceau tiene fama de ser tan rigurosa como el de la mima corporal, aunque los objetivos finales sean diferentes. En ambas el trabajo es exhaustivo, ya que es necesario trabajar el cuerpo hasta el límite, pues todo el quehacer del mimo consiste en obtener el control del equilibrio del cuerpo contra las resistencias del cuerpo o del espacio. Digamos que el trabajo corporal comienza, en la técnica de Marceau, con desarticulaciones (*isolation*) de: la cabeza, el cuello, el tronco, las piernas, los brazos y las manos y la cara. Más adelante se sigue con ejercicios de coordinación, movimientos de ondulación, en bloque, descensos y ascensos y pivotes, etcétera.

Para lograr la magia del ilusionismo, el mimo se entrena con los ejercicios de: presión, inmovilidad, fundidos. Luego el trabajo de objetos:

³¹ Marceau, Marcel, "La Pantomima en México 1983" en *Escénica*, Revista de la Universidad Autónoma de México, época I, Números 4-5 septiembre de 1983, pág. 65

contacto y toque, peso y resistencia, manipulación, compensación, acciones. Reacciones: caminar y correr; fricciones: viento, agua, flotar, etc.

El repertorio en las presentaciones de Marceau incluye cerca de 40 historias cortas entre las que selecciona cuáles formaran cada presentación. Este programa está dividido en dos partes; la primera contiene *pantomimas de estilo* que de alguna forma conservan reminiscencias de las obras de Deburau, mientras que en la segunda parte del programa giran en torno al personaje *Bip*, personaje inspirado en las películas mudas.

Las pantomimas de estilo son cantos silenciosos, gritos interiores, sonatas o sinfonías visuales en donde el hombre busca incansablemente el porqué de su existencia. El hombre, desnudo ante sí, vencedor o vencido, termina demostrando, con el grito del gesto y el eco del corazón, la vulnerabilidad de los seres que viven en nuestro planeta, pero para quienes la pasión sigue siendo un monumento enhiesto, como un desafío en el alma del tiempo inmemorial.³²

Se consideran *pantomimas de estilo* las siguientes obras: El papagayo, El artista pintor, El escultor, La revuelta del autómeta, El tribunal, La creación del mundo, El Ángel, Adolescencia, madurez, vejez y muerte, Luna Park, Los burócratas, El árbol, Los jugadores de dados, El pequeño café, El jardín público, La pesadilla de un carterista, El tango, La espada de un samurai, La jaula, El pescador de afiches, El fabricante de máscaras.

Las segunda parte incluye las pantomimas de *Bip*, personaje melancólico, romántico y solitario, descendiente en línea directa de la tradición del Pierrot, más la mezcla de los mimos del cine mudo, Charles Chaplin y Buster Keaton; Bip es para el teatro lo que Chaplin fue al cine. Y como los anteriores es también el retrato de un hombrecillo que fracasa constantemente de manera simpática, pero que no es un fracasado, sino

³² Información en el programa de mano de la presentación de Marcel Marceau en México.

un idealista. Un hombre que vive con la mirada puesta en un mundo utópico; un ser ingenuo en medio de caos del siglo XX.

En el programa de mano del espectáculo de Marcel Marceau, Jean Cocteau escribió:

El ejercicio de estilo /que ustedes van a ver consiste en /traducir un silencio /en otro./Con esa gracia macilenta/ que obtuvo de Deburau y de la/ dramática japonesa/ Marcel Marceau imita el silencio engañoso/ de los peces y las plantas/ Evoca misteriosamente esa vida/ vegetal que las películas aceleradas nos/ muestran/ tan plena de gestos como la de los hombres./En breve, habla./Y yo pienso en aquellos sordomudos/ que ríen/ ante una película vieja y dramática/ y ha sido porque lograron escuchar /las bromas/ que se cruzaron entre sí los actores/ del drama./Un mimo atraviesa la barrera del idioma./ Paul Paivot nos presenta el encantador/ personaje creado por Marceau: Bip./ Personaje que entra en nuestra casa/ en las puntillas del ladrón y con la/ abrumadora/ desfachatez del claro de luna.³³

El repertorio de Bip es el siguiente: Bip domador, Bip gran artista, Bip se suicida, Bip en la agencia matrimonial, Bip sueña que es Don Juan, Bip busca trabajo, Bip viaja por mar, Bip se recuerda, Bip soldado, Bip en un baile, Bip viaja en tren, Bip juega a David y Goliat, Bip guardián de niños, Bip patina, Bip caza la mariposa, Bip mercader de porcelana.

En ambos casos, podemos advertir, por el sólo título qué hará o sobre qué puede girar el personaje en cada historia. Sin embargo, como mencionamos arriba, a la luz de un análisis más severo, en la práctica se puede observar que además de ser las historias de alguna manera predecibles el mayor problema es que con frecuencia Marceau se expresa de manera convencional y repetitiva. Sus detractores le ha acusado de ser elemental en sus planteamientos, de ser pobre anecdóticamente, de que recurre a soluciones fáciles, de que su rostro gesticula en exceso, de que

³³ Ibid. Pág. 7

su trabajo está repleto de movimientos gratuitos. En fin, que el lenguaje poético que proponía, sólo sustituye frases convencionales que están muy cercanas al lenguaje de los sordo mudos.

Rápidamente la pantomima ilusionista llegó a un callejón sin salida, merced de la falta de riesgo en los creadores. Así tenemos por ejemplo que el mimo chileno Alexandro Jodorowski en un acto de honestidad confiesa por qué abandonó la pantomima, que tanto éxito y satisfacciones le proporcionó:

Estaba cansado de la mímica francesa. El héroe paranoico romántico, deshojador de florecitas y mirón de la luna. Mostrándose y sufriendo. Sufriendo y haciendo reír. Luego vengándose de esa risa...³⁴

Pero habría que reconocer que fue gracias a Marcel Marceau que el mimo se volvió popular en el siglo XX, además de ser el responsable de la tremenda proliferación de mimos que se vivió en el mundo en la década de los 70s y 80s. Los mimos salieron de todas partes del planeta para asaltar los teatros, plazas, calles y centros comerciales. Mimos con técnica, y sin técnica, mimos payasos, mimos bailarines, mimos acróbatas, mimos músicos, etc. Algunos mimos sensibles llevaron a la pantomima a infinidad de lugares, otros se encontraron sin saber qué hacer y los más desafortunados cayeron la salida absurda, simplemente llegaron a lo insólito: mimos que hablaban.

Después de la euforia vivida en las décadas pasadas por la pantomima clásica llegamos al desencanto y la apatía. Cientos de mimos surgidos en años anteriores no sobrevivieron al entusiasmo del momento y terminaron por dedicarse a otra cosa. El gremio se vio invadido, de pronto, por actores hablantes, bailarines, gimnastas que vieron un campo fértil y un público ávido. Sin embargo, lejos estaban de imaginar las dificultades reales que tiene implícito el ejercicio profesional del mimo. Por una parte se encuentra sin duda el trabajo diario del entrenamiento competente requiere algo más que entusiasmo y, por otra, la creación del poema

³⁴ Jodorowsky, Alexandro ¿Qué pasa con el teatro en México? Ed. Navarro, 1967, México, pág. 87

corporal no es nada fácil, hace falta un gran conocimiento de elaboración de los materiales, de tono, de tema, de conocimientos de dirección escénica.

Veamos cuáles fueron, o cuáles son, las trampas en las que se vieron involucradas las aspiraciones y pretensiones de quienes vieron en la pantomima su campo de ejercicio profesional: Lo repetitivo y banal de las temáticas, la falta de maestros, de autores y directores de mimos, las dificultades para integrar búsquedas y resultados; el hecho de convertir al espectador en un invariable adivinador de la anécdota; lo limitado de su estética y, finalmente, la pérdida del público.

De tal suerte que tenemos en primer lugar, aunque esto suene lapidario, como responsables de esta situación a los mismos mimos. Hace falta mayor información y sobre todo, formación, estamos muy lejos de quedar satisfechos con trucos fáciles e infantiles. La apuesta estará en mayor riesgo conceptual y un elevado rigor técnico. Por otra parte no existen muchos maestros de pantomima que estén preocupados por la dignificar un estilo y una técnica de actuación. Tenemos, eso sí, recolectores de trucos que no se interesan seriamente por el oficio del mimo. Aunque hay que considerar que así como nadie se ha propuesto formar mimos, tampoco se ha pretendido formar maestro de pantomima:

No hay maestros de mima, no se puede ser fácilmente maestro de una forma de arte tan exigente. Se puede ser un magnífico artesano, un erudito dedicado, un actor dotado con mucho talento, un valiente experimentalista; puede destacarse por sí mismo, pero no se puede ser maestro del arte, porque éste es en sí mismo su propio maestro. Somos nosotros los medios del arte y no al revés.³⁵

La falta de información impacta con mayor fuerza en la pobreza del discurso. Las temáticas son con frecuencia historias infantiles, banales.

³⁵ Bert Houle y Sophie Wibaux "Bert Houle y Sophie Wibaux" en: *Mime Journal*, *New Mime in North America* 1980, 1981, 1982. Editor: Thomas Leabhart, Claremont, California., pág.81 En el original: "There are no masters of mime. You cannot master an art form. You can be a superb craftsman, a dedicated scholar, a talented and gifted performer, a courageous experimentalist; you can be a loner, but not master. Art is itself its own master. It is we who are the mediums of art, not vice versa."

Pero qué se puede esperar que surja, donde prevalece la ignorancia. De tal manera que el camino fácil ha sido con frecuencia el de tomar cualquier ocurrencia y creer que así se valida un espectáculo. Sin embargo, lo desafortunado de esta solución no mantiene el interés ni la atención de nadie. La pantomima clásica puede captar niños y adultos con la condición de que el espectáculo sea inteligente en su planteamiento, como imaginativo en el diseño y riguroso en su realización.

Durante los espectáculos de mimos se crea el juego involuntario de las adivinanzas. El arte del mimo no es un juego de adivinanzas, y esto hay que dejarlo bien claro, es preciso renunciar a traducir a gestos estereotipados un texto. El riesgo, al parecer insalvable de la pantomima clásica, es que el público se convierte en un adivinador involuntario, esto a raíz de su carácter ilusionista, o por cierta forma de abstracción. Pero ese jamás será su objetivo, sino la convención y el reto es que no suceda.

A las obras dramáticas de Samuel Beckett se les llama mimodramas, también a las de Ionesco. Es decir que al parecer son obras escritas para mimos. No estoy tan seguro de ello, de hecho lo dudo. Conozco la mayoría de obras de Beckett y sé, por ejemplo, que Esperando a Godot no es una colección de rutinas de mimo. Sin embargo Acto sin palabras, de Beckett o Kaspar de Peter Hanke pueden ser muy apropiadas para ser actuadas por un mimo, pero pienso que a los dramaturgos en general no les interesa escribir para los mimos, así que la falta de autores dramáticos dificulta aun más este oficio ya de por sí complicado.

De tal manera que el mimo en ciernes tendrá que ser además de intérprete, autor y director de sus propios espectáculos. A menos, claro, que se reúna con un equipo creativo que amen el trabajo de mimos.

Esta situación lleva implícita la dificultad de integrar búsquedas y resultados de un teatro que quiere ser total. La imposibilidad de asociar la palabra con el gesto y la enorme dificultad de encontrar los financiamientos necesarios para el desarrollo del arte del mimo.

