



TESIS DOCTORAL

*Pensamiento corporal escénico y revolución teatral.
Del cuerpo inerte al cuerpo poético.*

Autora:

Miriam Lorenzo González

Directores:

María Fernanda Santiago Bolaños

Eduardo Blázquez Mateos

Programa de Doctorado en Humanidades: Lenguaje y Cultura

Escuela Internacional de Doctorado

2020

A mi padre y a mi madre.

A Lety, ¡Un recuerdo eterno!

Estoy sentado al borde de la carretera, el conductor cambia la rueda

No me gusta el lugar de donde vengo.

No me gusta el lugar adonde voy ¿Por qué miro el cambio de rueda con impaciencia?

Bertold Brecht

*No quiero cincuenta, ni quinientos, sino cinco mil alumnos. El arte es juego, es arte, salud,
alegría y poesía. ¡Desearía que todo el mundo bailara conmigo! Y que todos, con sus
idiosincrasias, sus desilusiones y sus pasiones, vinieran conmigo para disfrutar de una
existencia más placentera*

Isadora Duncan

¡Hay algo más en el cielo y en la tierra, Horacio, de lo que ha soñado tu filosofía!

Hamlet, William Shakespeare

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer como no podía ser de otra manera, a María Fernanda Santiago Bolaños directora de esta tesis, que se ha convertido en guía, por sus consejos y su sabiduría. Por tantas charlas compartidas, gracias. A Eduardo Blázquez Mateos, por su disposición y su buen hacer.

A la Universidad Rey Juan Carlos y al Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso, por su labor para que las Artes Escénicas tengan el reconocimiento académico que se merecen.

A la Escuela Internacional de Doctorado, por haber confiado en mi proyecto y haberme otorgado una beca de investigación, que me ha permitido descubrir uno de los panoramas artísticos más enriquecedores a nivel internacional. A todos los que de una manera u otra, trabajan en pos de una buena gestión de los programas de doctorado.

A todos aquellos que hicieron que mi estancia de investigación durante tres meses en Cuba me permitiera conocer de primera mano su mundo cultural y su panorama artístico: a todos ellos, gracias.

A mis compañeros y compañeras de doctorado, por enfrentarse a esta aventura, que en algunas ocasiones resulta muy solitaria, por el esfuerzo que supone, y por poder mejorar a nivel personal y poder invitar a la reflexión y a la creación de nuevos caminos.

A los profesores y profesoras que inspiran y guían.

A mis amigos y amigas, gracias por estar.

A Víctor, por su paciencia y comprensión. Por su tranquilidad. Gracias.

A mis padres por su confianza, su apoyo incondicional, por ser tan bellas personas y haberme enseñado tanto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Motivaciones, formulación de la hipótesis, y marco teórico	1
Metodología	8
Estado de la cuestión	11
Contenido y estructura	14
Objetivos	26
CAPÍTULO I	54
1. El abandono de la <i>unidad originaria</i>. Cuerpo y alma	58
2. Orígenes del soma (cuerpo-cadáver). Dualismo, orfismo y teatro	60
3. Raíces de la marginación del cuerpo. El dualismo platónico	64
3.1 El cuerpo pasivo de Aristóteles. Origen de la acción psicológica	67
3.2 El cuerpo como fuente de corrupción y pecado	68
4. Descartes, <i>cogito</i> y <i>res extensa</i>. Realidad del cuerpo-máquina	70
4.1 La conexión corporal. ¿ <i>Res extensa</i> pensante?	75
5. Mecanicismos corporales. El cuerpo-máquina como esencia	79
6. Spinoza, ¿cuerpo pensante? Corporeidad y emoción	81
7. Corporeidad radical. El cuerpo frente a la religión	83
8. Cuerpo y placer. Schopenhauer y Nietzsche	85
8.1 Romanticismo. La inversión del mito dionisiaco	88
9. Oriente ante el cuerpo. Corporeidad trascendente	90
9.1 Cuerpo oriental y entrenamiento actoral. Yoga y Hatha Yoga	92
9.2 Eugenio Barba: Crítica de la corporalidad occidental	95
10. La mimesis adorniana. Arte y corporeidad primigenia	98
10.1 Corporeidad consciente y razón corporal. Adorno y Lecoq	101
11. El cuerpo contemporáneo. Nuevas represiones y nuevas corporeidades	105
11.1 David Le Breton. El cuerpo como opresión en la sociedad de consumo	107

12. Conclusión. Corporeidad, teatro y actuación	109
CAPÍTULO II	114
1. Cuerpo encarcelado, razón y modernidad	115
2. Represión y liberación del cuerpo femenino	117
2.1 La caída de la Diosa Creadora. Expulsión del espacio público	117
2.2 Reminiscencias y resistencias. La reconquista del espacio público	121
3. Patologización del cuerpo femenino. Poder corpóreo y cuerpo accionador	125
4. ¿Por qué baila descalza Isadora Duncan? Corsés, miriñaques y otros engaños del patriarcado	128
4.1 El cuerpo como Arte. Danza física, teatro físico	130
4.2 Niñas y niños danzantes. Una pedagogía de la corporalidad	133
5. ¿Cuerpo salvajes? ¡Cuerpos libres!	138
6. Sarah Bernhardt. Revolución en escena	141
CAPÍTULO III	144
1. Antecedentes. Las semillas de la ruptura	146
1.1 Teatro romántico vs teatro cortesano	148
1.2 La formación aristocrática. El Conservatorio	151
1.3 La formación popular. La Commedia dell'Arte	152
1.4 Los <i>teatros del bulevar</i> desafían a la Comedia francesa	153
2. Los precursores. Naturalismo y simbolismo	156
2.1 El Teatro Libre André Antoine	156
2.2 El Teatro de Arte y <i>Ubu Rey</i>	157
2.3 Reparición del cuerpo	159
3. El descubrimiento de oriente	160
3.1 El Kathakali. Comunión con el Infinito	161
3.2 La Ópera de Pekín. Un cuerpo adaptable	162
3.3 El Nô y el Kabuki japonés. Mimar la esencia	163

3.4 En deuda con oriente. El cuerpo entrenado	166
4. La mecánica corporal	168
4.1 François Delsarte. Radiografía del gesto	169
4.2 Jacques-Dalcroze. Rítmica y liberación corporal	171
5. Las nuevas escuelas francesas	173
5.1 Jacques Copeau, y el Vieux Colombier	174
5.2 Suzanne Bing y Les Copiaus	176
5.3 Los entrenamientos de Copeau y Bing	177
5.4 Charles Dullin	181
5.5 Una variante. El Mimo corporal de Étienne Decroux	185
6. La construcción moderna del personaje. Maestros rusos	187
6.1 Constantin Stanislavsky. El arte de la actuación	189
6.1.1 Cuadernos y notas. Un amplio legado	190
6.1.2 Un teatro profesional. El Teatro de Arte de Moscú	190
6.1.3 Veracidad actoral. <i>Objetivo y circunstancias dadas</i>	192
6.1.4 Stanislavsky y Anton Chèjov. El subtexto	194
6.1.5 Nuevos caminos. El Método de las Acciones Físicas (MAF)	197
6.1.6 Preocupación por la expresión oral	200
6.1.7 Más allá de Stanislavsky	202
6.2 Michael Chejov. <i>El Método psicofísico</i>	203
6.2.1 Atmósfera e irradiación. Los cuatro hermanos	205
6.2.2 La imaginación como motor creativo	207
6.2.3 El Gesto Psicológico (G.P.)	209
6.2.4 El actor/actriz del futuro	211
7. Edward Gordon Craig. ¿Filósofo de un nuevo teatro?	211
7.1. El actor/actriz imposible	212
7.2 ¿Inspirador del teatro físico?	214

7.3 Precursor del laboratorio teatral	215
8. Vanguardias	217
8.1 Futurismo	218
8.2 Dadaísmo y Surrealismo	219
8.3 Transgresión y experimentación. Lenguajes sin reglas	220
9. El movimiento expresionista	222
9.1 Un nuevo histrionismo	223
9.2 Una corporalidad codificada	225
9.3 Influencias y proyección	226
10. Vsévolod Meyerhold. Teatro y revolución	227
10.1 De la <i>convención consciente</i> al teatro proletario	228
10.2 La biomecánica. Corporalidad colectiva	229
10.3 El intérprete. Una pieza precisa en el engranaje teatral	230
10.4 Cuerpo-máquina y emoción. Una formación corporal	232
11. Alemania. Teatro obrero, teatro político	236
11.1 Erwin Piscator. Teatro militante	237
11.1.1 La relación con el público. Educación y propaganda	238
11.1.2 Una nueva arquitectura teatral	238
11.2 Bertold Brecht	239
11.2.1 Teatro para un público consciente. Despertando el ojo crítico	240
11.2.2 Orígenes del distanciamiento brechtiano	242
11.2.3 El efecto V. El <i>distanciamiento</i> brechtiano	243
11.2.4 La construcción del personaje. Texto, creatividad y elenco	246
11.2.5 El <i>Gestus</i> brechtiano	248
11.2.6 Brecht y Stanislavsky	249
12. Antonin Artaud. Teatro de la Crueldad	250
12.1 Crítica del teatro occidental. Contra la dictadura de <i>la palabra</i>	251

12.2 El teatro como acontecimiento. No hay que representar, ¡hay que ser!	252
12.3 El actor/actriz es <i>sí mismo</i>	254
12.4 Una nueva lengua, el teatro	255
12.5 Atleta afectivo y cuerpo afectivo	256
13. Espacio escénico y técnica actoral	258
13.1 La nueva escena. Appia y Craig	260
CAPÍTULO IV	263
1. Herederos de Stanislavsky. La emoción como motor	263
1.1 Lee Strasberg. <i>El Método</i>	264
1.2 Stella Adler y el MAF. Inconsciente colectivo e imaginación	268
1.2.1 Uta Hagen. Cuerpo y emoción	270
2. Creación colectiva y teatro físico. El triunfo de la corporalidad	271
2.1 El Teatro Pobre de Jerzy Grotowski	272
2.1.1 ¿Cómo enfrentar el texto?	273
2.1.2 Limpiar al intérprete. La vía negativa	274
2.1.3 Todo es <i>escena</i>	275
2.1.4 El entrenamiento como búsqueda	276
2.1.5 Instinto corporal	277
2.1.6 La voz es cuerpo	278
2.1.7 Escucha y juego. El elenco creativo	280
2.2 Eugenio Barba y el Odin Teatret	281
2.2.1 Investigación antropológica e intercambio cultural	281
2.2.2 El entrenamiento lo es todo. Disciplina y creatividad	283
2.2.3 Hacia el entrenamiento creativo. Iben Nagel Rasmussen	284
2.2.4 Pre-expresividad y performance	286
2.2.5 Un teatro del cuerpo	288
2.3 Peter Brook. Palabra y cuerpo	290

2.3.1 El actor/actriz <i>transparente</i>	291
2.3.2 La red invisible. Creación por estímulos	292
2.3.3 Teatro físico y teatro de texto	293
2.4 El teatro físico norteamericano. Happening y performance	295
2.4.1 El Living Theatre	295
2.4.2 El Open Theatre	297
3. Tres mujeres. Renovadoras y creadoras teatrales	298
3.1 Joan Littlewood. Entre dos épocas	299
3.1.1 Una nueva forma de crear la obra teatral	299
3.1.2 Disponibilidad psicofísica y ritmo colectivo	300
3.1.3 Cuerpo y texto	302
3.2 Ariane Mnouchkine y el <i>Théâtre du Soleil</i>	304
3.2.1 Políglota teatral. Oriente y occidente	304
3.2.2 Hiperteatralidad corporal y escénica	306
3.2.3 Entrenamiento con máscara	307
3.2.4 Virtuosismo corporal y <i>circunstancias históricas</i>	308
3.3 Anna Bogart. Cuerpo, espacio y tiempo	309
3.3.1 Viewpoints (<i>Puntos de Vista Escénicos</i>) y Composición	310
CAPÍTULO V	313
1. El cuerpo pensante de Lecoq. Negación del dualismo teatral	315
1.1 La recuperación del cuerpo como instrumento de creación	317
1.2 <i>Disponibilidad</i> . Buscando las herramientas del cuerpo	319
2. Un Teatro del futuro: En busca de un actor/actriz preparados	321
2.1 Una Escuela más allá del Teatro	321
2.2 Comprender a través del cuerpo	323
2.3 Una pedagogía en permanente <i>movimiento</i>	324
2.4 ¿Teatro físico? Gesto y palabra	326

2.5 Constatación y error. Los fundamentos lecoquianos	326
3. Influencias y legado	328
3.1 Artaud y Georges Hébert	332
3.2 El nuevo <i>Mimo</i> de Lecoq. Crítica de Decroux y Marceau	334
3.3 Actor/actriz creadores	336
4. Vida y obra de Jacques Lecoq	337
4.1 Formación deportiva. La geometría del movimiento	338
4.2 El descubrimiento del teatro. Jean Dasté	340
4.3 Un punto de inflexión. La experiencia italiana	342
4.4 La Escuela Internacional de París. Pedagogía creativa en movimiento	345
5. Fundamentos del Viaje. Cómo construir el cuerpo poético	349
5.1 Pedagogía de la praxis. Experimentación, constatación y creación colectiva	351
5.2 Encontrando una <i>expresión propia</i> . Error y auto-cursos	354
5.3 La vía negativa y el juego. La dialéctica del aprendizaje	356
5.4 Improvisación vs expresión. La improvisación creativa	360
6. Comienzos del Viaje. Recreando la vida y la naturaleza	362
6.1 Improvisaciones silenciosas	363
6.2 El control del silencio como acción de transición	365
6.3 Las máscaras en Lecoq. Orígenes y función	367
6.4 Buscando un punto de referencia: La neutralidad	369
7. La Máscara Neutra	372
7.1 Una puerta hacia la conciencia corporal. Buscando el movimiento justo	373
7.2 Primeros ejercicios. Una máscara de la cotidianidad	376
7.3 Una máscara racional	378
7.4 El viaje elemental	379
7.5 El juego de las identificaciones. Espejos de la materia	380
8. Hacia la mimodinámica. Construyendo el fondo poético común	381