La serie de convenciones técnicas de la pantomima clásica: la cara blanca, el silencio y el estilo romántico de actuación dan por resultado una estética limitada. Paradójicamente estos son los que le dan su identidad. Sin embargo, la gesticulación exagerada y los movimientos no controlados,

en la expresión del rostro son un recurso fácil que ensucia la belleza del movimiento y entorpece la participación directa del cuerpo.

La crítica más dura a la pantomima blanca es la que dice que quien ha visto a un mimo: ¡ha visto a todos! Y esto debido a que a partir del trabajo de Marceau y de la proliferación de mimos, estos robaron una y otra vez hasta el cansancio todos y cada uno de los trucos de este mago ilusionista francés, así que no hay pantomima que no incluya *una cita textual* de Marceau, llámese caja de cristal, caminata en el mismo lugar, el caminado cadencioso, subir o bajar la escalera, además claro está, el plagio de las obras completas.

Más allá de la novedad que la pantomima representó en su mayor auge, en la actualidad difícilmente se sostiene sola en un espectáculo. Es decir, cada vez son menos los espectáculos y los mimos que siguen en activo, porque cada vez resultó más difícil encontrar público. Este se fue perdiendo poco a poco, en consecuencia lógica a los cada día más deprimentes espectáculos.

Hay algunos mimos que actúan en la actualidad dando giras por varios países, pero estos artistas no pueden aspirar a un público amplio, por que no hay un número de espectadores tan grande que mantenga largas temporadas; de tal manera que posiblemente quedarán como los viejos maestros de laúd, ofreciendo conciertos, finos, para algunos cuantos espectadores sensibles, partidarios de ese particular modo de expresión. Después de Marceau parece difícil que surga otro mimo solista con igual capacidad de convocatoria.

Es cierto que no se puede pensar en el teatro contemporáneo sin el mimo, pero también habría que preguntarse qué es lo que este mimo ilusionista, cara blanca, tiene que ofrecer al público de este siglo. Creo oportuno señalar que la pantomima tendría que replantearse sus objetivos, que los mimos tendrían que aprender el rigor de la técnica y sobre, todo lo más importante, cuestionarse para qué quieren ser mimos, qué tipo de planteamientos debe el mimo hacer al espectador. En la actualidad la mayoría de los mimos no interesan a nadie, los niños y los adultos se aburren igual. Así que quizá en estos momentos haya que volver a empezar de nuevo, luego de haber aprendido de los errores del pasado.

8. La Mima Corporal

“Si tienes capacidad para encontrar en la naturaleza un material nuevo, que no haya sido jamás utilizado por el hombre para dar forma a sus pensamientos, entonces puedes decir que estás sobre buen camino para crear un arte nuevo. Porque has encontrado aquello con lo que puedes crear”.
Edward Gordon Craig

Palabras sobre la Mima³⁶ es el libro fundamental para entender la Mima Corporal, en él, Étienne Decroux desarrolla sus planteamientos, tanto técnico como filosófico, es decir que es su declaración ética y poética. Es en efecto un libro imprescindible, pero resulta muy difícil de entender y aplicar en la escena sino no se tiene la experiencia práctica de la clase.

En primer lugar, Decroux, enamorado de la poesía se expresa como un poeta. El texto es de un lirismo exacerbado, la misma sintaxis es más cercana a la prosa poética que al ensayo. Pero eso no es todo, ya que podría, en la aparente subjetividad, ser sencillo en sus concepciones y no es así. Para desarrollar el cuerpo de sus ideas el autor satura el texto de digresiones, analogías y metáforas.

Es cierto que en este libro hay verdades fundamentales para cualquier persona interesada seriamente en el arte de la Mima, pero también existe el riesgo de tergiversar las cosas.

Palabras sobre la Mima es en efecto, un libro inteligente, osado, soberbio, lucido, pero es también *un libro oscuro a propósito*. Con lo que no estamos diciendo que esté mal escrito o que Decroux no sepa expresarse con claridad. Estamos seguros que es intencional, porque sabemos de antemano que la forma de plantear los argumentos conlleva evidentemente a plasmar la personalidad de quien lo hace. En este caso teoría y praxis van de la mano con la disciplina y la seriedad más rigurosa del mimo francés. Más adelante, veremos claramente de qué manera se da esto que venimos afirmando. Por lo pronto, insistimos, que en el caso de la Mima

³⁶ Decroux Etienne, Paroles sur la Mime, préface par André Veinstein. Ed. Gallimard, France, 1963, pp. 200

Corporal, tanto la poética como la pragmática son complejas. Y ni una ni la otra pueden –ni deben- dejar de serlo. Ya que ahí radica su esencia.

El libro está dividido en siete capítulos. En el primero se encarga de hacer un poco de historia relativa a la génesis de su técnica. En el segundo, separa el mimo del teatro; en el tercer capítulo, centra sus comentarios en las diferencias entre la danza y la mima; mientras que en el cuarto, define hasta dónde son los alcances de su método, en contraposición con la pantomima. En los últimos tres se ocupa de diversos asuntos; así por ejemplo, en el cinco, comenta dos espectáculos de Mimo Corporal: Los Soldaditos (Petites Soldat) y El Torero (Le Toréador); en el sexto capítulo, habla de la necesidad de incluir en las escuelas de teatro una clase dedicada a la enseñanza de mimo, y finalmente el séptimo es un corolario, que lo mismo incluye comentarios sobre política y el arte en general.

En definitiva, la obra teórica de Decroux es imprescindible para el teatro contemporáneo por muchas razones, pero básicamente porque establece las diferencias entre teatro y mima, entre danza y mima y entre pantomima y mima.

En un principio inspirado en las pantomimas de ilusionistas de Jean Gaspard Baptiste Deburau, el mimo de Decroux avanza a pasos agigantados en otra dirección. Había desarrollado una técnica precisa y una compleja concepción de su arte, por lo que la lucha inmediata sería definir los márgenes de competencia, pues era obvio que la pantomima romántica de la cual había partido estaba saturada de lugares comunes y –sobre todo- no reflejaba la visión que él tenía del mundo y del arte.

Veamos a continuación cómo Decroux, con la postura radical que siempre le caracterizó, aborda la relación del teatro y del mimo, a partir de tres suposiciones. En la primera rompe abre fuego con varias supuestos entre gesto y palabra:

Primera suposición.- Si una buena obra teatral deja pasar delante de mí su poderosa corriente verbal, estoy en estado de recepción literaria.

Si de pronto aparece un Mimo, entonces lo encuentro extraño.

Si comienza por fin a hacerme a su juego, y regresa a la palabra, ésta me parece extraña.

No es posible alternar con éxito una larga escena exclusivamente verbal y una larga escena exclusivamente mímica.³⁷

Más adelante señala que la palabra no debe *redundar* el sentido del gesto y viceversa. Decroux siempre insistía en el hecho de su arte no debía limitarse a explicar con gestos aquello que la palabra pude decir sin problema. Y en ese sentido fue muy tajante al afirmar que su arte está mucho más allá de eso.

Segunda suposición.- Pero, ¿es que puede uno mezclar Mima y palabra? -Sí, con la condición de que ambas sean pobres. En ese caso una complementa a la otra privadas de su música, las palabras de una agradable canción parecen pobres; igual que la música de esa canción privada de sus palabras.

Mima y palabra pueden entonces estar mezcladas; con la condición de que ambas sean pobres.³⁸

³⁷ Ibid. Pág. 49 En el original: "Si une bonne pièce déroule devant moi son puissant courant d'eau verbal, je suis en état de réception littéraire. Que tout à coup apparaisse un Mime et je le juge bizarre. Si commençant enfin à me faire à son jeu, la parole revient à son tour d'être bizarre.

On ne peut pas faire alterner avec bonheur une longue scène exclusivement verbale et une longue scène exclusivement mimique."

³⁸ Ibid. Pág. 49 En el original: "Mais peut-on mélanger le mime et la parole? -Oui, lorsque tous deux son pauvres, car alors, l'un complète l'autre. Privées de leur musique, les paroles d'une agréable chanson paraissent pauvres; de même la musique de ladite chanson privée de ses paroles.

On peut donc mêler parole et mime à la condition qu'ils soient pauvres.

Sabemos las diferencias que hay entre la poesía y la prosa, como también podemos entender que el teatro necesita de un actor hablante para que se manifieste a través de las palabras y gestos, mientras que el mimo, traduce el lenguaje hablado en poema corporal.

Es claro que aquí está el punto medular del que habla Decroux: el texto dramático es y será pobre porque necesita de *un gesto* que le dé volumen, a diferencia del Mimo Corporal quien se sostiene por sí solo ya tiene la suficiente solvencia para expresarse con riqueza, exclusivamente por medio del manejo de su cuerpo.

Tercera suposición.- Pero ¿uno de los dos no puede mostrarse ricamente?

-Si, en la medida en que el segundo se muestre pobre.

Dicho de otra forma:

Cuando las dos artes se producen juntas, una debe retroceder cuando la otra avanza y viceversa.

Sin embargo, si uno no tiene conciencia clara de las posibilidades de la Mima, ningún autor puede escribir palabras voluntariamente pobres y buenas, es decir, en donde la pobreza de la palabra sea proporcional a la riqueza potencial del Mimo.

Entonces, durante mucho tiempo todavía, el Mimo debe abstenerse de entrar en las obras de la literatura dramática y renunciar a protegerse detrás de los grandes nombres de escritores.³⁹

A lo largo de la historia de la pantomima, que hemos revisado en el presente trabajo, ha quedado de manifiesto de qué manera el mimo ha irrumpido en las artes escénicas, y cómo se ha visto una vez beneficiado y otras marginado. Ello porque nunca tuvo su carta de naturalización, es

³⁹ Ibid. Pág. 50 En el original: "Mais l'un d'eux ne peut-il pas se montrer richement?

-Oui, dans la mesure où le second se montre pauvrement.

Autrement dit:

Lorsque deux arts se produisent ensemble, l'un doit reculer quand l'autre avance et vice versa.

Mais n'ayant point conscience des possibilités du Mime, aucun auteur ne peut écrire des paroles volontairement pauvres et bonnes, c'est-à-dire don't la pauvreté soit proportionnelle à la richesse entrevue du Mime.

Donc, pendant longtemps encore, le Mime doit s'abstenir de se glisser dans les œuvres de la littérature dramatique et renoncer au bénéfice de s'abriter derrière les grands noms d'écrivains."

decir, que a Decroux le queda perfectamente claro la imperante necesidad de establecer de una vez por todas los límites y características de su trabajo. Pero no se trata sólo de exigir una independencia a partir de una rivalidad entre el teatro y sus artes hermanas, sino que al atraer la atención sobre el problema, descubre que ambos, texto y gesto siempre han cohabitado, porque son deficientes.

Por otra parte, al centrar sus comentarios sobre el actor hablante salta a la vista que eso va de la mano con la limitación corporal del actor. La pregunta de inicio es muy simple ¿en qué condiciones físicas se encuentra un actor para afrontar los retos de su trabajo escénico? Hemos visto también, cómo durante mucho tiempo la formación de actores padeció en ese aspecto y, sin embargo es claro que nunca se le prohibió actuar a nadie. La realidad de ayer no es muy diferente de la de ahora, así que es fácil imaginar la enorme cantidad -y la calidad- de los cuerpos sin entrenar que pululan por la escena.

Dice Decroux que los brazos son los instrumentos anecdóticos, porque tienden constantemente a ser objetivos, es decir, que son descriptivos.

Por lo que concierne a los brazos, el actor los usa mal o demasiado, o al mismo tiempo demasiado y mal. Lo usa mal porque: mientras menos técnica se posee, ésta parece más grande. Lo usa demasiado porque también en un cuerpo no entrenado, los brazos se mueven sin esfuerzo, pero sobre todo sin riesgo.⁴⁰

Una vez descubierto el universo tan amplio que tiene la mima corporal, Decroux va cercando más y más los límites hasta quedarse con la esencia de la expresión. Su radical teoría lo llevan a promulgar que la Mima, debe prescindir de la palabra y de los movimientos de las extremidades. Y más adelante, propone que debe excluir también la expresión del rostro, la música, la iluminación, el vestuario y, lo que parecería imposible, la anécdota.

⁴⁰ Ibid. Pág. 163 En el original: "En ce qui concerne les bras, l'acteur s'en sert mal, ou trop, ou mal et trop. Il s'en sert mal parce que: moins on a technique, plus elle apparaît grosse. Il s'en sert trop parce que: même dans un corps non éduqué, le bras se déplace sans effort, et sans risque surtout ..."

La coreografía Étienne Decroux rehuía lo anecdótico, interesándose en temas decididamente más modernos como La Fábrica (en la que el obrero y la máquina son a menudo una imagen, como podrían haber sido dibujados por Fernand Léger) y algunos otros temas como Combate Antiguo y Dueto de Amor, los que representaban a seres humanos en formas esenciales, idealizadas y universales, más que en formas específicas, personales o individuales.⁴¹

¿Por qué esta evasión de lo anecdótico? Porque las obras de Decroux tienen la característica de haber sido construidas por medio de un lenguaje poético, es decir, mediante la utilización de metáforas, de ahí que el siguiente paso sea la creación de una serie de *imágenes asociadas*. Allí radica el talento creador de Decroux para expresarse a través de *las metáforas*. Así éstas se pueden cargar de emoción y desde ahí se les puede adaptar a otra situación, se pueden conjugar, se vuelven menos rígidas y nos permiten sugerir infinidad de lecturas. Ya que el resultado produce una infinidad de *imágenes* que condensan varios sentidos al mismo tiempo. El hecho de ser conceptual, y no anecdótico le da a su obra un carácter universal y atemporal, con lo cual a más de 50 años de existencia sigan cautivando al presentarse como él las diseñó.

Decroux pregonaba lo que llama *la metáfora de lo inverso*. Invierte la cronología dramática, tradición que consiste, generalmente, en poner en acción, en imagen, en escena, ideas ya concebidas como principio para actuar la acción, le sugiere al espectador ideas contrarias a las de su apariencia. El resultado es que quien las recibe visualmente, conserva una gran libertad de interpretación. Colinne Soum en el prefacio de la edición al español de Palabras sobre el mimo señala por ejemplo que la obra *Meditación*:

⁴¹ Leabhart, Thomas "Corporeal Theatre" en *Mime Journal 1980-1981-1982 New Mime in North America* Ed. The Pomona Collage Theatre Department for the Claremont Collages, California, pág. 47 En el original: "Etienne Decroux's choreography shunned the anecdotal, dealing with such decidedly modern themes as The Factory (where worker and machine are often one image, as they might have been drawn by Fernand Léger) and certain other themes like **Ancient Combat** and **Love Duet**, which presented human beings in essential forms, idealized and universal, rather than specific, personal, or individual ways.

Nos muestra a un actor con el rostro cubierto por un velo, que parece dibujar paisajes, cortar y esculpir en el espacio, empujar, estirar fuerzas exteriores. Poco a poco esta intensa actividad corporal nos remite por su ritmo y su trazo a las diferentes etapas de una meditación: retrospección, revelación, duda, aceptación, etcétera.⁴²

El mimo puro encuentra la quinta esencia de la expresión en sí mismo, a través de una sistemática y rigurosa entrega al trabajo físico, cuyo énfasis está determinado, sin lugar a dudas, por una postura ética y filosófica de su oficio, y sobre todo, de la realidad.

La primera lección (con Decroux) fue una paradoja, semejante a un koan: “La pantomima es el arte de no hacer movimientos”. Para explicar aquello se nos dijo: “La tortuga, debajo de su caparazón es felina”, “La mayor fuerza es la fuerza que no se emplea”, “ Si el mimo no es débil, no es mimo”, “La esencia de la vida es la lucha contra el peso”. Durante interminables horas estudiamos el mecanismo de la marcha, la expresión del hambre, de la sed, del calor, del frío, del exceso de luz, de la oscuridad, de las diferentes actitudes del pensamiento y, por último, todas las gamas del sufrimiento físico: dolores causados por enfermedades, por quebrazón de huesos, por heridas (en la espalda, en el pecho, en el costado, en las extremidades), por quemaduras, por ácido, por asfixia, etcétera.(...) analizábamos las leyes del equilibrio, los mecanismos de cargar, tirar, empujar. Estudiábamos la manipulación de objetos imaginarios. Aprendimos, con las manos planas, a crear diferentes espacios...⁴³

Pero Decroux tiene ciertos prejuicios referentes al género y tono teatral. Para él, el mimo ha de ser trágico - jamás cómico- ya que aquello que tiene como misión hacer reír es sospechoso. Entretener al público con anécdotas chistosas no es el objetivo. La Mima Corporal es un arte

⁴² Decroux, Étienne Palabras sobre el mimo, Traducción de César Jaime Rodríguez, Introducción de Corinne Soum, Ediciones El Milagro/CNCA, 2000, pág. 37

⁴³ Jodorowski, Alexandro Op. Cit. pág. 185

sublime y excelso que prefiere poner la mirada más allá de lo trivial. Se ocupa de desarrollar escénicamente aquellos asuntos trascendentes del ser humano, todo lo cual le permite tener una visión poética de la vida.

La pantomima no es una obra realizada con la cara y las manos, que trata de explicar cosas, pero le hacen falta las palabras. Detesto esta forma. Si uno solo alarga su cara y hace muecas, está condenado a hacer algo falso con esos gestos. (...) Se supone que la pantomima divierte a la gente. A mí nunca me ha divertido. El arte debe ser serio...⁴⁴

Otro fantasma para la Mima Corporal lo representa la danza. Es lógico que los mimos hayan recurrido a la danza para tratar de darle mayor relevancia a sus movimientos. Y el riesgo dice Decroux está en que se tiende a la estilización del movimiento y a la sujeción de un ritmo.

El ritmo en el mimo es *la excepción*, mientras que en la danza es *la regla*. El ritmo puede ser impuesto en un trabajo de mimo a fin de unificar, pero el trabajo en sí está basado en la sorpresa, en tomar una decisión en el escenario. El mimo debe nacer y crecer lentamente. A la danza la vemos vivir en un escenario, pero no sabemos cómo nació y cómo muere, porque generalmente está unida a una nota musical. La figura tradicional de un bailarín es libre y ascendente. La figura típica del mimo es luchar y sostenerse en la tierra.⁴⁵

⁴⁴ Decroux Etienne "The Origen of Mime Corporeal" en Mime Journal Etienne Decroux 80 th Birthday Issue, Numbers 7 y 8, Published by Performing Arts Center, Michigan, 1978, pág. 9 En el original: "Pantomie: that play of face and hands which seemed to try to explain things but lacked the needed words. I detested this form. But that's rather strange because pantomime was always supposed to amuse people. Art should be serious first of all."

⁴⁵ Decroux, Etienne "80 th Birthday Interview" en Mime Journal Etienne Decroux 80 th Birthday Issue, Numbers 7 y 8, Published by Performing Arts Center, Michigan, 1978, pág. 63 En el original: "Rhythm in mime is the exception, while in dance it is the rule. Rhythm might be imposed on a work of mime in order to unify it, but the work itself is based on surprise, dramatic hesitation-the mime must be born and grow slowly. We see dance living on stage but we never know how it is born or how it dies. Daance is generally wedded to musical score. The traditional figure of the dancer is free soaring; the typical figure of the mime is struggling and earthbound."

Por otra parte, Decroux tiene sus concepciones bien afianzadas al respecto de introducir la música en sus obras, y aunque no la acepta, finalmente, si no hay una abierta contradicción de su parte, por lo menos admite *que en algunos casos puede funcionar*.

Allá por 1930, yo tenía fija la idea de que bajo ningún motivo la música debería ser usada con mimos. Luego un día llegué a usar la música para ciertas cosas pero no para todas. Es como una oportunidad que trato sólo raras veces. Es casi por casualidad que traté la música con mimos. Un día estaba tratando de improvisar con una mujer, quien era una estudiante que se había ofrecido a acompañarme al piano. No le vi ningún perjuicio o daño, así que como no había problema me acompañó al piano toda la obra. Ella tocó un preludio de Bach y ayudó mucho a la improvisación. Sentí que esa vez funcionó, pero no siempre es así. Detiene cosas cuando hay acciones, eventos, cambios de trama; cosas terribles que intoxican la obra. Necesitamos cierta clase de música que funcione. Yo podría continuar hablando por un largo periodo acerca de la música, pero es suficiente decir aquí, que es como la máscara. Uno debe usar su inteligencia y entender que no hay dos problemas con la misma solución.⁴⁶

Aunque al parecer después cambió de opinión pues utilizó música o sonidos que a veces él mismo diseñaba con la ayuda de los sonidos originales de máquinas o sierras eléctricas, como fue el caso de su obra La Fábrica.

⁴⁶ Decroux Etienne "The Mask" en Mime Journal Etienne Decroux 80 th Birthday Issue, Numbers 7 y 8, Published by Performing Arts Center, Michigan, 1978, págs. 37-38 En el original: "About 1930, I put forth the ideathat under no conditions should music be used with mime. The one day I came around to using music for certainthings and not for other. It's almost by chance that I tried music with mime. One day I was going to improvise with a woman. There was a student there who offered to accompanied us for the entire improvisation. He played a Bach prelude, and it helped the improvisation quite a lot. I sensed that it worked. But there are times when it won't work at all. It stops things when there are actions, events, changes of plot, terrible things or, on the contrary, intoxicating events. We need a certain kid of play for music work. I could go on for a long time about music, but suffice it to say thay, here as with tha mask, one must use one's intelligence, and understand tht there aren't two problems with the same solution."

La gran aportación del genio creativo de Decroux radica en la elaboración de la gramática del mimo corporal, que podemos extraer y sintetizar gracias a la investigación de Yves Lorelle.

Los siete principios básicos de la gramática del Mimo Corporal, según Lorelle, son: la regla de la condensación, regla del contrapeso, la jerarquía de los órganos, la independencia muscular y articulada, la exactitud geométrica, los ritmos dinámicos y la puntuación. Veamos cada una de ellas.