8.1 El método de las transferencias	382
8.2 <i>Mimaje</i> y mimodinámica. Buscando el movimiento orgánico	384
8.2.1 Colores y luz. ¿Un lenguaje simbólico universal?	385
8.2.2 La corporalidad de las palabras. Poesía en movimiento	387
8.2.3 <i>Tocar</i> la Música. Lección sobre Bartók	388
8.3 El gesto poético exacto	389
8.4 El <i>mimo dramático</i> . Más allá del mimo	390
8.4.1 El <i>mimo absoluto</i> : Motor de la imaginación	391
8.4.2 Un <i>mimo abierto</i> . Rompiendo con la codificación	393
8.4.3 El <i>mimo inconsciente</i> . Imitación, juego y aprendizaje	394
8.4.4 El <i>mimo</i> en el método de Lecoq. Instrumento de creación	397
8.5 El mimo de acción. El movimiento en su singularidad	398
9. Máscaras e interpretación	400
9.1 Máscaras expresivas	400
9.2 La contra-máscara expresiva	402
9.3 Máscaras Larvarias y Máscaras Utilitarias	403
9.4 El vínculo con el público. Interacción creativa	406
10. La construcción del <i>Personaje</i>	408
10.1 <i>Animalización</i> y representación	409
10.2 Líneas de fuerza. Esbozando el personaje	411
10.3 El peligro de las identificaciones. El contra-personaje	412
10.4 La prueba práctica: Sucesión de personajes	413
11. Gesto y movimiento	415
11.1 Antropología del gesto. El lenguaje inconsciente	415
11.2 El punto fijo. Equilibrios y desequilibrios	417
11.3 La técnica de los movimientos I	419
11.3.1 Conociendo nuestra anatomía. La gimnasia dramática	420

11.3.2 La acrobacia dramática	424
11.4 La técnica de los movimientos II. Memoria y experiencia corporal	425
11.4.1 Ondulación, ondulación inversa y eclosión	427
11.4.2 Las <i>actitudes</i> . Llegando al movimiento dramático	428
11.4.3 Preparación y acentuación	430
11.5 Ritmo y espacio	432
11.6 Dinámicas de la naturaleza: elementos, materias y animales	435
11.6.1 Agua, fuego, aire y tierra. Componentes de las emociones	436
11.6.2 Materias, texturas y estados	438
11.6.3 Gimnasia animal	440
11.7 Las nuevas leyes del movimiento	441
12. La creación dramática. Territorios dramáticos	442
12.1 Un teatro del gesto. El narrador-mimador	443
12.2 El melodrama	445
12.3 La Comedia humana	447
12.4 Los bufones. Una burla crítica del mundo	451
12.4.1 Construcción de los bufones	455
12.5 La tragedia. Coro y héroe/heroína	456
12.6 El Clown	462
13. Monika Pagneux	466
CONCLUSIONES	470
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	502
ANEXO	515

INTRODUCCIÓN

Motivaciones, formulación de la hipótesis, y marco teórico

La formación del actor/actriz ha sido objeto de múltiples transformaciones a lo largo de los últimos 100 años. Una de ellas, muy profunda, ha sido la reflexión en torno a la corporalidad en la escena y la utilización del cuerpo como medio de creación. Nuestra propia experiencia práctica en este campo, fruto de los diferentes y variados estudios desarrollados en torno a la interpretación, motivaron una reflexión cada vez mayor a este respecto, buscando comprender los efectos de dicha transformación, las razones de sus orígenes y el por qué y el cuándo de la marginación del cuerpo.

A pesar de la revolución que supuso que Stanislavski estableciera una sistematización de ejercicios para trabajar no sólo psíquica sino también físicamente con actores y actrices y a pesar, sobre todo, de las dos grandes olas de renovación y revolución teatral que se desarrollaron en las dos mitades del siglo XX, consideramos que el trabajo con el cuerpo en la formación profesional de actores y actrices debe desarrollarse en un grado mayor en España. Esta preocupación práctica nos ha llevado a intentar comprender la problemática de la corporalidad escénica desde un punto de vista amplio, buscando las claves de sus orígenes, desarrollo y resultados.

Partiendo del interés por el trabajo con el cuerpo en la formación profesional de actores y actrices, la cuestión objeto de nuestra investigación y propósito es comprender, reflexionar e intentar vislumbrar qué ha supuesto para la escena teatral centrar el foco en la corporeidad. Dicha corporeidad comienza a estar cada vez más presente a partir de finales del siglo XIX, desarrollándose y emergiendo a lo largo del siglo XX, gracias a la teorización, investigación, entrenamiento y práctica escénica de los principales maestros y maestras de la interpretación actoral. Veremos cómo los mismos no redujeron dichas

transformaciones a meras técnicas o métodos, sino que desarrollaron un auténtico pensamiento corporal sobre la escena. Pero, ¿por qué en aquel momento?; y, sobre todo, ¿qué llevo a que dicha corporalidad fuera previamente desplazada?

La presente tesis doctoral aborda un trabajo, principalmente, de revisión bibliográfica, pero donde deviene crucial la ordenación de los materiales recogidos y la interrelación entre los mismos. El análisis de determinados conceptos del pensamiento filosófico occidental o la reflexión sobre el cuerpo y la corporalidad de la mujer, en relación a la corporalidad en escena, pueden resultar extraños e inconexos, pero aquí tratamos de darles una forma unitaria, original y rigurosa. Trataremos de mostrar como todos estos elementos confluyen y explican, por una parte, la configuración del pensamiento corporal escénico gestado durante el siglo XX y, por otra, utilizamos como ejemplo concreto, por su sistematización, a Jacques Lecoq y su escuela.

De esta manera, tratamos de ofrecer una concepción global sobre la génesis y desarrollo de la corporalidad en la escena teatral que, como veremos a lo largo de la tesis, no se produce de manera aislada, sino que se va conformando fruto de la unión de unos y otros fragmentos, no sólo teatrales o artísticos. La concepción general filosófica, histórica y cultural en torno a la corporeidad, veremos como irá determinando la aparición y desarrollo de ese pensamiento corporal escénico.

Hemos tomado como ejemplo principal, aunque no único, la pedagogía de Jacques Lecoq, ya que es depositario de esta tradición escénica corporal, sistematizándola de manera muy completa y concreta en sus dos años de escuela, representando de una forma muy acabada el pensamiento corporal escénico gestado a lo largo del siglo XX. Siendo Jacques Lecoq ejemplo paradigmático de la presente investigación, debemos

puntualizar y clarificar que no estamos ante una tesis sobre Jacques Lecoq o su pedagogía.

Nuestro interés por el trabajo y la investigación con el cuerpo desde una pluralidad de técnicas y disciplinas, por configurar una visión interdisciplinar y transversal del teatro, así como por fomentar y defender la formación de artistas creadores capaces de desarrollar su propio modo de hacer creativo, son motores que impulsan esta investigación. Los estudios que hemos realizado en Interpretación Textual, así como la posterior especialización en la pedagogía de Jacques Lecoq, experiencia esta última que supuso un punto de inflexión, nos llevan a replantearnos la corporalidad escénica y el papel real que juega el cuerpo y su utilización tanto en la historia del teatro, como en el ámbito de la creación artística escénica desde el punto de vista de la praxis en la formación profesional de actores y actrices. Fruto de ello, nos empezamos a preguntar, ¿cuál es la esencia del trabajo con el cuerpo?; ¿qué cambios aporta a la escena teatral la investigación a través del cuerpo?; ¿dónde están sus orígenes?; ¿cómo se genera un cuerpo que piense?; ¿qué significa que el actor/actriz esté entrenado?; ¿cómo ha de gestionarse dicho entrenamiento?; y sobre todo, ¿hacia dónde ha de dirigirse?

De esta manera, queriendo destacar una búsqueda a partir del cuerpo, poniendo el foco de atención en la corporalidad en la escena teatral, planteamos la hipótesis que, como eje central, da vida al conjunto de nuestra investigación: el concepto de corporalidad, cuya evolución está sujeta a cambios históricos, sociales, políticos y religiosos, cambió el panorama del pensamiento escénico teatral a partir del siglo XIX y, de manera radical, durante todo el siglo XX, gestándose, en su segunda mitad, lo que hoy ya se conoce como teatro físico.

La presente tesis doctoral comienza pues a investigar sobre qué significa ser un cuerpo y cómo pensarlo como un *todo*, lo que nos llevó al dualismo cartesiano, al mecanicismo y al racionalismo del cuerpo de los siglos XVII y XVIII, donde se comienza a atenuar progresivamente esa ruptura cuerpo/mente presente desde Platón. El desplazamiento de la corporeidad en la propia historia del pensamiento, tal y como explicaremos, deviene desplazamiento de la corporalidad escénica. La filosofía de Descartes ha destacado en nuestro estudio, pudiendo entenderse como un punto de inflexión en la recuperación del cuerpo. Este estudio filosófico introductorio nos ha ayudado a desarrollar una visión general de esa relación cuerpo/mente que tanto condicionaría el pensamiento occidental, y en consecuencia, el desarrollo del teatro y la actuación.

En todo caso, la incursión en el plano de la filosofía tiene un carácter limitado, ya que carecemos de una formación global y especializada al respecto, siendo nuestro campo fundamental de investigación las artes escénicas y la interpretación actoral. La elección por tanto de los pensadores citados entendemos que será incompleta, pero atiende a su papel, en uno y otro sentido, en torno a la corporeidad.

Estas reflexiones nos condujeron necesariamente a profundizar, en un segundo capítulo, sobre la fuerte represión y opresión que el cuerpo femenino ha sufrido durante siglos por distintos patrones sociales y culturales impuestos, por las distintas autoridades e instituciones sociales dominantes en cada época, y por la dominación del sistema patriarcal imperante. Esa marginación del cuerpo, como veremos, afecto especialmente al cuerpo femenino, y de ahí la necesidad de una perspectiva de género, como otro ejemplo de cara a resaltar la importancia cultural de la corporalidad y, en consecuencia, su importancia en el desarrollo de las artes escénicas. Abordaremos los primeros intentos de ruptura del cuerpo femenino con su opresión, que coinciden cronológicamente con la pugna por reintroducir la corporalidad en escena, destacando

especialmente las aportaciones de Isadora Duncan en la danza y Sarah Bernhardt en la escena teatral, figuras representativas de la ruptura de finales del siglo XIX, y cuyos nombres sin duda merecen ser recordados. Resulta significativo que en este proceso destaquen, desde la praxis, dos mujeres demostrando la importancia y necesidad de este capítulo en la presente investigación.

La ordenación de los materiales recogidos para la configuración tanto del primer como del segundo capítulo, es clave para entender la evolución del pensamiento corporal en la escena teatral y su desarrollo y transformación durante el siglo XX. La corporeidad aparece aquí enmarcada dentro de la construcción del concepto tanto social como cultural que denominamos *Europa*, que acabará por extrapolarse en el concepto de *occidente*. Son precisamente estas bases las que se impugnan o más bien entran en crisis desde principios del siglo XX.

Al mismo tiempo, debemos puntualizar, y esto es algo importante para nosotras, que no estamos ante una tesis sobre filosofía, historia o género, ya que no es nuestra materia objeto de estudio. Pero hemos visto necesario acercarnos de soslayo a los aspectos que hemos considerado más importantes, con el fin de poder explicar los orígenes y causas en la configuración del pensamiento corporal escénico. Como hemos explicado anteriormente, el pensamiento corporal escénico no se produce de forma aislada. De esta manera, hemos tratado de construir de una forma original y rigurosa el presente estudio, siendo objeto de investigación la evolución de la corporalidad en el ámbito escénico, y especialmente en la formación y desarrollo de la técnica y del arte actoral.

En el caso de la historia teatral que ocupa los siguientes capítulos, hemos querido destacar las corrientes técnicas y estéticas teatrales que, sobre todo desde el punto de

vista interpretativo, han ido alterando y transformando críticamente el panorama teatral y cuyas investigaciones han girado en torno al cuerpo y la corporalidad en la escena.

Dicho recorrido historiográfico nos permitirá analizar las nuevas formas de hacer, las técnicas emergentes, los conceptos e influencias de los diferentes maestros/as, sus precedentes y cómo esta evolución sentará las bases para el surgimiento de los grandes maestros/as de un teatro basado en la actuación corporal creadora, en una interpretación creativa, donde el cuerpo es y será la principal herramienta de búsqueda.

Todos los artistas y creadores seleccionados para el presente estudio privilegian el cuerpo en su hacer, de ahí que las manifestaciones teatrales basadas en un teatro más psicológico no sean tenidas en cuenta. Nuestro viaje temporal recorre diversos países centrándose, sobre todo, en las grandes industrias interpretativas surgidas en EE.UU y Gran Bretaña, debido al surgimiento de una potente industria del entretenimiento, y en diversos países clave en el desarrollo de nuevas culturas y escuelas teatrales, como Rusia, Francia, Alemania o Italia. Las figuras estudiadas y citadas siguen en general un orden cronológico, aunque partiendo de una clasificación por escuelas y estilos (escuela francesa, escuela rusa, etc...). Dicho orden cronológico ayudará a comprender los aportes e influencias de unos movimientos y escuelas respecto de aquellos que les seguirán, continuarán, desarrollarán y transformarán.

Resultará imprescindible citar los nombres de los maestros rusos como Stanislavski, Chejov o Meyerhold, por su decisivo peso en dichas transformaciones, así como de los franceses Copeau y Dullin, tan decisivos en Lecoq. De igual manera, señalaremos las técnicas más destacadas del teatro oriental, como el Kathakali, la Ópera de Pekín o el Nô y el Kabuki japonés, ya que su irrupción en Occidente cambió el rumbo de la historia teatral, especialmente respecto a la recuperación del cuerpo y la corporalidad. Y

señalaremos a los maestros y maestras más sobresalientes de los años 30 y de la segunda mitad siglo XX, momento de germinación del teatro físico, como Artaud y Brecht, Eugenio Barba, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Anne Bogart o Jacques Lecoq, entre otros. Se le dedicará un apartado a cada una de estas figuras, pero debemos remarcar que no se trata de una tesis sobre dichos maestros y maestras, por lo que no podemos ser exhaustivos en cada uno de ellos. Siendo necesario señalarles por su trabajo y sus investigaciones con el cuerpo, ya sean directas o indirectas, gracias a las cuales podemos comprender la evolución del pensamiento corporal en la escena moderna y contemporánea y el surgimiento, en última instancia, del teatro físico.