1- Regla de la Condensación, equivalente a la elipse cinematográfica. Es la facultad del gesto mimado de contraer o condensar el tiempo y el espacio de una acción, de traducir esta acción en imagen corporal.⁴⁷

Uno de los aspectos fundamentales del Mimo Corporal -y que mejor reflejan las teorías de Decroux- dice que el mimo es por esencia *un actor dilatado*. Este principio determina que la energía, el gesto, el movimiento y la fábula han de estar condensada. Dejemos que las ideas de Daniel Stein aclaren este punto:

Ya no seguimos el modelo, extraemos las tendencias de él y mediante *la simplificación y la ampliación* de estas tendencias nos aproximamos a su esencia. La similitud con la preparación de una buena salsa para el espagueti es asombrosa, pues se principia con tomates verdaderos que tienen mucho agua, que es esencial para los tomates, pero no para la salsa, así es que los cocemos y al hervir se reduce su tamaño y ya no parecen tomates, pero lo que queda es un concentrado: simplificación y ampliación. Optamos por hacer lo mismo con nuestro modelo de mima y ya no estamos interesados en

⁴⁷ Lorelle, Yves *L'Expression Corporelle* (Du mime sacre au mime de théâtre) Col. Dionysos, France, 1969, pág.112 En el original: 1- la règle du raccourci: Le raccourci est l'équivalent de l'ellipse cinématographique. C'est la faculté pour le geste mimé de contracter ou de condenser le temps et l'espace d'une action, de traduire cette action en image musculaire.

crean adivinanzas, la anécdota ha desaparecido al hervir y lo que queda es el ímpetu de la idea y no la historia de una actividad.⁴⁸

Siguiendo con la gramática del Mimo Corporal, Yves Lorelle da el segundo principio:

2) - *Regla del contrapeso* es la compensación muscular que permite al cuerpo encontrar nuevamente su equilibrio cuando los miembros se desplaza en el espacio. Ejecutada voluntariamente da al gesto, que se mueve en un campo imaginario, un fuerte poder evocador. Es el miedo al derrumbe del edificio llamado cuerpo humano, el que nos obliga a buscar, lo que Decroux llama, *la compensación del equilibrio*.⁴⁹

El contrapeso consiste en mantener los pies fijos en la tierra y dar la ilusión de estar en el aire. Decroux, tras largos periodos de estudio descubrió esta ley de la física que aplicada al trabajo del mimo se propone liberar el cuerpo de su solidez sobre el suelo y hacer que pase al aire, es decir, trasladar el peso al espacio.

Según Decroux, el contrapeso es el hecho de sentir en la actuación la pérdida de un punto de apoyo o de un punto entrecortado, y de las diferentes formas de luchar contra la gravedad terrestre o estar en complicidad con ésta.

⁴⁸ Stein, Daniel "Daniel Stein" en *Mime Journal 1980-1981-1982 (New Mime in North America)* pág. 156 En el original: "We no longer follow the model; we extract the tendencies of the model, and through simplification and amplification of those tendencies, we approach the essence. The similarity to making good spaghetti sauce is astounding. You start with real tomatoes, many of them. But real tomatoes have a lot of water that is essential to the real tomato but not essential to spaghetti sauce. So we cook and cook and boil away, and the tomatoes reduce in size and no longer even resemble tomatoes. But what is left when the cooking is done is a concentrate: simplification and amplification. We choose to do the same with our mime model and guessing games are no longer created. The anecdote has disappeared with the boiling what remains is the thrust of the idea and not the story of the activity."

⁴⁹ Lorelle, Yves, Op. Cit. Pág. 112 En el original: "2- la règle du contrapoids: Le contrapoids est une compensation musculaire qui permet au corps de retrouver son équilibre lorsque les membres se déplacent. Exécuté volontairement, il donne au geste qui se meut dans le cham imaginaire une forte puissance évocatrice. C'est la peur d'une chute de l'edifice nommé corps humain qui nous fait rechercher ce que Decroux appelle aussi « l'équilibrante compensation."

Esto no se aplica simplemente a la representación de sus relaciones de la materia, sino también a las relaciones de las cosas del espíritu, lo que Decroux llama “el contrapeso moral”. “Todo pesa” dice “aunque se empuje y se jale un objeto, empujar y jalar se puede concebir como un fenómeno relevante de la vida subjetiva.”⁵⁰

El alumno, en la escuela de Decroux, debe aprender a conocer su cuerpo, qué cosa significa derecha, izquierda, vertical; una línea recta horizontal, qué cosa es la cabeza, las piernas. Debe empezar a considerar su cuerpo como una balanza, el cuerpo ocupa el espacio y después el cuerpo es ocupado por el espacio.

El tercer principio de la gramática del Mimo Corporal es la jerarquía de los órganos de expresión:

3)- *Jerarquía de los órganos*. Decroux descubre la primacía del tronco y le pide la prioridad de participación, en este nuevo arte de representación de los movimientos corporales: “En nuestro mimo corporal -dice Decroux-, la jerarquía de los órganos de expresión son los siguientes: primero el tronco, después los brazos y las manos y finalmente el rostro” ¿Por qué condenar al último plano a la cara y las manos? Ellos son los instrumentos engañosos y *los especialistas para hablar sin sentido*. ¿Cómo hacer un arte aséptico, con estos dos órganos que están cargados de mentiras cotidianas?⁵¹

Para Decroux la base del trabajo del Mimo Corporal está en el tronco ya que los órganos de expresión del cuerpo son grandes y los del rostro son pequeños. De ahí que quede en un segundo o tercer plano las extremidades – o el rostro.

⁵⁰ Soum, Corinne en la introducción de *Palabras sobre el mimo* Op. Cit. Pág. 30

⁵¹ Lorelle Yves, Op. Cit. pág. 112 En el original « 3- la hiérarchie des organes. Decoux découvre la primauté du tronc lui demande de participer en priorité, à ce nouvel art de représentation par mouvement du corps : « Dans notre mime corporel, la hiérarchie des organes d'expression est la suivante : le corps d'abord bras et mains ensuite, enfin, visage » .
Pourquoi reposer au dernier plan le visage et les mains ? Ce sont les instruments du mensonge et les séides du bavardage. Comment faire du mensonge quotidien ? »

En la obsesión de Decroux por despojar al mimo de todo lo accesorio y superfluo, encuentra en el rostro un peligro, ya que los gestos de la cara están cargados de falsas expresiones que desvían el sentido del trabajo. Adentrado en esa tarea, utiliza una malla de ballet, como máscara, con lo cual logra su objetivo, borrar las facciones del rostro y por lo tanto centrar la atención en el cuerpo.

Una vez una joven me preguntó -¿Por qué tienes eso sobre tu cabeza? Yo le contesté -No tuve los medios para comprar una máscara así que pensé que podría usar como máscara una malla que tenía. Es como si apreciaras los movimientos del cuerpo sin distraerte por la cara. Ella se rió y dijo -Pero eso no hace más que querer observar sólo la cara (...) Hay ocasiones en que el público observa la máscara como si fuera la luna detrás de las nubes, y algunas veces se libera de ellas y viene a ser una gran luna llena, sin brazos y sin piernas, pero el velo es menos distractor y logra el grado deseado de abstracción.⁵²

Pasemos ahora al cuarto principio, según Yves Lorelle:

4)- *La independencia muscular y articulada.* La independencia de los segmentos del cuerpo, adquirida por la gimnástica dramática, permite no mover aquello que no se quiera mover. ¿Por qué luchar contra la tendencia que tienen todas las partes del cuerpo, que se mueven cuando sólo una parte debe moverse? Porque el espíritu tiene que saber cuál órgano está colocado, esa es la respuesta de la gramática del mimo. (...) Esta regla de economía de la expresión permite evitar, por una parte *el naturalismo* que ya no interesa a Decroux; y por otra parte, *el manierismo*, el lirismo decorativo, el

⁵² Decroux Etienne Ibid. Pág.36 En el original: "Once a young woman asked, - Why do you have that on your head ? I didn't have the means to buy a mask, and so I 'd put a fencing mask on that had bits of ribbon woven through the wire mesh. It's so you'll appreciate the movements of the body and not be distracted by the face, « I replied. Yes, but that makes us want to watch only the face. » She laughed. There were time when the mask took over. The audience watched it as if were a moon sometimes behind the clouds and sometimes clear of them. The detached face became a large moon without arms or legs.but the veil is less distracting, and accomplishes the desired degree of abstraction."

barroco gestual que van a seguir siendo utilizando durante mucho tiempo por algunos mimos.⁵³

Decroux segmenta el cuerpo en varios bloques, el primero, en sentido descendente, es la cabeza. Pero si el cuello se suma a ésta y se mueven en una sola unidad, entonces los llama *martillo*. Después está el pecho, el tronco y torso. Al bloque o conjunto de piezas, desde las rodillas a la cabeza las llama: *demi Eiffel*, (media torre Eiffel), y si el diseño involucra todo el cuerpo desde los pies a la cabeza: *Tour Eiffel*. Y a la inversa, los bloques, en sentido ascendente, son: piernas, *pedestal*, *jarrón*, *pez*, *botella* y de nuevo *Tour Eiffel*.

Pero el objetivo de Decroux es lograr que el cuerpo responda como si fuera un teclado en el que cada pieza está independiente y puede tocar sola, así como también se puede articular y producir significado.

Lo que he hecho es considerar el cuerpo humano como un teclado - el teclado de un piano- por supuesto es sólo una analogía, sabemos que el cuerpo humano no puede ser exactamente como un teclado. En un teclado siempre podemos aislar una tecla de la otra, pero no podemos aislar el pecho de la cabeza. Si muevo el pecho, la cabeza automáticamente hace algo, sin embargo, la idea es esa.⁵⁴

A partir de esta independencia motora se llega al quinto principio de la gramática del Mimo Corporal:

⁵³ Lorelle Yves, *Ibid.* Pág.112. En el original « 4- l'indépendance musculaire et articulaire. L'indépendance des segments du corps, acquise par la gymnastique dramatique, permet de « ne mobiliser que ce qu'on veut mobiliser ». Pourquoi lutter contre la tendance qu'ont toutes les parties du corps à bouger lorsqu'une seule partie bouge ? parce que l'esprit veut savoir quel organe se pose, répond le grammairien du mime (...) Cette règle d'économie de l'expression permet d'éviter : d'une part le naturalisme qui n'interpresse pas plus Decroux que Craig et Appia ; d'autre part le maniérisme, le lyrisme décoratif, le baroque gestuel qui vont guetter encore davantage les mimes »

⁵⁴ Decroux Etienne "The Origin Of Corporeal Mime"80 th Birthday Interview" en *Mime Journal Etienne Decroux 80 th Birthday Issue, Numbers 7 y 8, USA, 1978, pág.15* En el original: "What I have done is to consider the human body as a keyboard -the keyboard of a piano. Of course this is only an analogy. We know that the human body cannot be exactly like a keyboard. On a keyboard we can always isolate onenote from another, but we can't isolate the chest from the head. If the chest moves, the head automatically does something. But nevertheless, the thought is there."

5)- *La Mecánica del Cuerpo o La Geometría Móvil*. Uno de los principios que va a adoptar (Decroux) es el de *poder moverse como una máquina*. Poder y no deber, él precisa. La búsqueda de la exactitud geométrica está fundada sobre la analogía con la máquina. Poder imitarla, es saber en que medida se deja de imitar. El itinerario del gesto, se reduce a una sucesión de diseños simples que encuentran la armonía perdida. (...) Es así que descubre las calles del espacio, los planos, los cruces, los ejes. Las calles del espacio pueden ser ocupadas o recorridas como un trolebús eléctrico recorre el cable (la línea) o como los limpiadores recorren el parabrisas (el plano).⁵⁵

A Decroux le parece que la máquina, o mejor dicho la imagen del cuerpo de un mimo como una máquina, es la encarnación de la geometría móvil. Y eso significa que para poder imaginarla, debemos también saber en qué medida podemos imitarla.