Se analizarán por tanto los procesos y los cambios que se han ido produciendo, tanto en la escena en general como especialmente respecto del actor/actriz, en lo concerniente a los diferentes métodos y técnicas interpretativas, intentando hacerlo desde la perspectiva de la corporalidad. Para ello citaremos de manera muy general, por cuestión de espacio y tiempo, los condicionantes históricos, políticos y sociales, de cara a contextualizar y establecer el marco general de cada momento. Analizaremos los diferentes procesos creativos que se van generando en cada época, las diferentes temáticas dominantes o las estéticas imperantes. Este marco temático nos permitirá ir tejiendo el camino que el cuerpo ha ido recorriendo a lo largo del siglo XX y, sobre todo, nos permitirá comprender las rupturas, las influencias y giros y el sentido de las propuestas que emergerán en cada momento.

Finalmente llegaremos hasta Jacques Lecoq, pudiendo profundizar y comprender la fascinante sistematización de sus estudios, enmarcados en los dos años de su escuela, resaltando a través del mismo la indiscutible relevancia que el cuerpo tiene en la formación profesional de actores y actrices. La razón de esta elección tiene que ver con

nuestro conocimiento práctico del mismo y con el hecho de que esta reflexión respecto al cuerpo comenzamos a realizarla al contactar con su pedagogía.

Posteriormente hemos descubierto que Lecoq es un exponente más de esa revolución teatral que dio lugar al teatro físico, pero hemos querido utilizar su ejemplo por la especial sistematización de su pedagogía. Otros maestros como Barba han hecho más hincapié en la pura experimentación y en la creación, pero sin desarrollar una pedagogía tan marcada. En el caso de Lecoq nos encontramos ante una pedagogía dinámica y creativa en su contenido pero a la vez cerrada, que sigue siempre un esquema preciso. De ahí la mayor facilidad con Lecoq de cara a ejemplificar parte de nuestra hipótesis.

Metodología

Una vez señalada la hipótesis de partida, nos aproximamos a la investigación a través de dos vías.

En un primer momento, trazamos un esquema historiográfico que estudia, analiza e investiga, mediante una *metodología cualitativa*, el concepto de corporeidad desde una perspectiva filosófica, antropológica, y de género. Realizamos una primera *investigación documental* recopilando manuales especializados de las diversas áreas, artículos, tesis doctorales, documentales y fuentes digitales. La segunda *investigación documental* se centra en la recopilación de materiales relativos al papel que el cuerpo ha jugado en el teatro, centrandó el foco en la vertiente más física, más gestual, de las diversas manifestaciones teatrales surgidas desde finales del siglo XIX y durante el siglo XX, cuyo estudio resulta imprescindible para entender el propio proceso evolutivo hasta el surgimiento del teatro físico.

Toda esta recopilación documental nos permite generar un amplio marco historiográfico y temático que nos permitirá ordenar, sistematizar, y reflexionar acerca de cómo el concepto de corporeidad ha influenciado en el hacer teatral y cómo reapareció de nuevo la corporalidad en la escena.

Pero queremos incidir que hemos realizado una investigación empírica que va más allá de la consulta de documentación y mera revisión bibliográfica. Si bien es cierto que hemos utilizado una *metodología cualitativa* fruto de nuestro interés en conocer cómo el concepto de corporalidad evolucionó y afectó en el desarrollo del pensamiento escénico teatral y cómo afectó, de manera concreta, en la renovación y revolución escénica durante el siglo XX, también hemos querido privilegiar una perspectiva *auténtica y real*, es decir una mirada *desde dentro*¹, apoyándonos de la *observación participante*, que incluye y se sustenta en la propia experiencia personal y profesional, tanto aquella aprendida en el ámbito de la creación y la escena desde la praxis, como la propia experiencia pedagógica.

Así pues, a las lecturas realizadas para llevar a cabo la presente investigación, se le suma la propia experiencia personal con algunas de las personalidades más relevantes del teatro físico, gestual y del movimiento. Por lo que, como actriz, con un recorrido profesional, y también como enseñante, consideramos de gran importancia aportar esa experiencia práctica pero tratando de objetivarla, como material de investigación propio, y para futuras aportaciones. De esta manera hemos leído y hemos trabajado lo leído desde la praxis, formándonos con personas que han sido discípulos directos, fuentes casi directas, de los maestros y maestras que estudiamos en la presente investigación.

¹ Perspectiva auténtica, real, y observación participante como construcción analítica a la que hace referencia Pike, y en línea con el pensamiento analítico de Marvin Harris.

En ese sentido, han sido varios los *escenarios de observación*. En primer lugar, nuestros años de estudiante en la ESAD de Asturias en la rama de Interpretación textual, complementando posteriormente la formación recibida en la escuela de María del Mar Navarro y Andrés Hernández, centrada en la pedagogía de Jacques Lecoq. La propia María del Mar Navarro será discípula directa de Lecoq, lo que ofrecerá un contacto directo con la práctica del maestro. A esto le sumamos la trayectoria profesional trabajando en diversas compañías de teatro y la labor como pedagoga.

Así mismo, hemos podido disfrutar de una estancia en Cuba por tres meses, donde hemos podido profundizar sobre el trabajo, el entrenamiento, y la práctica escénica de los actores y actrices en otro país y en otra cultura, trasladando a su vez nuestra visión al respecto. Utilizando la *observación directa*, además de diversas estrategias metodológicas como las entrevistas informales, charlas con actores y actrices, directores y directoras, autores y autoras, asistencia a ensayos, preestrenos o entrenamientos grupales de diversas compañías, etc. También hemos podido acudir durante dicha estancia al Festival Internacional de Teatro de La Habana (2017) observando el panorama contemporáneo Latinoamericano e Internacional.

Por otro lado, durante la presente investigación, hemos podido realizar un par de estancias en el Odin Teatret, dirigido por Eugenio Barba, otro de los grandes maestros del teatro físico, en Holstebro (Dinamarca). La primera de ellas un workshop de un mes en calidad de alumna, asistiendo también al 1º NTL International Theatre Festival and Meeting, realizando talleres con maestros y maestras del panorama actual internacional y asistiendo a obras y a working progress regularmente. La segunda, a través de un proyecto interno liderado por la actriz Carolina Pizarro y el actor Luis Alonso, *IKARUS*, donde se trabaja en proyectos sociales, performance, piezas propias o ayudando en el propio Odin Teatret. Una experiencia que nos ha permitido desarrollar

significativamente nuestros conocimientos sobre el teatro físico en una de sus principales y más intensas variantes.

Todo ello nos ha proporcionado numerosas reflexiones, opiniones y críticas y maneras de hacer y entender el teatro desde diferentes ángulos. De esta manera, *la observación participante* nos ha permitido clarificar conceptos, ordenar y profundizar sobre la investigación documental e ir generando material para exponer la hipótesis a analizar.

Las fuentes utilizadas en la búsqueda de información, como hemos apuntado, han sido muy variadas: tanto obras completas como artículos, videos, entrevistas informales que han funcionado como *fuentes orales*, tesis doctorales, revistas teatrales, fuentes digitales y diarios personales de la investigadora realizados durante los diferentes años de formación y trabajo actoral, pudiendo a través de los mismos recordar la experiencia práctica y las conclusiones personales de la misma. Al mismo tiempo, nos hemos servido de los repositorios bibliográficos académicos de la Universidad Rey Juan Carlos, de la RESAD, una de las principales bibliotecas documentales en lo que a materia teatral se refiere, de las diversas bibliotecas municipales y de la red de bibliotecas de la Comunidad de Madrid, así como del centro de documentación teatral del INAEM.

Estado de la cuestión

A pesar de existir numerosas publicaciones, obras, materiales, artículos y bibliografía en general respecto a las diversas materias tratadas en esta tesis doctoral, la propia selección de los materiales o de los aspectos significativos de los mismos que permiten un hilo conductor en el sentido buscado, ha sido quizás una de las tareas más arduas. Encontramos numerosos análisis y estudios en torno a la corporeidad, desde un punto de vista filosófico y respecto a los aspectos antropológicos o de género tratados, como

Escenarios de la Corporeidad (Lluís Duch y Joan-Carles Melich), *Antropología del cuerpo y la modernidad* (David Le Breton), *El mito de la diosa* (Anne Baring y Jules Cashford) o *El error de Descartes* (Antonio Damasio).

También tenemos una amplísima bibliografía sobre la historia del teatro y de la interpretación y sobre las transformaciones operadas a partir del siglo XIX, habiéndose utilizado manuales clásicos como *El actor en el siglo XX* de Odette Aslan, *Historia Básica del Arte Escénico* de Cesar Oliva y Francisco Torres o *Historia del teatro Europeo* de Boiadziev, Dzhivelegov e Ignatov; o respecto a la transformación del arte interpretativo, *Actor Training* de Alison Hodge o *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, de Borja Ruíz.

Sin embargo, enlazar los diversos aspectos, y extraer las conclusiones de dicha interrelación es lo que esperamos aporte novedad. En este sentido, a pesar de encontrar obras que vinculan teatro y filosofía, como *Filosofía del Teatro* de Jorge Dubatti y otras que estudian el teatro desde el punto de vista de la antropología, como *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral* de Eugenio Barba, hemos creído oportuno generar materiales que estudien específicamente la corporalidad escénica en el contexto en que hemos querido situarla.

Respecto a la perspectiva de género, uno de los principales problemas que nos hemos encontrado es que sigue existiendo una carencia de fuentes, de referentes femeninos y de análisis de género respecto a la cuestión. Hemos podido contar con textos de las propias mujeres protagonistas de dichos cambios, como en el caso de Isadora Duncan (*El arte de la danza y otros escritos*) o Sarah Bernhardt (*El arte del teatro*), pero hemos tenido que buscar muchas veces de soslayo, entre citas o referencias de obras generales

o temáticas ajenas a la cuestión de género, costando posteriormente encontrar trabajos o referencias amplias que desarrollen dicha perspectiva o el papel y peso de estas figuras.

La experiencia práctica que atesoramos sobre la escena, tanto desde el punto de vista de la creación como desde la pedagogía, ha contribuido al propio proceso de selección. Junto a los trabajos generales que tratan específicamente la evolución de la corporalidad en el ámbito de la escena, ya señalados, hemos tenido que bucear en las ya obras clásicas de los maestros y maestras que protagonizaron la revolución teatral tratada, recurriendo a los propios escritos de Artaud, Barba, Brecht, Bogart, Brook, Chejov, Stanislavski, Grotowski o Mnouchkine.

Uno de los problemas que nos hemos encontrado es la escasa información en castellano existente en torno a Jacques Lecoq, su escuela y su pedagogía. En este sentido destaca especialmente la tesis doctoral de Carmina Salvatierra, *La escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*. Gran parte de los documentos y libros consultados al respecto, solo los hemos encontrado en inglés, destacando especialmente, Simon Murray (*Jacques Lecoq*). En este sentido, cabe señalar que las traducciones que aparecen en la presente tesis doctoral han sido realizadas por la autora de la misma, siendo esto un aporte a la investigación. Al margen de las referencias bibliográficas encontradas y teniendo en cuenta los escasos escritos de Jacques Lecoq (*El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral* o *Theatre of movement and gesture*), otra fuente significativa han sido diversos materiales audiovisuales de sus clases y, por supuesto, la propia experiencia personal en la Escuela de María de Mar Navarro, recogiendo en diarios y notas personales el proceso creativo generado por Lecoq a través de la práctica directa con una de sus discípulas. En todo caso, hemos tratado de aproximarnos al mismo, destacando los elementos más sobresalientes de su pedagogía en relación con la reaparición y evolución de la corporalidad escénica.

Contenido y estructura

La presente tesis doctoral consta de cinco capítulos cuyo contenido y estructura es la siguiente:

Comenzaremos abordando en el *primer capítulo, Corporeidad y alma-razón. Filosofía corporal y renovación actoral*, el concepto de corporeidad a través de la historia del pensamiento y la filosofía. Este concepto ha sido objeto de debate y polémica a lo largo de la historia entre las diversas escuelas y corrientes filosóficas, por lo que nos apoyaremos tanto en filósofos clásicos como modernos para comprender, por una parte, el significado y peso de la corporeidad y el cuerpo y, por otra, el surgimiento, desarrollo y transformación de esa concepción dualista cuerpo/mente tan relevante en nuestro estudio. Como hemos apuntado anteriormente, no estamos ante una tesis de filosofía, pero nos ha parecido importante esta breve alusión a la historia del pensamiento, señalando el papel y lugar que se le ha otorgado a la corporeidad en Europa-occidente y su evolución, que creemos que sí explica en parte, como se argumenta en la presente investigación, los condicionantes en torno a la corporalidad escénica.

Exploraremos la evolución del concepto de cuerpo y de corporeidad en la historia del pensamiento, con la intención de que este acercamiento tanto al concepto como a su evolución nos sirvan de antecedente para comprender de una manera más amplia y precisa las problemáticas teatrales enfrentadas desde el siglo XIX. Esta perspectiva nos permitirá entender de forma más completa la propia revolución operada desde finales del siglo XIX en torno al teatro y la interpretación, que llevó a una ruptura y un cambio trascendental por una parte, con la manera del hacer escénico hasta entonces y, por otra, recuperando progresivamente el cuerpo en las artes escénicas, reintroduciendo la

corporalidad en el ámbito escénico, lo que culminará con la conformación del teatro físico.

Para definir este marco historiográfico del que hablamos, nos remontamos a los orígenes de la filosofía, donde predominaba una concepción monista, panteísta, en la que el vínculo con la naturaleza resultaba central. El cuerpo era asimilado como parte de un *todo*, en sintonía con el universo y con todos los seres vivos que lo conforman. Será posteriormente cuando se observe progresivamente la aparición, tímidamente, del concepto de dualidad, comenzando a diferenciarse dos sustancias que conviven dentro del ser humano: *el cuerpo*, terrenal y corpóreo, y *el alma*, cósmica e incorpórea.

Así mismo, analizaremos cómo en la cultura de la Grecia clásica, cuna del teatro y el circo, se desarrollará este dualismo ya sí de forma definida y profunda, destacando especialmente el pensamiento de Platón, que partiendo del orfismo sitúa al cuerpo como un cadáver, una carcasa. El dualismo platónico abandona la concepción panteísta y sienta las bases del pensamiento cristiano posterior, que cercena el cuerpo en pos del alma, que avergüenza al cuerpo frente al alma. Analizaremos las concepciones de filósofos como Pitágoras, que define dos realidades opuestas, cuerpo y alma, o Aristóteles, cuya visión del cuerpo sitúa al alma como sustancia responsable de la acción, una interesante variación de ese dualismo platónico.

Posteriormente entraremos a analizar el dualismo cuerpo/mente en Descartes. El pensamiento cartesiano determina el nacimiento de la era moderna, momento en el que el cuerpo puede ser diseccionado, como si de una máquina se tratase, para su estudio científico y metafísico. La revolución cartesiana abre la puerta a concepciones mecanicistas más radicales, anunciando así la entrada en escena del *hombre-máquina*. Estos planteamientos mecanicistas recuperan y vuelven a dar valor al cuerpo, incluso

situándolo como lo esencial, es decir como lo real, como vemos especialmente en Hobbes o Julien Offray de La Mettrie.

Asimismo, la confrontación con las ideas religiosas desde dichas posturas filosóficas, cada vez más radicales en cuanto a la defensa de la corporalidad, generarán, como se verá con la llegada del romanticismo, un punto de inflexión y de ruptura con el naturalismo declamatorio y decimonónico que inunda el teatro y la escena, donde el cuerpo, inerte, quedaba relegado a un tercer o cuarto plano.

El acercamiento a qué significa ser un cuerpo y a cómo debe ser entendido o confrontado ese dualismo filosófico, nos llevará a filósofos con una visión aún más revolucionaria respecto al cuerpo, como Spinoza o Voltaire, que situarán el cuerpo en el centro de su estudio desde diferentes perspectivas, o a pensadores como Schopenhauer y Nietzsche, donde el propio conocimiento parte del cuerpo y de su experiencia.

Por otro lado, la mirada a oriente nos permitirá redescubrir un cuerpo alejado de dicha concepción judeo-cristiana y donde existe una fuerte tradición cultural centrada en el equilibrio y armonía necesarios entre cuerpo y alma; y no sólo entre ambos, sino con el conjunto de seres vivos y con la naturaleza. Estudiaremos por ello la importancia del Yoga y las *asanas* como parte del entrenamiento y la formación actoral, como medio de descubrir e investigar el cuerpo y sus potencialidades; y veremos como diversos maestros de la actuación y el teatro (Stanislavsky o Copeau entre ellos) durante el siglo XX desarrollaron sus técnicas y metodologías de trabajo partiendo, en parte, del estudio y conocimiento de dichas prácticas orientales.

David Le Breton nos ofrecerá también una concepción del cuerpo oprimido en la actual sociedad de consumo, aportando plena actualidad a toda la discusión en torno al dualismo. Por otro lado Adorno y su mimesis servirán para considerar una nueva forma

de concebir la corporeidad, reconciliándola con la razón, pudiendo hablar de una corporeidad racional, pensante, que elimine dicha dualidad, muy en línea con la concepción lecoquiana que considera el cuerpo como objeto de trabajo racional, estructurado, frente a las concepciones de la corporalidad irracional.

Todos estos procesos en la historia del pensamiento en torno al cuerpo y la corporalidad siembran los precedentes para una transformación de la concepción del cuerpo en el conjunto de la sociedad y, en consecuencia, en las artes y especialmente, en lo que aquí nos interesa, las artes escénicas y la interpretación. Todas estas reflexiones sobre la corporeidad a partir de la filosofía se acompañarán y relacionarán con reflexiones respecto al cuerpo en el teatro, de cara a comprender las raíces de la recuperación del mismo en la escena.

En el *segundo capítulo, Una perspectiva de género. Emancipación corporal y emancipación femenina*, lanzamos una mirada desde una perspectiva de género y analizamos qué supuso el concepto y la representación del cuerpo femenino en occidente, cuya represión y opresión bajo un estricto sistema patriarcal ha dominado durante siglos, bajo la influencia de ese modelo de dualismo del pensamiento judeo-cristiano. Comenzaremos investigando el origen de dicha represión y marginación, una opresión por ser mujer y por tener cuerpo de mujer, y el efecto- causa en la misma a partir de su reclusión al espacio privado. Este análisis permite entender la escasez de mujeres dentro del ámbito de las artes escénicas pero también permite comprender mejor el peso de esa corporalidad como condicionante en el desarrollo del teatro y la actuación.

Para abordar este capítulo recurrimos a estudios clásicos del feminismo, como el *Segundo de Sexo* de Simone de Beauvoir. La misma, en su estudio de la mujer, nos dará

una definición muy precisa de qué significa ser un cuerpo, estableciendo que el mismo es *una situación*. Las circunstancias y la sociedad que nos rodea harán que dicha *situación* se modifique de una manera u otra, algo que siempre ha afectado muy especialmente al *cuerpo de mujer*. Veremos cómo la mujer está determinada corporalmente desde que nace por toda una serie de condicionantes variados, culturales e históricos y nos preguntaremos si siempre fue así y, en consecuencia, si tiene que ser necesariamente así. Esto nos llevará a plantearnos en qué tipo de sociedad y cómo surge esa opresión sobre la mujer, buscando la base de la marginación o apartamiento de su cuerpo y cómo la misma ha afectado a la incursión de la mujer en las artes en general y en el teatro en particular. Todo ello ayudará a contextualizar las razones de la marginación de la corporalidad en el caso, si se quiere, más extremo.

Descubriremos cómo en las primeras civilizaciones destacaba la figura de la Diosa creadora, ligada a una concepción panteísta del mundo, donde no existía aún esa dualidad alma-cuerpo y donde dicha Diosa creadora, mujer, formaba parte de un *todo*, fundida con la naturaleza y el cosmos. Poco a poco, con la llegada de las religiones monoteístas, se va imponiendo un Dios creador del universo, que coincidirá con el surgimiento de esa dualidad primitiva y la progresiva la marginación del cuerpo, que se irá expandiendo. Al mismo tiempo, la mujer es excluida del espacio público, coincidiendo con la exclusión del cuerpo en general.

Esa exclusión, junto con la patologización del cuerpo femenino a lo largo de la historia, al ser considerado fuente del pecado, requerirá de una ruptura radical desde el cuerpo femenino, de cara a intentar recuperar ese espacio público del que había sido expulsada la mujer y su cuerpo. De ahí que en la recuperación de la corporalidad escénica, destaquen como pioneras dos mujeres como Sarah Bernhardt o Isadora Duncan.

Analizaremos el papel que jugaron desde la danza y el teatro en dicha ruptura corporal radical en un periodo de transición entre dos mundos: uno encorsetado y conservador, que vive en el realismo decimonónico, y otro por venir, por construir, que estudiaremos al abordar las vanguardias históricas, y que implicó trazar un nuevo camino en la concepción de la liberación corporal como herramienta en las artes escénicas. Su aportación a las artes y a la liberación del cuerpo femenino resultó determinante en la primera década del siglo XX.

En el *tercer capítulo, El descubrimiento de la corporalidad. Renovación teatral y técnica actoral en la primera mitad del siglo XX*, realizaremos un recorrido historiográfico partiendo de los cambios en la escena teatral desde finales del siglo XIX y profundizando en las transformaciones revolucionarias, especialmente respecto al arte de la actuación, generadas por los distintos movimientos y escuelas de vanguardia durante las primeras décadas del siglo XX. Destacaremos el progresivo protagonismo de la corporalidad en la actuación y la escena a través de los diferentes maestros y maestras de la interpretación y el teatro, desmigando sus diferentes propuestas y aportes y su contribución de manera decisiva en *la primera ola* de renovación y revolución teatral de la primera mitad del siglo XX. Señalaremos cómo dichas transformaciones surgen de investigaciones teatrales basadas en trabajos y experimentaciones más físicas, donde el cuerpo vuelve a ser protagonista creativo, punto de partida en la experimentación escénica y teatral. El cuerpo y la corporalidad se convierten en elementos clave en los procesos de creación. Pero no sólo atenderemos a las cuestiones puramente interpretativas, sino también a aspectos relativos a la escenografía, los espacios escénicos o la dirección y cómo desde los mismos se generará un nuevo concepto no sólo del arte teatral sino también del arte del actor/actriz y, sobre todo, de la corporalidad escénica.

Mencionaremos brevemente la situación teatral y escénica en el siglo XVIII, donde se empieza a vislumbrar ya un interés por acabar con las formas y los códigos del neoclasicismo, cuyas representaciones aristocráticas y cortesanas, basadas en la declamación, donde el cuerpo permanece inerte, van dando paso a una necesaria renovación de la mano del desarrollo de un teatro más popular. Un buen ejemplo de ello son las reflexiones de Diderot en *La paradoja del Comediante*. Pero la primera revolución teatral en un sentido amplio y profundo se produce con la llegada del Romanticismo a la escena. Aunque el mismo supuso una revolución en su momento, el peso de los códigos anteriores, después de un breve periodo, volvió a imponerse con fuerza, especialmente en los circuitos teatrales oficiales.

Será en la segunda mitad del siglo XIX, con la llegada del naturalismo y el simbolismo, con André Antoine y su Compañía del Gas en París y con El Teatro de Arte y la creación teatral *Ubu Rey*, cuando comenzaremos a ver un interés profundo por la búsqueda de una verdad interpretativa que será motor de la recuperación corporal, resaltándose progresivamente el trabajo con el cuerpo, transformándose los espacios teatrales al imponerse el concepto de la *cuarta pared* y, sobre todo, dejando progresivamente de lado el texto teatral como elemento central de la construcción actoral, como reacción a dicha declamación actoral encorsetada.

Estos cambios tienen una importante deuda con oriente, donde el cuerpo y el movimiento se mantuvieron como herramientas centrales del teatro desde tiempos ancestrales. Bucearemos por ello en las artes escénicas orientales, pasando por el Kathakali en la India, La Ópera de Pekín en China y el Nô y el Kabuki en Japón, de cara a comprender esta indiscutible aportación. El peso de oriente para estos revolucionarios del teatro y la interpretación resultó determinante, no pudiendo entenderse el teatro actual occidental sin dicha aportación. No es casualidad que el descubrimiento de

oriente, que veremos en todas las artes, haya resultado decisivo en las transformaciones generadas a finales del siglo XIX y principios del XX.

La reaparición de esa corporalidad escénica coincide con el estudio científico sobre el actor/actriz, con la experimentación actoral más audaz, con el surgimiento del arte actoral tal y como hoy podemos entenderlo, surgiendo las primeras escuelas de investigación y experimentación teatral modernas, destacando especialmente el Studio Stanislavsky en el Teatro de Arte de Moscú y la Escuela del Vieux-Colombier con Jacques Copeau al frente.

Citaremos también la mecánica corporal de la mano de François Delsarte, desde el punto de vista del teatro, aunque originariamente desde la gimnasia, y con Jacques-Dalcroze, principalmente desde la danza y la música, impulsando ambos, con sus prácticas, el interés por la recuperación del cuerpo y su movimiento durante esta primera ola de renovación teatral y escénica.

Dentro de esta *primera ola*, no podían faltar nombres, olvidados por su condición femenina, como el de Suzanne Bing, que introducirá el teatro Nô en el Vieux-Colombier y que sistematizará, junto a Copeau, los entrenamientos y la pedagogía de su grupo teatral. Analizaremos a Charles Dullin, también discípulo de Copeau, que dará pleno valor a la improvisación como medio de formación profesional e, incluso, como elemento esencial en la construcción y montaje de una pieza teatral, anticipándose a los maestros del teatro físico. Una improvisación que desde su surgimiento ha estado muy ligada a la experimentación corporal. Y, por supuesto, será obligatorio citar al padre del puro mimo corporal, Étienne Decroux, que renovará dicha figura dándole un carácter propio e independiente, convirtiéndolo en un estilo teatral en sí mismo, sentando las

bases del mimo moderno y desarrollando, en consecuencia, una técnica corporal de gran precisión inexistente hasta ese momento. En el mimo, toda la expresión es cuerpo.

Otro apartado, muy importante, se centrará necesariamente en los grandes maestros rusos. En primer lugar Stanislavsky, con su Studio en el Teatro de Arte de Moscú, punto de inflexión en el desarrollo del arte actoral, sistematizando una técnica de actuación hasta entonces inexistente, introduciendo y desarrollando conceptos como el *elenco*, impulsando la *experimentación teatral*, sistematizando la *construcción de los personajes*, desarrollando el concepto de *subtexto*, de *naturalismo teatral* e introduciendo conceptos teatrales completamente novedosos como *las circunstancias dadas*, el *sí mágico*, la *transferencia* o el *método de las acciones físicas*. Stanislavsky va más allá, marcando un antes y un después, estableciendo una concepción del arte teatral y actoral como una forma de ser y estar en el mundo, que recogerán muchos de los maestros del teatro físico como Barba o Lecoq. Veremos como en su dilatada carrera la corporalidad, en positivo o en negativo, jugará un papel decisivo en la configuración de sus concepciones actorales.

Con Michael Chejov, discípulo de Stanislavsky, asistiremos a la evolución de los presupuestos de su maestro en una vida consagrada al teatro. Desarrolla conceptos muy innovadores como el *método psicofísico del actor*, el *cuerpo imaginario*, la *irradiación*, o el *gesto psicológico*. El aspecto corporal tendrá un papel relevante en el desarrollo de las enseñanzas de su maestro.

Todos estos maestros establecen las bases del teatro moderno y contemporáneo, desarrollando conceptos y técnicas que siguen vigentes a día de hoy.