No tenemos el derecho de ocupar ni recorrer el espacio de cualquier modo. En el interior de este espacio es necesario fijar con la imaginación de las líneas consideradas ideales. El número *tres* se impone: la vertical, la horizontal, y entre las dos, al centro, la diagonal. Se intuye la extensión del principio. Estas tres líneas van a encontrarse abajo, a la derecha, a la izquierda, etc. Son los caminos del espacio.⁵⁶

Dicho en otras palabras -y tomando como referencia exacta- este principio se basa los planos básicos de la geometría: *el eje x, el eje y, y el eje z*. Es decir la vertical, la horizontal y la diagonal.

⁵⁵ Lorelle, Yves, Op. Cit. pág. 113. En el original : « 5- La mécanique du corps ou géométrie mobile. Un des principes qu'il va adopter est de «pouvoir se mouvoir comme une mécanique». Pouvoir et non devoir, précise-t-il. La recherche de l'exactitude géométrique est fondée sur une analogie avec la machine. Pouvoir imiter celle-ci, c'est savoir dans quelle mesure on cesse de l'imiter. L'itinéraire du geste, réduit à une succession de dessins simples, retrouve une harmonie perdue. (...) C'est lui qui découvre les «rues de l'espace», les plans. Les cerrefours es les axes. Les «rues de l'espace» peuvent être occupés ou parcourues, comme le trolley parcourt le câble (ligne) ou l'esquieu-glacé parcourt le pare-brise (plan)

⁵⁶Decroux Etienne, *Paroles sur la Mime*, pág. 104

Cabeza, cuello, pecho, cintura, pelvis y piernas pueden ser articuladas (y desarticuladas) en tres dimensiones –*inclinación sagittal* (lado a lado), *inclinación frontal* (atrás, adelante), *rotación* (izquierda derecha). Cada parte es entrenada para moverse en estas tres direcciones y en combinaciones llamados: diseño simple, doble o triple. Un diseño simple es un movimiento en un plano o dimensión; un doble es en dos y un triple en tres dimensiones.⁵⁷

El trabajo de la independencia muscular, es gracias a la gimnástica lo que permite mover el cuerpo en tres dimensiones. El actor tiene que saber controlar cada uno de ellos. Esta parte de la técnica de Decroux resulta muy interesante, ya que cuando se descubre cómo mover el cuerpo a través de este principio, los diseños corporales complejos se vuelven muy sencillos. Al principio se realizan sólo figuras simples, en cualquier plano, y luego se van sumando o restando los planos aumentando el grado de dificultad.

Figuras simples es, por ejemplo, una inclinación lateral, una inclinación hacia atrás o una rotación. Es siguiendo una tendencia natural que el hombre cumple estos movimientos de manera híbrida, especialmente cuando prueba una emoción o actúa sobre cualquier cosa que él resiste o cuando, al final, recupera con rapidez... El debe, en resumen, poder moverse como una máquina. Debe estar en un estado de ir de un punto a otro en un itinerario que sea una sucesión de figuras simples. Así nace el mecanismo que imaginamos espontáneamente.⁵⁸

⁵⁷ Skar Deidre” Etienne Decroux’s Promethean Mime” en Drama Review, Vol. 29, n.4, winter 85, USA, págs. 71-72 En el original: “Head, neck, chest, waist, pelvis and legs can be isolated and played in three dimensions –sagittal (side-to side) inclinations, frontal (back-and forth) inclinations and rotations. Each part is trained to move in all three ways and in combinations called single, double and triple designs (dessins) A single design is movement on one plane or dimension; a double design is two dimensions; and a triple design is in three dimensions.”

⁵⁸ Decroux Etienne, Paroles sur la Mime, pág. 105 En el original: “Un dessin simple, c’est, par exemple, une inclination de côté, ou une inclination en arrière ou une rotation. C’est naturellement que l’homme mélange ces choses, surtout quand il s’émeut ou agit sur ce qui résiste ou qu’il se détourne avec rapidité.

Sin embargo para llegar a esa concepción tan compleja del cuerpo humano es preciso realizar muchos estudios de análisis del movimiento geométrico. Y para ello se parte de cualquier acción física, desde sentarse en una silla, empujar un objeto, lavar a mano, barrer o trapear el piso, hasta el aspecto motor que realizan los deportistas en general, corredores, lanzadores de discos, etc.

Dijimos ya que Étienne Decroux en su juventud trabajó en muchos y muy variados oficios, todos ellos le permitieron advertir de qué manera se generan los movimientos. Es muy interesante ver cuál fue la trayectoria que siguió para llegar a esa síntesis que es *la geometría móvil*, producto de haberse dedicado al análisis del movimiento durante toda su vida. Encontró dos puntos fundamentales para ello, los trabajos manuales y los deportes. Ambos proponen una infinidad de aspectos idóneos para entender cómo se mueven los cuerpos. Sus obras están basadas en esos mismos oficios y era imprescindible que los alumnos conocieran el repertorio.

En Palabras sobre la Mima, Decroux comenta el interés que despertó en él, Georges Carpentier, quien fuera campeón de peso ligero. La figura apolínea del boxeador fue lo primero que le inspiró a ser devoto de la estética del cuerpo. Carpentier era de pequeña estatura, pero poseía fuerza y belleza. Además de vigor, gracia, elegancia, rapidez y una poderosa capacidad de atención. Por todo eso, la figura corporal del boxeador, rápidamente llegó a ser su ideal estético.

Decroux escribió en Palabras sobre la Mima que el mimo es el campeón de las labores manuales. La acción muscular de las labores manuales y los deportes proporcionan el tema de muchas piezas de Decroux, como: El Carpintero, La Lavandera, Combate Antiguo, La Fábrica, El Lanzador de Disco y otras. Acciones que están sostenidas con fuerza, shocks y esfuerzo, resistencia y contrapeso sostienen

Il faut, en résumé, pouvoir se mouvoir comme une mécanique. Non toujours le faire, car il n'y a rien qu'il faille toujours faire, mais pouvoir le faire. On dit, être, en état d'aller d'un point à un autre en un itinéraire qui soit une succession de dessins simples. Ainsi fait la machine telle qu'on l'imagine spontanément."

cada una de estas piezas que están en relación con labores manuales o deportes. Como un trabajo laboral, la técnica demanda fuerza, constancia, peso y energía. Para Decroux, los trabajadores son unos atletas, sus movimientos tienen armonía, lógica, eficiencia y belleza. Cuando un actor se mueve con armonía, lógica, eficiencia y belleza, Decroux lo encuentra bello. El Mimo Corporal necesita tener la estética que tiene también un carpintero.⁵⁹

Llegamos al sexto principio de Lorelle que se refiere al ritmo dinámico o en otras palabras, a las distintas calidades del movimiento, aunque desgraciadamente no abunda mucho en el punto.

6)- *Le fondu, toc, le ralenti...* Son los ritmos característicos del movimiento. Decroux da pocos detalles sobre estos puntos en su libro, pero sabemos cuantos movimientos en *fondu* han sorprendido a los primeros espectadores. Su poder de encantamiento es innegable.⁶⁰

Decroux ha codificado el arte del mimo, proponiendo la *estatuaria móvil* que está basada en el arte del *contrapunto* y el relajamiento lírico del gesto que se conoce como *fondu* o movimiento *fundido*. Todo eso gracias a la influencia de la danza expresionista alemana, de la estatuaria de August Rodin, de la notación de Rudolf Laban y de los ballets del coreógrafo Kurt Joos.

Por su parte Deidre Sklar se refiere al mismo principio llamándolo Ritmo Dinámico:

⁵⁹ Sklar Deidre Op. Cit. Pág. 70 En el original: "Mime is the champion of manual labores, "Decroux wrote in *Paroles sur le Mime*. The muscular action of manual labor and sports provides the subject matter for many of Decroux's pieces, such as *The Carpenter*, *The Washer Woman*, *Ancient Combat*, *The Factory*, *The Discus Thrower* and others. Actions such as sustained force, shocks of effort, resistances and counterweights underlie even those pieces that are not concerned with manual labor or sports. Like laborer work, the technique demands strength, endurance, force, weightiness and sustained energy. For Decroux, the worker's or athlete's movements are harmonious, logical, efficient and beautiful. When the actor moves with the harmony, logic and efficiency of the worker or athlete. Decroux find him beau. The Corporeal Mime must be an "esthete who is also a carpenter."

⁶⁰ Lorelle, Yves, Op. Cit. 113. En el original : « 6- Le fondu, le « toc » , le ralenti. sont les caractéristiques rythmiques du mouvement. Decroux donne peu de détails sur ce point dans son livre, mais on sait combien les mouvements en fondu ont d'abord surpris ses premiers spectateurs. Leur pouvoir d'incantation est indéniable.

En suma para mantener la oposición entre las partes del cuerpo, el esfuerzo en el Mimo Corporal, es expresado a través de la tensión muscular general. Tensión y relajación crean el movimiento dinámico. El concepto de Decroux de *ritmo dinámico* combina duración y velocidad con incremento de tensión muscular. Los resultados son algo similares a la calidad de *esfuerzo* (Effort) de Laban. Por ejemplo, los dos ritmos dinámicos básicos son: *le secousse* (toc) y *le fondu* (fundido) En *le secousse*, la intensidad de la fuerza en el lugar es generada por la tensión de los músculos y la relajación de ellos en un rápido y poderoso movimiento. Como una nota si sostenida en un violín, *le fondu*, involucra el movimiento lento y continuo a una velocidad constante con un incremento constante de tensión muscular. Cualquiera de las dos puede ser activado con el cuerpo completo o con una parte aislada. Decroux ilustra la combinación de *secousse* y *fondu* con la imagen de un pez que se mueve primero rápido y luego se desliza.⁶¹

Al respecto Corinne Soum dice que:

Los ritmos extremadamente variados y contrastados con los que se desarrollan sus obras, tampoco se limitan a los de las acciones representadas sino también al pensamiento del personaje. Así, en El Carpintero cuando éste corta o esculpe madera, en ocasiones el gesto se acelera o reduce su velocidad por razones de eficacia con el único fin de dibujar las diferentes etapas mentales: reflexión, urgencia, duda... por las que atraviesa la acción(...) El ritmo del

⁶¹ Skar Deidre Op. Cit. págs. 68-69 En el original: "In addition to the opposition maintained between parts of the body, struggle is expressed in Corporeal Mime through general muscular tension. Tension and release create the dynamics of movement. Decroux's concept of *dynamo rythme* combines duration and speed with degrees of muscular tension. The results are somewhat similar to Rudolf Laban's *Effort* qualities. For example, the most basic *dynamo rythmes* are *secousse* and *fondu* or the shock and the sustain. In the *secousse*, force-in-place is generated by tensing the muscles and then releasing them in a powerful and quick movement. Like a note held on the violin, the *fondu* involves continual slow movement at constant velocity with a constant degree of muscular tension. Either dynamic can be performed with the whole body or with any isolated part. Decroux illustrates the combination of *secousse* and *fondu* with the image of a fish which first darts and then glides."

pensamiento igualmente se encuentra en el desarrollo no lineal de sus obras. Él “corta”, “edita” a la manera del cine, no mostrando sistemáticamente cada inicio o final de las acciones.⁶²

Y para ejemplificar mejor este concepto de Ritmo Dinámico veamos a continuación el ejercicio conocido como: La Antena del Caracol, diseñado por Decroux.