Citaremos el contradictorio pensamiento de Edward Gordon Craig que, en su búsqueda imposible de un verdadero nuevo actor/actriz, terminará rechazando la figura del

mismo, dando lugar al concepto de la *súper marioneta*. Destacará sin embargo, siendo el primero en hacerlo, por la creación de un laboratorio de investigación teatral, antecedente de los laboratorios de la segunda mitad del siglo XX que tan decisivos serán en la conformación del teatro físico.

Con la llegada de las vanguardias analizaremos en profundidad las aportaciones de maestros como Meyerhold, Piscator o Bertold Brecht, vinculados a un teatro revolucionario, obrero y político, donde cada uno, desde sus circunstancias concretas, establece nuevos modelos y nuevas formas de hacer teatro, creando concepciones novedosas en la interpretación y la escenografía que sin duda condicionarían, desde otro plano, el surgimiento posterior del teatro físico.

Finalizaremos analizando la compleja obra de Antonin Artaud y su *Teatro de la Crueldad*, que pretende una ruptura, no solo con todo el legado clásico anterior sino también con el legado de sus propios contemporáneos, queriendo acabar radicalmente con la dictadura de la palabra y estableciendo una nueva dimensión artística y escénica. La recuperación de la corporalidad, desde la irracionalidad y el instinto, será su gran aportación para los futuros maestros y maestras del teatro físico.

El desarrollo del presente capítulo nos permitirá analizar, comprender y situar los profundos cambios escénicos e interpretativos vividos durante la primera mitad del siglo XX, la reintroducción por distintas vías de la corporalidad escénica y la decisiva influencia de los mismos con respecto al surgimiento del teatro físico, gestual y de movimiento. Asimismo, nos permitirá comprender los antecedentes de los que se nutre Jacques Lecoq, de cara a una sistematización pedagógica de un teatro físico, un *teatro del Movimiento*.

En el *cuarto capítulo*, ***El lenguaje de la corporalidad. Teatro físico***, continuaremos nuestro recorrido historiográfico analizando *la segunda ola* de renovación escénica y teatral. En esta segunda ola, profundizaremos ya sobre el *teatro físico* en sentido estricto y sobre todas sus formas y variantes, analizando sus primeras manifestaciones y los principales representantes del mismo. Veremos cómo las técnicas y los métodos comienzan, en muchos casos, a construirse y sistematizarse.

El cuerpo es ahora entendido desde su plenitud, donde cuerpo y mente aparecen como un *todo*, volviéndose además herramienta principal de creación. Un cuerpo digno de estudio y análisis por parte de los artistas creadores; un cuerpo con el que experimentar e investigar para crear. Se cuestionan todos los planteamientos teatrales anteriores y comienzan a surgir concepciones completamente novedosas como el teatro laboratorio, el trabajo colectivo (y horizontal), la relación actor/actriz-representación, la improvisación como modo de creación y como acercamiento al texto teatral, la improvisación durante la propia representación, la escena vacía, o la representación en la que la relación actor/actriz-público desaparece, viéndose envuelto este último en la representación como parte de la misma. Todos estos aspectos, como veremos, serán inseparables del desarrollo de esa nueva corporalidad escénica que culmina en el teatro físico.

Nos adentraremos en la creación colectiva y la aparición de los teatros laboratorio, donde la corporalidad es la base del trabajo escénico. Se rompe así con conceptos como la figura del primer actor/actriz, la autoridad impuesta por el autor, el texto o el director de escena y se comienza a trabajar en comunidad, colectivamente, de manera horizontal.

A partir de los años 50 el teatro físico emerge con fuerza gracias a las investigaciones de maestros y maestras como Jerzy Grotowski y su *Teatro pobre*; Eugenio Barba y el *Odin*

Teatret, el *Living* y el *Open Theatre*, ambas compañías orientadas hacia la experimentación e investigación teatral pura colectiva; Peter Brook, y su *Centro Internacional de Investigaciones Teatrales*; y mujeres como Joan Littlewood, que funda *Theatre Workshop*, Ariane Mnouchkine y el *Théâtre du Soleil* o Anne Bogart con el *Instituto Internacional de Teatro de Saratoga*.

Son las grandes figuras de la renovación teatral de la segunda mitad del siglo XX, padres y madres del teatro físico también muy influenciados, como veremos, por oriente, por su interés en las relaciones entre el actor/actriz y el público, por generar un teatro más comprometido, más actual, que genere nuevas formas de hacer, nuevos caminos por los que transitar y nuevas formas de entender el arte escénico y teatral. El cuerpo como forma de expresión madura plenamente con el desarrollo de todas estas corrientes.

Finalmente, a través del *quinto capítulo*, ***Un teatro de todos los teatros. Pedagogía y práctica escénica según Jacques Lecoq***, nos sumergiremos en la vida, las influencias, y la pedagogía de Jacques Lecoq. Profundizaremos en sus dos años de escuela, dónde sistematiza de una manera extraordinaria los conocimientos adquiridos de sus diversos maestros, sus vivencias como actor y director, sus propias investigaciones, que además nutrirá y enriquecerá con las propias experiencias de su alumnado día a día durante cuarenta años de escuela.

Expondremos los aspectos más sobresalientes de su pedagogía de la creación, que destaca por una completa recuperación del cuerpo y la corporalidad como principal herramienta de entrenamiento, práctica escénica y creación. Hablaremos del concepto de disponibilidad, las constataciones y los errores, la renovación del mimo y la mimodinámica, los auto-cursos (que generan un ojo crítico en el alumnado y les permite

encontrar su sitio dentro de las artes), la improvisación como elemento principal de aprendizaje y experimentación, la utilización de las máscaras, el *Viaje* con la máscara neutra, los territorios dramáticos, la construcción de los personajes y toda una miríada de aspectos que constituyen un teatro completo del cuerpo, del gesto y del movimiento.

Pero veremos que su visión de la corporalidad escénica varía notablemente de otras concepciones anteriores. A través del mismo y su experiencia, indagaremos en las propias polémicas sobre la recuperación y reintroducción de la corporalidad, al diferenciarse de otras filosofías teatrales corporales como la del mimo de Decroux o la de Artaud. Destacaremos que, al igual que ocurre con otros maestros del teatro físico, busca un cuerpo poético, pensante y creador, entendiéndose el entrenamiento del mismo como una forma de perfilar y afiliar el instrumento de creación. El cuerpo aparece plenamente como agente del teatro y no como mero medio de cara a construir la obra. Es este aspecto, tanto con Lecoq como con el teatro físico, nos hemos querido situar ante los retos futuros del actor/actriz.

Objetivos

Con esta investigación pretendemos poner todo el foco de atención en la corporalidad en un sentido amplio y el papel determinante que ha jugado en la configuración del pensamiento corporal en la escena teatral moderna y contemporánea.

Pretendemos, a su vez, alentar a trabajar desde *el cuerpo pensante*, desde *el cuerpo poético*, en la formación profesional del actor/actriz, profundizando en la comprensión del por qué se entrena el cuerpo y para qué, alentando a generar una práctica escénica diaria donde la improvisación creativa y dicho entrenamiento y control corporal sea una constante rigurosa. De esta manera, y esta es otra de nuestras pretensiones, al comprender el uso de esta corporalidad escénica, potenciaremos la generación de

artistas creadores capaces de desarrollar su propio modo de hacer, algo que hemos visto especialmente en el ámbito del teatro físico.

Queremos también destacar la importancia de la transversalidad en los estudios teatrales, que deben beber de otras disciplinas como puede ser la música, la danza, el canto, la literatura, la pintura, la escultura, el deporte o el circo que, como veremos a lo largo de la presente tesis doctoral, acompañan y nutren el pensamiento corporal sobre la escena desde los orígenes del teatro. La reaparición de la corporalidad escénica, como veremos, bebe de dicha transversalidad.

Por otro lado, queremos hacer visible el papel determinante que jugaron las mujeres artistas, con nombre propio, en la recuperación del cuerpo en la escena y como incluso fueron pioneras en este sentido, fruto de la necesidad de combatir dicha represión y marginación corporal aún con más ahínco.

Al mismo tiempo, buscamos crecer gracias a la investigación realizada, seguir aprendiendo y formándonos, no sólo desde un punto de vista de la praxis sino también conociendo los precedentes de aquello que practicamos, las fuentes, los propios procesos de transformación y cambio. De esta manera, buscamos alentar a las y los estudiantes de arte dramático a que buceen en los antecedentes de aquello con lo que trabajan, entendiendo en profundidad los procesos que llevaron a la reintroducción de la corporalidad escénica como motor teatral creativo. Investigación teórica y praxis deben caminar de la mano.

Nuestro particular viaje comienza con el análisis de la corporeidad y del cuerpo reprimido y oprimido para terminar con el análisis de un cuerpo libre, disponible, que nos permita jugar, construir y crear nuestros propios lenguajes. Viajaremos y transitaremos por diferentes momentos de la filosofía, la historia y la historia teatral,

analizando las diferentes conceptualizaciones que el cuerpo ha asimilado hasta nuestros días y como estas han transformado definitivamente el hacer teatral.

INTRODUCTION

Motivations, hypothesis formulation, and theoretical framework

The training of the actor/actress has undergone multiple transformations over the past 100 years. One of them, very deep, has been a reflection on corporeality in the scene, and the use of the body as a mean of creation. Our own practical experience in this field, as a result of the different studies developed around acting, encouraged us on a growing reflection about this matter, seeking to understand the effects of such transformation, its origins, and the reasons of the marginalization of the body.

Despite the revolution established by Stanislavski through a system of exercises to work not only psychologically but also physically with actors and actresses, and despite, above all, of the two great waves of theatrical revolution that developed in the two halves of the twentieth century, we believe that the work with the body in the professional training of actors and actresses should be developed to a greater extent in Spain. This practical concern has led us to try to understand the problem of scenic corporality from a broad point of view, looking for its roots, development and results.

Taking as a starting point our interest in working with the body in the professional training of actors and actresses, the issue and purpose of our research are to understand, reflect and try to seek what has meant for theatre to focus on the corporeality. This corporeality begins to be increasingly present at the end of the 19th century, developing and emerging throughout the 20th century, thanks to the thinking, research, training and theatrical practice of the main masters of the art of acting. We will see how they did not reduce these transformations to simple techniques or methods but developed real corporeity thinking on the stage. Why at that moment in time? And, above all, what displaced previously corporeality?

The present dissertation is a work, mainly, of bibliographic review, but the order of the different materials and the links between them becomes crucial. The analysis of some concepts of the Western philosophical thinking or the reflections on the body and corporeality of women, concerning corporeality on the theatrical stage, can look strange and unconnected, but here we try to give them a unitary, original and rigorous form. We will try to show how all these elements converge and explain, on the one hand, the setting of the corporal theatrical thinking that emerged during the 20th century, and on the other, we use Jacques Lecoq and his school as a concrete example, for its systematization.

We try to offer a complete vision about the genesis and development of corporality in the theatrical scene that, as we will see throughout the thesis, does not occur in isolation, but is shaped as a result of the union of different fragments, not only theatrical or artistic. We will see how the general philosophical, historical and cultural conception around corporeality, will determine the appearance and development of this theatrical corporal thinking.

We have taken as the main example, but not unique, the pedagogy of Jacques Lecoq since it is a depository of this theatrical corporal tradition. He systematizes it in a very complete and concrete way during his two years of school, representing in a very finished way the theatrical corporal thinking developed throughout the twentieth century. Jacques Lecoq has been a paradigmatic example in this research, but we must point out and clarify that we are not writing a thesis on Jacques Lecoq or his pedagogy.

This research is a consequence of our interest in the work and research with the body from different techniques and disciplines, of a multi-disciplinary and transversal approach to theatre, and of our vision of training as a tool to develop creative artists

capable of their way of doing. The studies that we have done in text-based theatre, as well as the subsequent specialization in the pedagogy of Jacques Lecoq, an experience that was a turning point, lead us to rethink the theatrical corporality and the real role that the body plays in the history of theatre, as in theatrical artistic creation from praxis in the professional training of actors and actresses. As a result, we begin to wonder, what is the essence of working with the body?; What changes does research through the body bring to the theatre scene?; Where are its roots in time?; How do you create a thinking body?; What does it mean for the actor/actress to be trained?; How is this training to be managed?; and above all, where should it go?

In this way, highlighting a search from the body, focusing on corporality in the theatre scene, we propose the hypothesis that gives life to the whole of our research: the idea of corporeality, whose evolution is shaped by historical, social, political and religious changes, changed the landscape of theatrical thinking from the nineteenth century, and radically throughout the twentieth century, emerging, in its second half, what is now known today as physical theatre.

The present dissertation begins to investigate what means to be a body and how to think of it as a whole. That led us to Cartesian dualism, mechanism and rationalism of the body of the seventeenth and eighteenth centuries, where it begins gradually to diminish that body/mind breakage present from Plato. The displacement of corporeality in the history of human thought, as we will explain, becomes the displacement of the theatrical scenic corporeality. Descartes's philosophy has stood out in our study and can be understood as a turning point in the recovery of the body. This introductory philosophical study has helped us to develop a general overview of the body/mind relationship that would limit Western human thinking, and consequently, the development of theatre and acting.

In any case, this philosophical study has a limited character, since we lack a global and specialized training in this regard, being our fundamental field of research performing arts and acting. The choice, therefore, of the philosophers mentioned, will be incomplete, but it attends to its role, in one way or another, around corporeality.

These reflections led us to the study, in a second chapter, of the hard repression and oppression that the female body has suffered for centuries by different social and cultural patterns imposed, by the different dominant social authorities and institutions in each era, and by the control imposed by the prevailing patriarchal system. That marginalization of the body, as we shall see, especially affects the female body. That is why it is needed a gender perspective, as another example to highlight the cultural importance of corporeality, and consequently, its importance in the development of performing arts. We will address the first attempts of the female body to break with this oppression, which chronologically coincides in time with the struggle to reintroduce corporality on theatre. In this regard, we will highlight the contributions of Isadora Duncan in dance and Sarah Bernhardt in the theatrical scene as representative figures of this break at the end of the nineteenth century, and whose names certainly deserve to be remembered. It is important that in this process, two women stand out in the framework of praxis, demonstrating the importance and necessity of this chapter in the present work.