Empieza con la tensión en los músculos del cuello. La cabeza gira lentamente como si la tensión fuera relajándose. Cuando la cabeza alcanza un ángulo de 45° el cuello se tensa de nuevo, ocasionando que la cabeza rote en la dirección opuesta. La tensión y el retroceso imitan la sensitiva antena del caracol como si hubiera cerca un obstáculo, vibra y retrocede.⁶³

Finalmente el séptimo principio de la gramática del Mimo Corporal de Decroux:

7. *La actitud es la puntuación del mimo.* La oposición que Decroux establece entre *gesto* y *actitud* no es más que un problema de definición y la autopsia de estas palabras demandarían algunas páginas.⁶⁴

Daniel Stein profundiza más en este punto:

La fuerza y la claridad ocasionada por el actor nos conduce a la necesidad de dos ritmos necesarios, *el arquitectónico* y *el dinámico* (...) Esto en términos de movimiento tiene que ver con la línea –línea

⁶² Decroux, Étienne *Palabras sobre el mimo*, Traducción de César Jaime Rodríguez, Introducción de Corinne Soum, Ediciones El Milagro/CNCA, 2000, pág. 35

⁶³ Skar Deidre Op. Cit. Pág. 69 En el original: «It begins with the tensing of the neck muscles. The head then turn slowly as the tension is released. As the head reaches the 45° angle, the neck tenses again, causing the head to rotate back in the opposite direction. The tension and recoil imitate the sensitive snail's antennae as they near an obstacle, vibrate and recoil.»

⁶⁴ Lorelle, Yves, Op. Cit. Pág. 113 En el original: “7- L’attitude est la ponctuation du mime. L’opposition que Decroux établit entre “geste” et attitude” n’est qu’une question de définition et l’autopsie de ces mots demanderait quelques pages.”

que creará el cuerpo- y la yuxtaposición de la línea apolínea y dionisiaca. La yuxtaposición rítmica y la elección de objetos con que va a trabajar crean la imagen visual que será percibida por el espectador. El ritmo dinámico está relacionado con el peso y la calidad del desplazamiento de estas líneas: una ola de agua moviéndose a 30 mph no tiene el mismo ritmo dinámico que una locomotora a la misma velocidad. Como es obvio la rapidez y lentitud se relacionan con este ritmo, pero es más difícil de entender el sentido de peso y calidad. Al tratar directamente con el movimiento corporal nos ocupamos de *tensión, relajación y pausa* en contraposición a *vacilación, inmovilidad* yuxtapuesta con *movimiento*.⁶⁵

Cada uno de los principios que hemos revisado demanda del mimo en ciernes –y del profesional que se precie de serlo- una innumerable cantidad de horas dedicadas al estudio serio y disciplinado. Ser mimo bajo estas premisas es infinitamente opuesto a esa idea simplista de pintarse la cara blanca.

Una de los mayores aportes de Decroux, aparte de separar y definir la autonomía de la Mima Corporal, radica en el hecho de ser el autor de un complejo sistema que constituye la base del trabajo, es decir, la gramática corporal. Este es el resultado de toda su vida consagrada al análisis del movimiento, el cual lo lleva a codificar hasta la mínima posibilidad de expresión del cuerpo. Nadie antes había logrado tan minuciosa y perfecta estructuración y quizá nadie después de él, creo, lo ha superado.

Decroux además de descubrir varias leyes del movimiento humano, de codificar, organizar y sistematizar, creó también, ejercicios, figuras, números y piezas.

⁶⁵ Stein, Daniel "Daniel Stein" Op. Cit. Pág. 162 En el original: " The clarity and force involved in the event brings us to the necessity of the two essential rhythms: architectural rhythm and dynamic rhythm. (...) This, in terms of movement, deals with the line – lines that the body will create – and the juxtaposition of Apollonian and Dionysian line. This rhythmic juxtaposition, and the choice of objects to work with, create the visual image that will be perceived by the spectator. Dynamic rhythm has to do with the weight and quality of the displacement of these lines: a wave of water moving at 30 mph does not have the same dynamic rhythm as a locomotive moving at the same speed. Obviously, fast and slow have to do with this rhythm, but more difficult to understand is the sense of weight and quality. When related directly to bodily movement, we deal with tension and relaxation, pause as compared to hesitation, immobility juxtaposed with movement."

Un ejercicio es un movimiento que mediante su ejecución repetida, consiste en vencer una dificultad de orden físico o dramático (en particular, un ejercicio de improvisación es una concatenación de más dificultad dramática relativa actitudes o movimientos, a partir de los cuales un alumno debe improvisar.⁶⁶

Mientras que una figura es:

... una concatenación de movimientos que representan una acción, figurativa o no, un sentimiento, un estado, un personaje, un pensamiento, etc. Una figura comprende obligatoriamente un inicio, un desarrollo y una conclusión y generalmente está construida en torno a una dificultad de orden físico, dramático o estético. Está dotada de una existencia autónoma y constituye una verdadera y propia pieza con duración de 1:30 minutos, más o menos.⁶⁷

Por su parte un número (o piezas) puede ser definido como:

... una concatenación de figuras a propósito de cualquier tema de orden figurativo. Un número constituye una pequeña pieza de mimo corporal dramático. La sola diferencia respecto a una pieza real y propia está en la duración: un número no supera los cinco minutos.⁶⁸

Estas últimas son obras más complejas en su elaboración y con una duración mayor, como es el caso de Meditación, obra conceptual cuyo eje es el actor racional que domina su cuerpo con su voluntad y que es personificado con su trabajo.

⁶⁶ Marinis de, Marco, "La mima como formación para el actor" en *Máscara*, Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología, Publicación trimestral de teatro, editado por Escenología, A.C., Año 3 Números 13-14, Abril-Julio 1993, pag.74

⁶⁷ Marinis de, Marco, "La mima como formación para el actor" en *Máscara*, Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología, Publicación trimestral de teatro, editado por Escenología, A.C., Año 3 Números 13-14, Abril-Julio 1993, pag.74

⁶⁸ *Ibid.* Pág. 74

Meditación es una pieza de improvisación en donde el tema es el razonamiento mismo. La improvisación empieza con una transición que va desde la vacuidad hasta el despertar. En Meditación, sin embargo, el actor empieza la secuencia completa, el instante de la transición de la no-acción a la acción. Este momento representa el despertar del pensamiento. El pensamiento despierta en los ojos y la cabeza. La cabeza empieza una investigación, una búsqueda de los posibles movimientos lógicos. Por ejemplo, si la cabeza se inclina a la derecha y luego vuelve para seguir una trayectoria rectilínea y repite el movimiento o si ejecuta una inclinación simétrica a la izquierda, el cuello sigue a la derecha o contradice la cabeza y también contradice la cabeza y se inclina a la izquierda. La selección de direcciones está limitada por la lógica de la geometría. El interés de desarrollo produce expansión física. El pecho también es movido a la acción. Tal vez la cabeza y cuello exploran sólo el plano *sagittal* y luego una segunda idea se genera en la cabeza. Mueve el cuello y pecho en una exploración del plano frontal y las posibilidades de las dos dimensiones son ahora exploradas. El pecho debe ser capaz de moverse con tanta fuerza y peso como la cabeza. Normalmente fusionada con la cintura, lucha por articular, mientras que la cintura permanece mezclada. Quizá la cabeza ha ido guiando al cuello y al pecho a una inclinación de izquierda, al frente. Manteniendo esta idea, comienza una nueva exploración en rotación, una inclinación para la izquierda y adelante. Continúa la rotación, la cintura está comprometida y finalmente mueve las piernas y caderas a una rotación extrema, una nueva meseta es alcanzada, un nuevo punto comienza. La búsqueda empieza de nuevo, la cabeza se detiene afuera en una nueva dirección, siguiendo un nuevo pensamiento, construyendo un nuevo diseño geométrico. El itinerario comienza a desarrollarse, moldeando otro mapa por la estatuaría móvil. Buscando una línea armoniosa, una ejecución uniforme, obedeciendo la lógica de la mente. La fuerza del cuerpo camina con el pensamiento. Momentos y silencios yuxtapuestos con momentos de shock y eco. Una acción puede repetirse y acelerarse,

en desarrollo de una nueva dirección. Es como un animal buscando comida o una estatua griega transformándose en piedra. Todo este proceso puede tomar quizá tres, quizá diez minutos.⁶⁹

Así tenemos que una parte importante del legado del maestro francés, además del entrenamiento físico y la reflexión filosófica, lo constituyen un enorme repertorio de *piezas* de Mima Corporal Dramática como son: La Vida Primitiva, La Vida Medieval, Un Grano, 1787, Desilusión, Lavandería, El Maestro de Box, Caminata de un Personaje en su Lugar, La Máquina, El Carpintero, Camping, El Paso del Hombre por la Tierra, Cirugía Plástica, Última Conquista, Combate Antiguo, El Luchador, El Burócrata, Admiración, Adoración, Veneración, Algunos Transeúntes, La Fábrica, Los Árboles, El Espíritu Maligno, El Coche Atascado, Ballet de las Máquinas de Sueño, El Amor Destronado por la Amistad, Conflicto Diplomático, Escalones y Contrapesos, Transeúntes Vistos desde mi Ventana, Deportes, Estatua, Soldaditos, El Torero, Intersección Matutina, El Profeta, El Poeta Derrotado, La Bella Dama, Psicoanálisis, Toma de Contacto, Andar de Viejos, Corazón Ardiente, Fuente de Agua Fría, El Ojo

⁶⁹ Skar Deidre, Op. Cit. Pág.72 En el original: "Meditation, an improvisation piece whose subject is reasoning itself. The improvisation begins with a transition from vacuity to wakefulness similar to the preparatory exercise that has been described. In the Meditation, however, the actor begins standing and distills the entire sequence into one instant of transition from inaction to attention. This moment represents the awakening of thought.

Thought awakens in the eyes and head. The head begins an investigation, a research of logical movement possibilities. For example, if the head inclines to the right, it then returns to rectilinear and repeats the movement, or it executes a symmetrical inclination to the left. The neck follows to the right or else contradicts the head and inclines to the left. The choices are limited by the logic of geometry.

Growing interest produces expanded physical involvement. The chest is pulled into action. Perhaps the head and neck explored only the sagittal plane, and now a second idea, originating in the head, pulls the neck and chest into an exploration of the frontal plane. The possibilities of two dimensions are explored. The chest must be able to move with as much force and weight as the head. Normally fused to the waist, it struggles to articulate while the waist stays fixed.

Perhaps the head has led the neck and chest into an inclination to the left and forward. Holding this idea, it begins a new exploration in rotation, still inclined to the left and forward. Continuing to rotate, the waist is engaged and finally, pulling the legs and hips to an extreme rotation, a new plateau is reached a new starting point.