The order of the materials collected for the first and second chapters is key to understand the evolution of corporal thinking in the theatre scene and its development and change during the twentieth century. Corporeality appears here framed within the building of the social and cultural notion that we call Europe, which will end into the concept of Western. Precisely these notions are challenged or rather come into crisis since the early twentieth century.

At the same time, we must point out, and this is important for us, that we are not doing a thesis on philosophy, history, or gender since it is not our subject. But we have found necessary a sideways approach to those elements that we have considered most important, to be able to explain the roots and causes in the development of the theatrical corporal thinking. As we have explained, theatrical corporal thinking does not occur in isolation. We have tried to do the present study originally and rigorously, researching the evolution of the corporality in the theatrical scene, and especially in the training and development of the technique and acting art.

In the history of the Theatre, which is in the following chapters, we wanted to highlight the different theatrical currents, technical and aesthetic, that especially from an acting point of view have been changing and critically transforming the theatrical landscape, and whose research has been around the body and corporeality in the theatrical scene.

This historiographic journey will allow us to analyze the new ways of acting, the emerging techniques, the concepts and influences of the different masters, their precedents, and how this evolution will lay the foundations for the emergence of the great masters of a theatre based in a creative corporal performance, in a creative acting, where the body is and will be the main search tool.

All artists selected for the present study remark the role of the body in their work. That is why theatrical techniques based on a more psychological theatre are not taken into account. Our trip travels through several countries focusing, above all, on the main acting industries that emerged in the US and Britain, due to the emergence of the powerful entertainment industry, and in several countries key in the development of new theatrical cultures and schools, like Russia, France, Germany or Italy. The figures studied and mentioned generally follow a chronological order, although based on a

classification by schools and styles (French school, Russian school, etc ...). This chronological order will help to understand the contributions and influences of some movements and schools to those that will follow, continue, develop and transform them.

It will be essential to mention the Russian masters such as Stanislavski, Chekhov, or Meyerhold, for their decisive weight in these transformations, as well as the French Copeau and Dullin, so decisive in Lecoq. In the same way, we will point out the most important techniques of the oriental theatre, such as Kathakali, the Peking Opera, or the Japanese Nô and Kabuki, since its emergence in the West changed the history of Theatre, especially concerning the recovery of the body and corporeality. We will study the most relevant theatrical masters of the 30s and the second half of the 20th century, the moment of birth of the physical theatre: Artaud and Brecht, Eugenio Barba, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Anne Bogart or Jacques Lecoq, among others. We will dedicate a section to each of these figures, but we must emphasize that it is not a thesis on these artists, so we cannot be comprehensive in each of them. We will point them out for their work and their research with the body, whether is direct or indirect. Thanks to their work we can understand the evolution of the theatrical corporal thinking in the modern and contemporary scene, and the birth, ultimately, of physical theatre.

We will study the creative processes and changes that have been produced both in the theatrical scene in general and especially concerning the actor/actress, focusing on the different acting methods and techniques, and trying to do so from a corporal perspective. For this, we will quote in a very general way, due to space and time, the historical, political and social conditions, to establish the general framework of each moment. We will analyze the different creative processes that are generated in each period, the main dominant themes, or the prevailing aesthetics. This framework will allow us to point out the path that the body has been making throughout the twentieth

century, and above all, will allow us to understand the breaks, influences and turns, and the meaning of the proposals that will emerge in each moment.

Finally, we will reach Jacques Lecoq to deeply understand the fascinating systematization of his studies, framed in the two years of his school. We will be highlighting through his teachings the indisputable relevance of the body in the professional training of actors and actresses. The reason for this choice has to do with our practical knowledge of his teachings, and with the fact that this reflection about the body begins when we start to learn his pedagogy.

We have discovered later that Lecoq is another example of that theatrical revolution that gave birth to the physical theatre, but we wanted to focus on his example because of the special systematization of his pedagogy. Other teachers like Barba have placed more emphasis on pure experimentation and creation, but without developing such a clear pedagogy. In the case of Lecoq, we faced a dynamic and creative pedagogy in its content, but at the same time a closed system, which always follows a precise scheme. Hence the greatest ease with Lecoq to exemplify a part of our hypothesis.

Methodology

Once the starting hypothesis has been pointed out, we approach the investigation in two ways.

At first, we draw a historiographic scheme that studies, analyzes and investigates, through a qualitative methodology, the concept of corporeality from a philosophical, anthropological and gender perspective. We carry out first documentary research compiling specialized books of the various themes, articles, doctoral theses, documentaries, and digital sources. The second documentary research focuses on the collection of materials related to the role of the body in theatre, focusing on the more

physical and gestural side of the different theatrical expressions that have emerged from the late nineteenth century and during the twentieth century. Its study is essential to understand the evolution until the emergence of physical theatre.

All this compilation allows us to generate a broad historiographic and thematic framework that will allow us to order, systematize, and reflect about how the concept of corporeality has influenced theatrical performance, and how the corporeality reappeared on the theatrical scene.

But we want to emphasize that we have carried out an empirical investigation that goes beyond looking documentation and doing a bibliography review. We have indeed used a qualitative methodology as a result of our interest in knowing how the concept of corporeality evolved and influenced the development of the theatrical thinking, and how it specifically affected theatrical renewal and revolution during the twentieth century. But we also wanted to remark an authentic and real perspective, a look from within², based on participant observation, which includes one's personal and professional experience, base on our praxis in the theatrical scene and through artistic creation, and in our pedagogical experience itself.

Thus, to the readings for this research, we have to add our personal experience with some of the most relevant personalities of physical, gestural and movement theatre. So, as an actress, with a professional career, and also as a teacher, we consider very important this practical experience but trying to objectify it, as part of our research material, and for future contributions. We have read and worked that reading material from praxis, training with people who have been direct disciples, almost direct sources, of the acting masters that we study throughout this research.

² Real perspective and participant observation as an analytical construction as is referred by Pike, and in line with the analytical thinking of Marvin Harris.

In that sense, there have been several stages of observation. In the first place, our student years at the ESAD of Asturias in the branch of text-based Theatre, followed by the training received at the María del Mar Navarro and Andrés Hernández School, focused on the pedagogy of Jacques Lecoq. María del Mar Navarro herself has been a direct disciple of Lecoq, with direct contact with the teacher's practice. We have to add our professional career working in different theatre companies, and our work as a pedagogue.

We have been able to enjoy a scholarship in Cuba for three months, where we have been able to deepen in the work, training, and the theatrical practice of actors and actresses in other country and culture, transferring our vision too. We did it through direct observation, in addition to various methodological strategies such as informal interviews, talks with actors and actresses, directors, theatrical authors, attendance to rehearsals, previews or group training of different companies, etc. We have also been able to attend the International Theater Festival of Havana (2017) during this stay, knowing the Latin American and International contemporary situation.

On the other hand, during this investigation, we were able to make a couple of stays at the Odin Teatret, directed by Eugenio Barba, another of the great masters of physical theatre, in Holstebro (Denmark). The first one a one-month workshop as a student, also attending the 1st NTL International Theater Festival and Meeting, conducting workshops with teachers of the current international scene and attending works and working progress regularly. The second, through an internal project led by actress Carolina Pizarro and the actor Luis Alonso, IKARUS, working on social projects, performance, own creative pieces, or helping in the Odin Teatret itself. This experience has allowed us to develop our knowledge about physical theatre in one of its main and most intense variants.

All this has provided us with numerous reflections, opinions and criticisms, and ways of doing and understanding the theatre from different points of view. In this way, the participant observation has allowed us to clarify concepts, to order and deepen the documentary research, and to generate material to present the hypothesis to analyze.

The sources used, as we have pointed out, have been very different: complete works and books, articles, videos, informal interviews that worked as oral sources, doctoral theses, theatrical magazines, digital sources, and personal journals of the researcher carried out during the different years of training and acting work, being able to recall through them the practical experience and the personal conclusions of it. At the same time, we have used the document repositories of the Rey Juan Carlos University, of RESAD, one of the main libraries on theatre in Spain, of different municipal libraries and the network of libraries of the Community of Madrid, as well as the theatre documentation Centre of INAEM.

State of play

In spite of the existence of numerous books, works, materials, articles and bibliography in general concerning the various subjects dealt with in this doctoral thesis, one of the most complicated tasks has been perhaps the selection of the materials or of the most relevant aspects of them that allow a common thread in the way we wanted. We find numerous analyzes and studies about corporeality, from a philosophical point of view, and regarding the anthropological or gender aspects, such as Corporeity Scenarios (Lluís Duch and Joan-Carles Melich), Anthropology of the body and modernity (David Le Breton), The myth of the goddess (Anne Baring and Jules Cashford) or The mistake of Descartes (Antonio Damasio).

We also have a vast bibliography on the history of theatre and acting, and the changes operated from the nineteenth century. We used classic works such as *The actor in the twentieth century* of Odette Aslan, *Basic History of the Performing Arts* of Cesar Oliva and Francisco Torres, or *History of the European theatre* of Boiadziev, Dzhivelegov and Ignatov, or regarding the transformation of the acting art, *Actor Training* by Alison Hodge or *The art of the actor in the twentieth century. A theoretical and practical tour of the avant-garde movements*, by Borja Ruíz.

However, linking the different aspects and drawing the conclusions of these links will contribute to a new perspective. In this sense, despite the existence of works that link theatre and philosophy, such as Jorge Dubatti's *Theater Philosophy*, and others that study theatre from anthropology, such as *The Secret Art of the Actor. Dictionary of theatrical anthropology* by Eugenio Barba, we have thought it appropriate to generate materials that specifically study the scenic corporality in the context in which we wanted to place it.

With the gender perspective, one of the main problems has been that there is still a lack of sources, of female references and gender analysis about it. We have been able to count with the works by the own women that lead these changes, as in the case of Isadora Duncan (*The art of dance and other writings*) or Sarah Bernhardt (*The art of theatre*), but many times we had to search sideways, between quotes or references in general or thematic works alien to the gender issue. It was difficult to find works or broad references that develop this perspective or the role and weight of these figures.

The practical experience that we have on the stage, both from creation and from pedagogy, has helped to the selection process itself. Together with the general works that specifically address the evolution of corporeality in theatre, already noted, we had

to go into today classic works of the masters who conducted that theatre revolution, studying the writings of Artaud, Barba, Brecht, Bogart, Brook, Chekhov, Stanislavski, Grotowski or Mnouchkine.

One of the problems we found is the limited information in Spanish about Jacques Lecoq, his school and his pedagogy. We have to remark the doctoral thesis by Carmina Salvatierra, *The School Jacques Lecoq: pedagogy for dramatic creation*. Much of the documents and books consulted were only in English, to be highlighting Simon Murray (Jacques Lecoq). In this sense, it should be noted that the translations that appear in this doctoral thesis have been made by the author of it, as a contribution to the research. Apart from the references found, and taking into account the few writings of Jacques Lecoq (*Poetic body* or *Theater of movement and gesture*), another important source has been different audiovisual materials of his classes and of course, our own experience at the María del Mar Navarro School, collecting daily in personal notes and diaries the creative process generated by Lecoq through practice with one of his disciples. In any case, we have tried to approach him, highlighting the most outstanding elements of its pedagogy link with the reappearance and evolution of theatrical corporeality.

Content and structure

This doctoral thesis consists of five chapters whose content and structure is as follows:

We will start analyzing in the first chapter, *Corporeality and soul-reason. Corporal philosophy and acting renewal*, the concept of corporeality through the history of human thought and philosophy. This concept has been a subject of debate and controversy throughout history between the different schools and philosophical currents. We will rely on both classical and modern philosophers to understand the historical meaning and weight of corporeality and body, and the emergence,

development and change of that dualistic thinking body/mind so important in our study. As we have noted previously, we are not doing a thesis of philosophy. But we found this brief reference to the history of human thought important, pointing out the role and place given to corporeality in Europe-Western and its evolution, which we believe does explain in part, as argued in the present investigation, the conditions around theatrical corporeality.

We will explore the evolution of the concept of body and corporeality in the history of human thought, trying to establish with this approach a background to understand in a broader and more precise way the problems faced by theatre since the nineteenth century. This perspective will allow us to understand fully the revolution itself operated since the end of the 19th century around theatre and acting, which led to a break and a decisive change in the way of doing theatre until then, and progressively recovering the body in performing arts, reintroducing corporality in the stage, ending with the appearance of physical theatre.

To define this historiographic framework, we go back to the origins of philosophy, where a monistic, pantheistic conception prevailed, in which the link with nature was at the center. The body was understood as part of a whole, in balance with the universe and with all the living beings in it. It will be later, when progressively appears, timidly, the concept of duality, starting to distinguish two substances that coexist within the human being: the body, earthly and corporeal, and the soul, cosmic and incorporeal.

We will analyze how in the culture of classical Greece, the cradle of theatre and circus, this dualism will already develop completely and profoundly, especially highlighting Plato's thinking, which, starting from Orphism, understands the body as a corpse. Platonic dualism abandons the pantheistic conception and lays the foundations for the

future Christian thought, which curtails the body in favor of the soul, which shames the body to make proud the soul. We will analyze the ideas of philosophers such as Pythagoras, which defines two opposite realities, body and soul, or Aristotle, whose vision of the body places the soul as the substance responsible for action, an interesting variation of that Platonic dualism.

Later we will enter to analyze the body/mind dualism in Descartes. Cartesian thought determines the birth of the modern era when the body can be dissected as a machine for scientific and metaphysical study. The Cartesian revolution opens the door to more radical mechanistic ideas, putting forward the idea of the man-machine. These mechanistic approaches recover the body and return to give it value, even placing it as the essential element, as the reality, as we see especially in Hobbes or Julien Offray de La Mettrie.

Likewise, the fight with religious ideas from this philosophical point of view, increasingly radical in defense of corporeality, will reach, as will be seen with romanticism, a turning point and a break with declamatory and nineteenth-century naturalism that domains theatre where the body, inert, was marginalized.

Trying to understand what means to be a body, and how that philosophical dualism should be understood or confronted, will lead us to philosophers with an even more revolutionary approach to the body, such as Spinoza or Voltaire, who will place the body at the center of their study from different perspectives, or like Schopenhauer and Nietzsche, who defend that knowledge itself starts from the body and its experience.

On the other hand, looking to the Eastern cultures will allow us to rediscover a body alien to the Judeo-Christian thinking, and where it is a strong cultural tradition focused on the necessary balance and harmony between body and soul; but not only between

both, but with the whole living beings and with nature. We will, therefore, study the importance of Yoga and asanas as part of the acting training and learning, as a means to discover and research the body and its potential. We will see how various masters of acting and theatre (Stanislavsky or Copeau among them) during the twentieth century developed their techniques and methodologies based, in part, on the study of these oriental practices.

David Le Breton will also offer us an idea of the oppressed body in the current consumer society, updating the whole discussion about dualism. On the other hand, Adorno and his mimesis will establish a new way of thinking corporeality, reconciling it with reason, speaking of a rational corporeity, a thinking corporeity that erase that duality, in line with the Lecoqian ideas which considers the body as an object of rational structured work, against the ideas of irrational corporality.

This evolution in the history of human thought around the body and corporeality, establish the precedents for a change in the way to understand the body in society and, consequently, in arts, and especially for us in performing arts and acting. All these philosophical reflections on corporeality will be done link with different considerations about the body in theatre to understand the roots of its recovery in the stages.

In the second chapter, *A gender perspective. Body emancipation and female liberation*, we take a look from a gender perspective and analyze the concept and representation of the female body in the Western culture, whose repression and oppression under a strict patriarchal system has dominated for centuries, under the influence of Judeo-Christian dualism thought. We will search for the roots of such repression and marginalization, oppression only for being a woman and for having a woman's body, and the effect-cause on women from its confinement to the private space. This analysis allows us to

understand the lack of women in the field of performing arts, but also allows us to understand the weight of corporeality as a condition in the development of theatre and acting.

To address this chapter we based on classic studies of feminism, as the *Second Sex* by Simone de Beauvoir. She will give us a very precise definition of what means to be a body, saying it is a situation. The circumstances and the society where we live change this situation in one way or another, something that has always affected especially to the body of woman. We will see how the woman is influenced by her body from her birth by a whole of varied cultural and historical conditions. We will wonder if it was always like this and consequently if it has to be necessarily so. This will lead us to consider in what kind of society and how this oppression arises over women, seeking the basis of the marginalization of her body, and how has affected the participation of women in arts and theatre. This will help to understand the reasons for the marginalization of corporeality, in a situation, if you want, more extreme.

We will discover in the first civilizations the figure of the creative Goddess, linked to a pantheistic conception of the world, where that soul-body duality did not yet exist, and where that creative Goddess, feminine, was part of a whole, melt with nature and the universe. With the arrival of monotheistic religions, a creator God of the universe is imposed concurring with the appearance of that primitive duality and the progressive marginalization of the body, which will expand. At the same time, women are excluded from public space, at the time of the marginalization of the body in general.

That exclusion, together with the pathologization of the female body throughout history as a source of sin, will require a radical break from the female body to try to recover that public space where the woman and her body had been expelled. That is why two

women like Sarah Bernhardt or Isadora Duncan stand out as pioneers in the recovery of the theatrical corporeality.

We will analyze the role they played in dance and theatre in this radical break in a period of transition between two worlds: one corseted and conservative living in nineteenth-century realism, and another to come, to build, which we will study with the avant-garde artistic movements that involved establishing a new path in body liberation as a tool in performing arts. Their contribution to arts and the emancipation of the female body was decisive in the first decade of the twentieth century.

In the third chapter, *The discovery of corporeality. Theatrical renovation and acting technique in the first half of the twentieth century*, we will make a historiographic review starting from the changes in the theatrical scene since the end of the nineteenth century and going deeply, especially in relation with the acting art, into the revolutionary transformations by the different avant-garde movements and schools during the first decades of the twentieth century. We will highlight the progressive prominence of corporality in acting and theatre through the different masters of acting and theatre, analyzing their different proposals and contributions, and their decisive role in the first wave of theatrical renewal and revolution of the first half of the twentieth century. We will point out how these changes arise from theatrical practical investigations based on more physical works and experiments, where the body returns to be a creative protagonist, a starting point in theatrical experimentation. Corporeality and body become key elements in the artistic processes. But we will not only address purely the acting issues, but also other elements like scenography, the scenic spaces or the direction, and how it will be born of it a new idea of theatre, of acting and especially of the stage corporality.

We will mention briefly the state of theatre in the eighteenth century, where we begin to glimpse an interest in ending with the forms and codes of neoclassicism. The aristocratic representations of that period, based on pure declamation and where the body remains still, suffer a necessary change with the development of a more popular theatre. A good example is Diderot's reflections in *The Comedian's Paradox*. But the first theatrical broad and real revolution comes with Romanticism. Although it was a revolution at that moment, the weight of the previous codes imposed again strongly after some time, especially in the official theatre channels.

It will be in the second half of the 19th century, with the arrival of naturalism and symbolism, with André Antoine and his Gas Company in Paris, and with *The Theater of Art* and the theatre play *Ubu Rey*, when we will begin to see a deep interest in the search for truth in acting. That search will be a key element for corporal recovery, progressively highlighting the work with the body, changing theatrical spaces with the idea of the fourth wall, and above all, progressively leaving aside the theatrical text as a central element in acting, all as a reaction against that aristocratic declamation.

These changes have an important debt with the Asian Eastern cultures, where body and movement remained central tools for theatre since ancient times. We will study the oriental performing arts, going through the Kathakali in India, the Peking Opera in China, and the Nô and the Kabuki in Japan, to understand this key contribution. The weight of this for these revolutionaries of theatre and acting was decisive and it will be impossible to understand today's Western theatre without this contribution. The discovery of these Eastern cultures, whos influenced we will see in all the arts, has been decisive in the changes seen at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century.

The reappearance of scenic corporality coincides with the scientific study on acting, with the boldest acting experimentation, with the emergence of acting art as we can understand it today, developing the first modern research and experimental schools, like the Stanislavsky Studio at the Moscow Art Theater and the Vieux-Colombier School with Jacques Copeau.

We will also study the body mechanics by François Delsarte, from a theatrical point of view but originally from gymnastics, and by Jacques-Dalcroze, mainly from dance and music. Both will promote, with their practices, the interest in the recovery of the body and its movement during this first wave of theatre renewal.

Within this first wave, we have to quote some forgotten names for their feminine condition, such as Suzanne Bing. She will introduce the Nô theatre in the Vieux-Colombier and will systematize with Copeau the pieces of training and pedagogy of the Copeau group. We will analyze Charles Dullin, also a disciple of Copeau, who will use improvisation for professional training, and even as an essential element in the building of a theatrical piece, staying ahead of the masters of physical theatre. An improvisation technique linked to body experimentation from its origins. And of course, it will be necessary to quote Étienne Decroux, father of the pure bodily mime, who will renew this figure with his own and independent character, turning it into a theatrical style in itself. He will establish the foundations of the modern mime, developing a precise body technique nonexistent until that time. In the mime, all the expression is through the body.

Another important section will necessarily focus on the great Russian masters. First, Stanislavsky with his Studio at the Moscow Art Theater, a turning point in the development of acting, systematizing the acting technique hitherto non-existent,

introducing and developing concepts such as the cast, putting forward the theatrical experimentation, systematizing the construction of the characters, developing the idea of subtext, of theatrical naturalism, and introducing completely new theatrical concepts such as the Given Circumstances, the "Magic if", the transfer, or the method of physical actions. Stanislavsky goes beyond, marking a difference, establishing a whole system of theatre and acting as a way to be in the world, influencing many of the masters of physical theatre such as Barba or Lecoq. We will see how in his long career, corporality, both positively and negatively, will play a decisive role in the development of his acting ideas.

With Michael Chekhov, a disciple of Stanislavsky, we will see an evolution of the ideas of Stanislavsky in a life given to theatre. He develops new concepts such as the actor's psychophysical approach, the imaginary body, the "irradiation", or the Psychological gestures. The corporal elements will have a relevant role in the development of the ideas of his master.

All these masters establish the foundations of modern and contemporary theatre, developing concepts and techniques useful until today.

We will deal with the contradictory thought of Edward Gordon Craig who, in his impossible search for a real new actor/actress, will end up rejecting even this figure, speaking about the super puppet. But he will stand out, being the first to do so, for the foundation of a theatre research laboratory, a precedent of the laboratories of the second half of the 20th century that will be so decisive in physical theatre.

With the arrival of the vanguard movements, we will analyze the contributions of theatrical masters such as Meyerhold, Piscator, or Bertold Brecht, linked to a revolutionary, workers and political theatre. From their specific circumstances, each one

establishes new models and new ways of theatre, generating new ideas about acting and scenography that would undoubtedly constrain, from another plane, the future emergence of physical theatre.

We will conclude by analyzing the complex work of Antonin Artaud and his Theatre of Cruelty, which tries to break not only with the classic theatrical legacy but also with the legacy of his contemporaries. He wants to end radically with the dictatorship of the text to establish a new artistic and scenic dimension. The recovery of corporality but from irrationality and instinct will be his main contribution to the future masters of physical theatre.

The development of this chapter will allow us to analyze and understand the deep changes on theatre and acting during the first half of the twentieth century, the reintroduction by different ways of theatrical corporeality, and their decisive influence for the emergence of physical, gestural and movement theatre. It will also allow us to understand the influences in Jacques Lecoq and his pedagogical systematization of one kind of physical theatre, a theatre of Movement.

In the fourth chapter, *The language of corporeality. Physical theatre*, we will continue our historiographic journey analyzing the second wave of theatrical renewal. We will study strictly speaking physical theatre in all its forms analyzing its first expressions and the main representatives of it. We will see how in many cases techniques and methods begin to be systematized.

The body is now understood from its fullness, with body and mind as a whole, and becomes the main tool for artistic creation. A body that deserves be studied and analyzed by creative artists; a body to experiment and investigate for creation. All previous theatrical approaches are questioned. Complete new ideas begin to appear such

as the laboratory theatre, collective (and horizontal) work, the actor/actress-representation relationship, improvisation as a tool for creation and to approach the text, improvisation during the performance, the empty scene or the disappearance of the actor/actress-public relationship becoming the public part of the theatrical representation. All these aspects, as we shall see, will be inextricably linked to the development of this new theatrical corporality that culminates in physical theatre.

We will analyze collective creation and the appearance of the laboratory theatres, where corporality is the basis of the work. All this breaks with the concept of the first actor/actress, with the authority of the writer of the play, with the text or with the role of the stage director, working collectively, horizontally, in a community.

From the 50s, physical theatre emerges strongly thanks to the research of masters such as Jerzy Grotowski and his Poor Theatre, Eugenio Barba and the Odin Teatret, the Living and the Open Theatre, oriented towards experimentation and pure collective theatre research, Peter Brook, and his International Theater Research Center, and women like Joan Littlewood, who founded the Theater Workshop, Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil or Anne Bogart with the Saratoga International Theater Institute.

They are the great figures of the theatrical renewal of the second half of the twentieth century. They will be the parents of physical theatre, very influenced, as we will see, by the Asian Eastern cultures in the relations between actor/actress and public, to generate a more compromise and contemporary theatre which generates new ways of doing, new paths to travel, and new ways of understanding theatre and acting. The body becomes a fully mature form of expression with the development of all these currents.

At last, in the fifth chapter, *A theatre of all the theatres. Pedagogy and theatrical practice by Jacques Lecoq*, we will go on the life, influences, and pedagogy of Jacques Lecoq. We will analyze deeply his two years of school, where he systematizes extraordinarily the acquired knowledge from his different masters, his experiences as an actor and director, and his investigations that he will also enrich with the day by day experiences of his students during forty years of school.

We will expose the most outstanding aspects of his pedagogy of creation, which stands out for a complete recovery of the body and corporeality as the main training tool, and for theatrical practice and artistic creation. We will talk about the concept of availability, the acknowledgements and the mistakes, the renewal of mime and mimodynamics, the self-courses (which generate a critical eye on students and allow them to find their place in arts), the improvisation as a main element for learning and experimentation, the use of masks, the Journey with the neutral mask, the dramatic territories, the construction of the characters, and a myriad of elements that represent a complete theatre of body, gesture and movement.

But this vision of scenic corporality is different from other previous conceptions. Through him and his experience, we will know about the disputes related to the recovery and reintroduction of corporeality. His conceptions will be different from other corporals theatrical philosophies such as Decroux's mime or Artaud's. We will emphasize that, as with other masters of physical theatre, Lecoq seeks a poetic body, that thinks and creates, understanding its training as a way of improving this tool for creation. The body appears itself fully as theatre, and not as a simple channel to build the play. We wanted to place ourselves, both with Lecoq and with physical theatre, before the future challenges of the actor/actress.

Objectives

We want to put all the focus on corporeality in a broad sense, and the key role that has played in the configuration of corporal thinking in modern and contemporary theatre.

We intend, in turn, to encourage working from a thinking body, from a poetic body, in the professional training of the actor/actress, looking to understand why the body is trained, and for what. In this way, we look to encourage a theatrical daily practice where creative improvisation, and that training and body control, is a rigorous constant. By understanding the use of this theatrical corporeality, and this is another objective, we will generate creative artists capable of developing their way of doing, something we have seen especially in the field of physical theatre.

We want to highlight also the importance of transversality in theatre studies, which should be influenced by other disciplines such as music, dance, singing, literature, painting, sculpture, sport, or the circus. As we will see throughout the present thesis, all these disciplines accompany and nurture the corporal thinking on stage from the beginnings of theatre. The reappearance of the theatrical corporeality, as we shall see, is influenced by this transversality.

On the other hand, we want to make visible the decisive role played by female artists, under their own name, in the recovery of the body on the stage, and even how they were pioneers in this regard as a result of their need to fight with even more determination against such repression and corporal marginalization.

At the same time, we seek to grow thanks to the research carried out, to continue learning and training, not only from a praxis point of view but also knowing the precedents of what we practice, the sources, the transformations and changes itself. In this way, we seek to encourage theatre students to know the background of what they

work with, understanding deeply the processes that led to the reintroduction of theatrical corporality as a creative theatrical engine. Theoretical research and praxis must go together.