The search begins again. The head starts out in a new direction, following a new thought, constructing a new geometrical design. An itinerary begins to unfold, a map carved out by the moving statuary. Seeking a harmonious line, a uniformity of execution, obedience to the logic of mind, the body struggles to keep step with thought. Moments of stillness are juxtaposed with moments of shock and reverberation. An action may repeat and accelerate, the unfold in a new direction. It is like an animal searching for food or Greek statue transforming in stone. The whole process has taken perhaps three, perhaps ten, minutes."

Negro te Mira, El Alquimista, El Peso Encima del Hombre, El Sobre, Campo de Concentración, El Sillón del Ausente, La Noche, El Aprendiz de Escultor, Meditación, Los gángsters, Sueño de Amor, El Hielo Quema, El Protectorado, Escena del Parque, Mesas de Anfitriones, Conferencia, Saludo Final, Dúo Amoroso (I, II y III), La Ciudad, El Tacto, La Guze (Muselina), La Mujer Encadenada, Galería de Pinturas Abstractas, Dios los Conduce, Ellos Miran otra Cosa, La Declaración, La Oración, Las Bellas Figuras, El Sombrero, Dos Enamorados en el Parque St. Cloud.

Los alumnos, en la escuela de Decroux, debían aprender con exactitud algunas obras del repertorio y su ejecución exacta. El maestro decía que el alumno debe de tener más inventiva para obedecer que para crear. Así que esta tarea, impuesta en principio por disciplina, implicaba infinidad de retos para ser seguida, aunque pareciera simple en el inicio. Tanto a Balanchine como a Decroux, se les acusa de deshumanizar a sus actores al no enfatizar el elemento “humano” en sus coreografías.

En ambos casos, las dificultades técnicas impuestas por Balanchine o Decroux exigen una absoluta subordinación de la personalidad del intérprete para cumplir con las demandas formales del trabajo. Es decir, que sólo admiten una ejecución limpia y eficiente del diseño coreográfico predeterminado.

En nuestra escuela el acento está puesto sobre el espíritu geométrico, como diría Pascal. El espíritu geométrico es algunas veces confundido con el espíritu científico(...) Es necesario que nuestro arte tenga ambos valores - El espíritu geométrico y la fineza poética. Es necesario que el artista exprese su dolor no con un grito sino con su lenguaje. (...) Eso es lo que los alumnos deben aprender primero que todo. No gritar solamente sino gritar a través de un fino tubo geométrico. ⁷⁰

⁷⁰ Decroux, Etienne “The Origin Of Corporeal Mime” 80 th Birthday Interview” en *Mime Journal Etienne Decroux 80 th Birthday Issue, Numbers 7 y 8, USA, 1978*, pág. 60 En el original “In our school the accent is on the geometric spirit, as Pascal would say. The geometric spirit is often confused with the scientific spirit (...) It is necessary in our art to have both of these values – the geometrical spirit and poetic finesse. It is necessary that artist expresses his pain, but in a language, not in a cry (...) That is what students must learn first of all. Don’t just cry, but cry through this fine geometric pipe.

La escuela de Decroux cerró sus puertas después de su muerte acaecida en 1991. Sin embargo la extraordinaria cantidad de alumnos que tuvo a lo largo de su longeva vida y que llegaron de todas las partes del mundo de la misma manera se dispersaron han logrado perpetuar no sólo su técnica sino, también la visión ética y estética –y diríamos además religiosa- de la Mima Corporal.

Conclusiones

“Escribir una obra sin palabras es totalmente un desafío. La prosa debe convertirse en imágenes que sean significativas y físicamente posibles dentro de los límites del escenario, razones suficientes para desalentar a los autores”

Harro Maskow

La década de los 80 popularizó la pantomima cara blanca, luego el público y sus practicantes descubrieron la Mima Corporal. La primera era seductora y digámoslo así, muy fácil de entender y disfrutar. La segunda era más sugestiva y eminentemente más compleja en su ejecución y en su lectura.

En la etapa más decadente, la pantomima clásica, como lo señalábamos arriba, se volvió un entretenimiento insulso construido a partir de chistes fáciles y soluciones predecibles; mientras que el poema corporal, ideario de Decroux seguía siendo inaccesible al gran público.

Lo deficiente de las interpretaciones, la pobreza conceptual o lo pretencioso de éstas, desvinculadas con el rigor técnico, hicieron que el público ganado y cautivado por la magia de la pantomima perdiera en muy poco tiempo lo que con tanto trabajo se había ido ganando. De tal manera que ya para fin del siglo XX había muy pocos interesados en ver espectáculos de mimos y el gremio de ejecutantes se había reducido hasta casi desaparecer. La dificultad de hacer funcionar grupos o compañías de mimos, la falta de aceptación en eventos, la poca o nula organización de festivales, acabaron con el entusiasmo de los más tercos. Quedaron solo unos cuantos fieles a su ejercicio. Quiero pensar que con verdadera vocación. Los demás, algunos bailarines, actores, o simples curiosos ante la imposibilidad de crear el poema corporal optaron por retirarse.

Para concluir sólo quisiera recordar en qué consiste la columna vertebral del mimo, o los tres principios de trabajo según Decroux: el mimo debe poseer el cuerpo de un atleta, la mente de un novelista y el corazón de un poeta.

Primer principio: domesticar el cuerpo, porque es imprescindible tener control absoluto sobre todos y cada uno de los músculos. La tarea es complicada. Hacernos obedecer por el cuerpo no es fácil, se requiere de largas horas de estudio, sobreponerse a la frustración y a las limitaciones de muestra naturaleza, pero no hay atajos, sin este requisito no se puede ser mimo. Segundo principio: la mente de un novelista implica tener algo que decir y, sobre todo saber decirlo. Cuántos espectáculos hemos visto de mimos que no tenían o no sabían decir nada. Es que nadie enseña cómo se construye un espectáculo, cómo se aborda la anécdota, cómo se plantea el conflicto, cómo se articula el discurso, etc. Se me podrá objetar que la estructura aristotélica ha sido superada históricamente. Lo cual es cierto, pero un verdadero mimo ha de conocer también las diversas técnicas discursivas del teatro contemporáneo. Tercer principio: el corazón de poeta. Sensibilidad en cada centímetro de piel. Si no existe ésta, entonces tampoco existe el mimo.

Si quisieramos validar una obra de pantomima podríamos hacerlo usando estos tres principios, pues sería muy fácil descubrir en dónde se encuentra su debilidad; si del lado de la formación técnica del intérprete, de la anécdota o de la sensibilidad del mimo. A lo largo de varios años hemos visto y comprobado como estos principios aparentemente simples rigen cualquier obra de pantomima. Y así tenemos a los mimos ingenuos, con la súper historia. Sólo que carecen de solvencia técnica y humana para hacerlo. Por el otro lado, los menos, con algo de entrenamiento físico al servicio de ideas sin sentido.

Una de las mayores dificultades que tienen los practicantes es la incapacidad de integrar fondo y forma. Hay algunos mimos entrenados, pero que son incompetentes para crear un discurso escénico de calidad. Cuentan con un manejo corporal medianamente correcto, pero está al servicio de una idea tan simple que raya en la vacuidad. Son los mimos que presentan una serie de ocurrencias bajo títulos como: el baile, el mesero borrachín, la mosca, etc. Por otro lado, los más atrevidos, (la estupidez a veces es asombrosa) con cuerpos sin entrenamiento, en función de una idea genial. Con empresas que los sobrepasan: adaptaciones de novelas, poemas y hasta películas.

En la mayoría de los casos los mimos ha evadido la pregunta básica y elemental en torno al silencio y ha optado por la solución fácil, recurriendo siempre, o generalmente, a los mismos trucos, en ocasiones herencia del ilusionismo. Y antes que nada el mimo es profesional especializado que pretende inscribir su trabajo en una auténtica búsqueda, más profunda y comprometida, en donde el lenguaje corporal permite desarrollar una obra esencialmente poética.

Por ahora el mimo es una novedad. Me hago la pregunta si debo regocijarme. El mimo puede ser muy malo. Uno puede usar muy bien el cuerpo y actuar como un chango y eso es justamente lo que sucede sin un estudio analítico. No se puede llegar a ser un mimo artista sólo por mantener la boca cerrada. Eso se puede hacer fácilmente. Si ese fuera el caso podrías poner en silencio el escenario y decir: actúo. Si no sabes cómo hablar, los movimientos y gestos agitados tampoco lo harán; entonces debes saber cómo moverte.¹

Una de las primeras tareas pendientes, que urge realizar es la creación de centros especializados en la enseñanza del trabajo corporal. Es imprescindible la planeación formal y rigurosa de los próximos mimos y esto conlleva la formación de maestros capacitados. Sin embargo, ¿cuál es la función de la escuela? ¿Enseñarle a un alumno a ser un gran mimo?

La creatividad no puede ser aprendida en una escuela. La escuela libera la mente creativa, la pone a su servicio y le da seguridad. No enseña la pasión, sea cual sea el costo de las lecciones. Esas son las cosas que no pueden ser adquiridas con dinero. Ser puntuales, atentos y pródigos en los esfuerzos musculares no garantiza la voluntad de crear, la pregunta es ésta: ¿Qué hace el alumno cuando

¹ Decroux, Etienne "The Origin of Corporeal Mime" en *Mime Journal Etienne Decroux 80 th Birthday Issue*, Numbers 7 y 8, Published by Performing Arts Center, Michigan, 1978, pág. 17 En el original: "Right now mime is a fad. Should I rejoice? It's a question of wath one is doing with this. Mime can be very bad. One can very well use one's body to perform like a monkey. And that's just what happens whithout an analytic study. You can't become a mime artist just by keeping your mouth shut. That would be too easy. If that were the case you could put mutes on the stage and say: "Perform! Since you don't know how to speak, you must know how to move!"

no está en la clase? El mimo debe tener en la mente el material de un novelista, y el cuerpo y los músculos de un atleta, quizá lo segundo si lo podrá obtener en la escuela, pero nunca lo primero.²

A estas alturas espero que haya quedado perfectamente clara la importancia del entrenamiento profesional del mimo y en qué consiste éste. Pero una vez, asumido sea cual fuere el interés de la especialidad, la siguiente pregunta obligada es ¿Qué hago con esta técnica? ¿Cómo creo el poema corporal? La respuesta está en que el mimo es al teatro, lo que la prosa a la literatura; por lo que debe expresarse a través de imágenes y metáforas vivas. Esta no es una receta, sino una pretensión técnica y estética.

La metáfora debe ser la clave: trasponer la realidad con la línea y la actividad diaria con el ritmo. Poner la idea al ritmo y por consiguiente la línea a la poesía. Todas las imágenes, por diferentes que parezcan, brotan de un germen de pensamiento que necesitaba manifestarse visualmente y no en palabras. Los objetos en el escenario pueden jugar el papel que soñemos darles, en lugar de los que tienen en la vida diaria... La silla ya no es sólo para sentarse, sino que se convierte en metáfora de fuerza y soporte. Nuestro futuro reside en las metáforas, incluso si nuestra elección es cómica. El espectador quiere y necesita reír, no lo divirtamos golpeándonos la cabeza o dejándonos caer, sino por el contrario, en la hipertrofia de la belleza engendremos una sonrisa o la ilusión del espectador ³

² Decroux, Etienne "80 th Birthday Interview" en *Mime Journal Etienne Decroux 80 th Birthday Issue*, Numbers 7 y 8, Published by Performing Arts Center, Michigan, 1978, pág. 59 En el original: "Creativity cannot be learned in a school. The school liberates the creative mind, puts it at ease and gives it confidence. It does not reach passion, whatever the price of its lessons. There are things that cannot be acquired with money. Being punctual, attentive, and prodigal in muscular effort does not guarantee the power to create. The essential question is this: What does the student do outside the school. The mime must have in his head the material of a novelist and in his body the muscles of a gymnast".

³ Stein, Daniel "Daniel Stein" en *Mime Journal 1980-1981-1982 New Mime in North America* Ed. The Pomona Collage Theatre Departament for the Claremont Collages, pág. 163 En el original: "What methapor must be the key: transposing reality with line and transposing daily activities whith rhythm; pitting the thought to rhythm and hence, the line to poetry. All the images, as diverse as they may seem, sprout fromm a germ of thought that needed to manifest itself visually and not in words. The objects on stage will play the roles we might dream that they play, rather than the roles they play in everyday life (...) The chair is no

En páginas anteriores hemos hablado bastante de las obras creadas por el maestro Étienne Decroux, por lo que ya no abundaremos sobre el tema, sin embargo queremos recomendar la consulta del *Mime Journal* 1980-1981-1982 "New Mime in North America". En este número se da un importante testimonio de los alumnos del maestro francés y cómo ellos se ven atrapados o liberados en el ejercicio y aplicación de la técnica. La utilidad de esta serie de memorias o confesiones es de gran ayuda para entender las dificultades -o imposibilidad- para crear el poema escénico.

Más allá de la ortodoxia formal pretendida por la *Mima Corporal*, la labor del maestro francés creó, además, un gran movimiento mundial en donde se inauguró un nuevo estilo escénico, con una estética moderna.

El poema corporal tiene sus condiciones y el grado de complejidad y abstracción dificulta su lectura. La *Mima Corporal* requiere de público con un cierto nivel de educación y cultura teatral. Sin embargo, creo que la labor tan intensa realizada en más de 50 años alrededor del mundo, ha ido sensibilizando al espectador promedio y en estos momentos recibe con gran placer obras de estas características.

En estos momentos que asistimos al agotamiento de las vanguardias, quizá debieramos voltear hacia este otro tipo de teatro. Tal vez el espectador contemporáneo encuentre en él aquello que le ayude a entender la angustia de la existencia. Pues los creadores del poema corporal, pretenden conducir al espectador a una dimensión poética y metafísica que exprese situaciones de la vida y la muerte.

Diremos para terminar que el teatro del siglo XXI no se concibe sin el trabajo del cuerpo y de la poesía que este encierra. Y así, como el teatro ha conservado el lenguaje hablado, tendríamos el deber de cultivar el teatro corporal y así preservar el lenguaje gestual.

Consideramos, sin embargo, que el teatro del cuerpo siempre tendrá entre sus practicantes a mimos que continuaran con las formas que todos conocemos. Pero el trabajo más interesante será abordado por aquellos

longer just to sit on but becomes a metaphor of strength and support. Our future lies with metaphor and poetry, even if our choice is comic, the spectator wants and needs to laugh. Let us not amuse him by knocking heads or falling down, but rather in the hypertrophy of body we generate a smile or bubbling up in the spectator."

intérpretes que tengan el compromiso de correr el riesgo de la experimentación, siempre supeditado al virtuosismo técnico que solo da el rigor en el entrenamiento y el estudio.

Bibliografía

- AAVV, El Comportamiento Animal, Ed. Biblioteca Salvat de Grandes Temas N.71, Director Manuel Salvat, España, 1975, pp. 140
- ALLARDAYCE, Nicoll El Mundo del Arlequín, Estudio Crítico de la Comedia dell arte, Breve Biblioteca de Reforma, Serie Iconológica, Barral Editores, Barcelona, 1977, Traducción de Carlos Manzano, pp. 229
- ARISTÓLELES, Poética, (versión de García Bacca), Editores Mexicanos Unidos, 1ª. Edición, México, 1985, pp.215
- ARTAUD, Antonin, El Teatro y su Doble, Ed. Sudamericana, México, 1983, pp. 162
- ASLAN, Odette, El Actor en el siglo XX (Evolución de la Técnica, problema ético) Ed. Gustavo Gili, Col. Comunicación Visual, España, 1979, pp. 361
- AUBERT, Charles, El Arte Mímico, Ed. Escenología, A.C., México, 1997, pp. 261
- BARRAULT, Jean Louis, Mi Vida En El Teatro, Ed. Fundamentos, Madrid, 1975, pp.450
- BATY, Gaston y Chavance, René, El Arte Teatral, Ed. F.C.E., Breviarios n.45, México, 1983, pp. 235
- BIRDWHISTELL, Ray L., El Lenguaje de la Expresión Corporal, Ed. Gustavo Gili, S.A. Colección Comunicación Visual, España, 1979, pp.298
- BLANDINE Calais Germain y Andrée Lamotte: Anatomía para el Movimiento II, Ed. La Liebre De Marzo, Barcelona, 1994, pp.302
- CHEJOV, Michael, Al Actor, Técnica de Actuación, Ed. Diana. México, 1974, pp. 238
- D'AMICO, Silvio, Historia del Teatro Dramático Tomo I, Manuales Uthea, Número 107/107 a. Ed. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, México, 1961, pp. 178
- DAVIS, Flora, La Comunicación No Verbal, Alianza Editorial, Sección Humanidades, Libro de Bolsillo 616, Madrid, 1982, pp. 259
- DECROUX, Étienne Palabras sobre el mimo, Traducción de César Jaime Rodríguez, Introducción de Corinne Soum, Ediciones El Milagro/CNCA, 2000, pp.291
- DECROUX Étienne, Paroles sur la Mime, préface par André Veinstein. Ed. Gallimard, France, 1963, pp. 200

- DOAT, Jean, La Expresión Corporal del Comediante, Cuadernos EUDEBA, 6, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1976, pp.51
- DORCY, Jean, J'aime La Mima, Ed. Rencontre, France, 1962, pp.187
- GUIRAUD, Pierre, El Lenguaje del Cuerpo, Ed. FCE, Breviarios N.367, México, 1986, pp.116
- HALL, Edward T., La Dimensión Oculta, Ed. Siglo XXI, 14a. Edición, Col. Psicología y Etología, México, 1991, pp.255
- JODOROWSKI, Alexandro La Danza de la Realidad (Memorias), Editorial Grijalbo, pp.415
- LABAN Rudolf, Danza Educativa Moderna, Ed, Piados/Técnicas y Lenguajes Corporales, Ed, México, 1991, pp.134
- LORELLE, Yves L' Expression Corporelle (Du mime sacre au mime de théâtre) Col. Dionysos, France, 1969, pp. 147
- LORENZ, Konrad Hablaba con Las Bestias, Los Peces y Los Pájaros, Editorial Labor, Ediciones Nacionales Círculo de Lectores, Bogotá Colombia, 1975, pp. 238
- LOVE, Paul, Terminología de la Danza Moderna, Ed, EUDEBA, Cuadernos N. 121, Argentina, 1964, pp. 128
- LUCIANO de Samosata, Obras Completas, Volumen III, Ed. Jus, México, 1963, pp. 256
- KIPNIS, Claude, The Mime Book, Publishers Harper & Row, USA, 1976, pp.226
- KNAPP, Mark L. La Comunicación no verbal (El cuerpo y el entorno) Ed. Piados Comunicación, México, pp.373
- MACGOWAN, Kenneth y Melnitz, William, Las Edades de Oro del Teatro, Ed. F.C.E., México, 1964, pp. 347
- MARTÍN, Ben Marcel Marceau Master of Mime, Ed. Paddington press, England, 1978, pp.140
- MAWER, Irene, The Art of Mime (Its History And Tecnique In Education And The Theatre), with 27 ilustrations, Fifth edition, Ed. Methuen & Co. Ltd. London, 1949, pp. 244
- MEYERHOLD, Vsevolod, Teoría Teatral, Ed. Fundamentos, España, 1986, pp. 224

- MEYERHOD, Vsevolod, El Actor sobre la Escena (Diccionario de Práctica Teatral) Edición, introducción y notas de Edgar Ceballos, Ed. Grupo Editorial Gaceta, S.A., México, 1986, pp. 316
- PAVIS, Patrice, Diccionario del Teatro (Dramaturgia, estética, semiología) Ed. Paidós Comunicación / 10, España, 1ª. Reimpresión, 1990, pp. 605
- RICO Bovio, Arturo, Las Fronteras del Cuerpo (Crítica a la corporeidad) Ed. Joaquín Mortiz, México, 1990, pp.175
- RUIZ Lugo, Marcela en el Glosario de Términos del Arte Teatral ANUIES, Ed. Trillas, Temas Básicos, Área: lengua y literatura, N. 3, México, 1983, pp. 254
- SALVAT, Ricardo, El Teatro como texto como espectáculo, Ed. Montesinos, Biblioteca de Divulgación Temática N. 17, España, 1988, pp. 152
- STEVENS, Chris, La Técnica Alexander (Introducción a la técnica y sus beneficios) Ed. Oniro/ Terapias Naturales, España, 1997, pp.120

Hemerografía

- AAVV. Mime Journal, New Mime in North America 1980, 1981, 1982. Editor: Thomas Leabhart, Claremont, California., pág.184
- AAVV. Mime Journal: Canadian Post-Modern Performance, 1986, Editor Thomas Leabhart, Claremont, California, pp.91
- AAVV. Mime Journal: Etienne Decroux 80 th Birthday Issue, Numbers 7 y 8, Published by Performing Arts Center, Michigan, 1978, pp. 81
- AAVV. Empreintes, Ecrits Sur La Danse. Mimes Revue trimestrelle, numero special, pp. 80
- FO, Darío, “La Tradición Popular”, en Repertorio Revista de Teatro, N. 18, Junio 1991, pág. 15
- JODOROWSKY, Alexandro “¿Qué pasa con el teatro en México?” en: *¿Qué pasa con el teatro en México?* Ed. Novarro, 1967, México, pp. 81-105
- KIRBY, R. T. “El Método Delsarte; Tres Fronteras en el Entrenamiento de Actores” en *La Cabra*, Revista de Teatro, UNAM, Dif. Cultural, III época, mayo de 1979, N. 8 pp. I -VIII del suplemento.
- LEVER, Maurice, “Historia de la Mima” en *Máscara*, Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología, Publicación trimestral de teatro, editado por Escenología, A.C., Año 3 Números 13-14, Abril-Julio 1993, pp. 8-33

- MARCEAU, Marcel, "La Pantomima en México 1983" en *Escénica*, Revista de la Universidad Autónoma de México, época I, Numeros 4-5 septiembre de 1983, pág. 65
- SKAR Deidre "Etienne Decroux's Promethean Mime" en *Drama Review*, Vol. 29, n.4, winter 85, USA, pp. 64 a 75
- SARTORI, Donato "Historia, morfología y técnica de la máscara" en: *Repertorio Nueva Epoca*, N. 18, Ed. Dirección de Extensión Universitaria de la Universidad Autónoma de Querétaro, pp. 27-31