Our journey begins with the analysis of corporeality and the repressed and oppressed body and ends with the analysis of a free available body that allows us to play, to build and to create our languages. We will travel through different moments of philosophy, history, and theatrical history, analyzing the different ideas that the body has taken to this day and how they have transformed in a definitive way theatrical performance.

CAPÍTULO I

CORPOREIDAD Y ALMA-RAZÓN. FILOSOFÍA CORPORAL Y RENOVACIÓN ACTORAL

*¿Qué es la vida?, un frenesí;
¿Qué es la vida?, una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.*³

Calderón de la Barca

*Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor
sabiduría. ¿Y quién sabe para qué necesita tu
cuerpo precisamente tu mejor sabiduría?*⁴

Friedrich Nietzsche

A lo largo de la historia ha emergido una división respecto a qué compone el ser humano: cuerpo y alma, razón y physis, materia y espíritu. A través de la especulación filosófica se ha ido configurando dicha división, dicha dicotomía, dando lugar a las concepciones dualistas⁵. Una separación presente inicialmente en el ámbito de la religiosidad, y posteriormente sistematizada a través del pensamiento filosófico, que ha tenido consecuencias y extensión en todos los restantes campos del conocimiento. En las propias artes escénicas, objeto de nuestro estudio, dicha dicotomía ha sido eje central

³ Pedro Calderón de la Barca, *La Vida es sueño* (Barcelona: Editorial Juventud, 2004), 139.

⁴ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (Madrid: Alianza Editorial, 1998), 65.

⁵ El dualismo aquí expuesto es un *aspecto* filosófico preciso y común en diversas teorías filosóficas, pero nosotros no tratamos de crear una comparación de doctrinas o analizar su relación frente al monismo, sino ver la relevancia que ha podido tener dicho dualismo cuerpo/alma, en relación con el ámbito de las artes escénicas.

de sus diversos desarrollos, ya que el cuerpo aparece como instrumento directo de trabajo.

Los conceptos de cuerpo, corpóreo y corporeidad han sido objeto de investigación, debate y polémica durante siglos, siendo aspecto central de estudio para filósofos y escuelas filosóficas. Pero es a partir de la Edad Moderna, principalmente desde Descartes a partir del siglo XVII, y posteriormente de manera acelerada en los siglos XVIII y XIX, cuando de nuevo el cuerpo, primero en la filosofía y en la ciencia, e inmediatamente en el resto de campos del conocimiento y las artes, vuelve al escenario como objeto digno de estudio. Durante siglos, anteriormente, la concepción del cuerpo se ha visto relegada a un segundo plano por el platonismo y posteriormente por el pensamiento judeocristiano. Los avances de la ciencia moderna, especialmente la física y la medicina, y las concepciones mecanicistas desarrolladas a partir del Renacimiento, especialmente con Descartes, sitúan al ser humano en una nueva era, donde su cuerpo deviene objeto digno de ser investigado y reflexionado.

¿Debemos considerar al ser humano como un ser corpóreo? ¿Se define a través de su corporeidad? Nos encontramos ante dos interrogantes que recorren la historia del pensamiento. En occidente, se ha considerado el cuerpo desde dos ángulos: el cuerpo como carcasa y el cuerpo como acción. De acuerdo con esta última concepción, el ser humano vive y se relaciona por medio de su corporeidad.

La corporeidad puede ser entendida entonces como una forma y un modo de comunicarse por medio de códigos gestuales y verbales (ya sean sonidos o palabras) o incluso a través del silencio, donde permanece la respiración, también acción corpórea, movimiento en una aparente inmovilidad. Las artes escénicas aparecen como el mejor ejemplo de la importancia de la corporeidad, ya que se expresan -gritan, lloran o ríen-

por medio del cuerpo. El desarrollo de la corporeidad en el teatro, en el ejercicio y la práctica escénica, en el entrenamiento y la preparación actoral, permite profundizar sobre la conducta humana, pero con el cuerpo como medida e instrumento.

Pero dicha corporeidad en las artes escénicas, y más concretamente en el teatro, no siempre ha estado presente. Infinidad de métodos y técnicas han rodeado el mundo de la interpretación, pero aquellos vinculados al trabajo más corporal no han llegado a manifestarse o desarrollarse plenamente hasta finales del siglo XIX, y sobre todo en el siglo XX, coincidiendo a su vez con una concepción filosófica que desde el siglo XVII ha impulsado lentamente el reencuentro con el cuerpo como objeto de estudio.

Denis Diderot será uno de los primeros en reflexionar sobre la formación del actor/actriz, y sobre la dificultad de cara a conmover al espectador desde la verdad, sin imitar la realidad, sin copiarla, sino interpretándola, transponiéndola a la teatralidad. El actor/actriz tiene que enfrentarse a su vez a diversas dualidades y contradicciones: su mundo interior y su mundo exterior, la energía cotidiana y la energía extra cotidiana, su cuerpo y su mente. El actor/actriz, artista creador, muestra su ser y su no-ser al mismo tiempo, ofreciendo su alma y su cuerpo, su sensibilidad pero también su razón. Trabaja con la naturaleza humana, y especialmente, con su naturaleza corporal, instrumento de expresión.

La corporeidad permite desarrollar, agudizar, la conciencia corporal del individuo, consigo mismo, con los demás y con todo aquello que nos rodea. Algo fundamental para adquirir un conocimiento subjetivo, del “yo” y sus posibilidades, en este caso del cuerpo y sus límites, así como para construir una comunicación con el resto, con el mundo, en el caso del teatro con el elenco y con el público. Reforzar dicha comunicación, mediante el conocimiento de nuestro cuerpo, de nuestras emociones,

deviene elemento central en el Teatro físico, gestual, y del movimiento y en la revolución teatral operada en el siglo XX. Analizar, investigar y estudiar cómo comunicar mediante la corporeidad será objeto de reflexión central, primero con Copeau o Stanislavsky y posteriormente con los propios impulsores del teatro físico, Grotowsky, Barba o el mismo Lecoq. Se demostrará que la corporeidad abastece al cuerpo de expresión física, psíquica y espiritual, llevando la expresión artística, en este caso teatral, a un nivel superior.

Destacamos por tanto la importancia de sentir, pensar y accionar con nuestro cuerpo y guiarnos por nuestros impulsos corporales, que contienen la sabiduría de nuestra naturaleza primigenia. Stanislavski, por ejemplo, entiende que dichos impulsos corporales traducidos en reacciones físicas son consecuencia de la emoción. A través de esta idea desarrollará *el método de las acciones físicas*, emergiendo como uno de los pioneros en el desarrollo de una técnica moderna de entrenamiento y preparación actoral, potenciando tanto las herramientas vocales y corporales como las psíquicas en la formación de sus estudiantes.

La problemática corporal se ha planteado y plantea permanentemente en la carrera del actor/actriz, del artista creador, enfrentándose al dilema de cómo superar la inevitable dicotomía cuerpo/mente-razón. Esta problemática comenzará a abordarse en el teatro a finales del siglo XIX como reacción frente al naturalismo decimonónico. Coincidirá además con el redescubrimiento de oriente, donde dicha unidad cuerpo/mente-razón ha sido mantenida, siendo motor de su cultura, su filosofía y su religión, concibiendo el cuerpo como un *todo*. Esta búsqueda de renovación teatral llevará progresivamente a la recuperación del cuerpo del actor/actriz en el teatro, partiendo del cambio operado en la percepción de la corporalidad desde el punto de la filosofía y el pensamiento.

Jacques Lecoq, actor, director y esencialmente pedagogo, cuyo método pedagógico es objeto de estudio en la presente Tesis Doctoral, aportará su propia revolución en este proceso, la idea del cuerpo poético en movimiento, requiriendo de un cuerpo preparado, *disponible*, y de una clara conciencia corporal, señalando cómo cuerpo y mente están implicados de la misma manera en la práctica escénica, en el entrenamiento y en la preparación actoral. La corporeidad consciente puede definir la subjetividad del ser humano en toda su profundidad, mientras que el cuerpo concebido como materia inerte e incapaz, materia que simplemente ocupa un espacio, no siempre adoptará una realidad corpórea. El cuerpo se hace corpóreo cuando se convierte en *cuerpo pensante*, confluyendo cuerpo y mente en uno, siendo un *todo*.

Para entender dicha dicotomía, y la evolución del pensamiento acerca del cuerpo, buscaremos los orígenes de esa concepción dualista. El dualismo ha sido un eje en el desarrollo de la filosofía de la naturaleza humana. Encontramos constantemente una explicación común de la realidad mediante la utilización de dicho dualismo: el Logos frente al Pathos, el bien frente al mal, el caos frente al orden, el creador frente al pensador, la razón frente al sentimiento, el ser humano frente a la naturaleza, la duda frente a la certeza, Apolo frente a Dionisio, el Ser frente al no Ser, Horacio frente a Hamlet, o alma frente al cuerpo.

1. El abandono de la *unidad originaria*. Cuerpo y alma

Originariamente el ser humano no era aún consciente de su subjetividad, sino que se veía como parte de la totalidad, de la naturaleza o el cosmos, solo surgiendo posteriormente dicha conciencia subjetiva. El cuerpo no aparecía como algo diferente, sino que ambos elementos, cuerpo y alma, eran un todo. Con el desarrollo de las

primeras civilizaciones se producirá el abandono progresivo de esta visión principalmente monista, panteísta, donde naturaleza y espíritu son uno y son lo mismo.

En el antiguo Egipto se percibe ya el desarrollo de esta dualidad, entendiéndose el cuerpo como compuesto de varios cuerpos o castas: uno físico (khat), el cuerpo inerte, que se descompone, materia momificada, preservándose, y un cuerpo espiritual (sahu), al que es necesario rendir ofrendas, mediante las que adquiere el conocimiento que lo vuelve incorruptible e inmortal. También diversos elementos componían el espíritu, lo trascendente, como el ka (individualidad), que recibía ofrendas y necesitaba de alimento, por lo que aún se vinculaba al cuerpo y lo corpóreo, o el ba, el alma propiamente dicha, incorpórea, y el khaibit, una sombra del alma, asociada al ba y también incorpórea. Ya se perfila una diferenciación alma-cuerpo, comenzando esa separación, donde “tu esencia está en el cielo, tu cuerpo a la tierra”.⁶

Se hablará de dos elementos fundamentales a distinguir en el cuerpo, reflejo de ese progresivo apartamiento del mismo:

Pero he aquí que el corazón y la lengua tienen poder sobre los demás miembros, por el hecho de que el uno está en el cuerpo, el otro en la boca de todos los dioses, de todos los hombres [...] de todo lo que tiene vida, el uno concibiendo, el otro decretando lo que quiere (el primero)... [...] Los ojos ven, los oídos oyen, la nariz respira. Ellos informan al corazón. Él es quien da todo el conocimiento, y la lengua quien repite lo que el corazón ha pensado.⁷

Esta concepción de la lengua como forma de expresión dominará en las artes escénicas, suponiendo el triunfo del alma-razón frente al cuerpo. El principal vehículo de expresión del cuerpo pasa a ser la lengua, que expresa y ejecuta la acción del corazón.

⁶ Ernest Alfred Wallis Budge, *El libro egipcio de los muertos. El papiro de Ani* (Buenos Aires: Editorial Kier, 2004), 58.

⁷ Citado en Brice Parain, *Historia de la Filosofía. El pensamiento pre filosófico y oriental* (Madrid: Siglo XXI, 1992), 15.

Atisbamos aquí como ya se huye, aun disimuladamente, del cuerpo como instrumento de expresión, convirtiendo la expresión vocal en la suprema forma de comunicación. Esta concepción dominará la historia de la expresión teatral o escénica, asentándose especialmente con el cristianismo.

Esa concepción monista originaria será alterada y reinterpretada de forma más acabada por el dualismo platónico, abandonándose dicha naturaleza *primitiva*, panteísta, y estableciéndose las bases del futuro pensamiento cristiano, donde el cuerpo es secundario, corrupto, subordinado a la voz en la expresión artística escénica. Cambio que operará incluso con el judaísmo, base del monoteísmo, y quizás el primer ejemplo puro de dualismo religioso

Pero el mensaje hebreo queda también profundamente interpretado, en lo que concierne al humano, con la traducción de la Biblia al griego. Es la concepción del ser humano de esa traducción influida por el dualismo platónico la que es eficaz en el cristianismo. La tradición dualista griega es decisiva para la configuración del pensamiento cristiano a través de la Biblia, que es interpretada desde el dualismo. El pensamiento hebreo inicialmente no tenía una conciencia de la existencia de un alma como un principio propio separado. El espíritu insuflado por Dios al crear a Adán no es el alma como una entidad separable del cuerpo.⁸

2. Orígenes del soma (cuerpo-cadáver). Dualismo, orfismo y teatro

Grecia, cuna del teatro, da lugar al definitivo desarrollo del dualismo filosófico, condicionando así una concepción teatral donde prima la voz, la declamación, relegando el cuerpo y su expresión a un segundo plano. Ya Homero, en la *Ilíada*, distingue en el ser humano entre el pensamiento-razón y sus diversos miembros corporales, denominando el cuerpo físico como *soma*, cadáver, simple carcasa.

⁸ Javier San Martín Sala, *Antropología filosófica I. De la antropología científica a la filosófica* (Madrid: UNED, 2013), 159.

El dualismo nítido, en el que ya predomina esa connotación negativa del cuerpo, nace con el orfismo. El ser humano es para los mismos una mezcla de un elemento divino-dionisiaco, *daimon*, y un elemento titánico, *soma*, aún entendido como cadáver, predominando el primero sobre el segundo, y siendo el *soma* una cárcel para aquel. Se entiende que solo con la desaparición del componente titánico (la muerte, liberación del cuerpo físico) se podrá alcanzar la plena liberación y felicidad retornando a los *dioses*. Disfrute y éxtasis no son elementos de esta vida, identificando el cuerpo (componente titánico) con el sufrimiento y la fatiga. El teatro griego nacerá vinculado a esta concepción, donde el cuerpo es ya concebido negativamente. Nacerá asociado a los rituales dionisiacos, oráculos a través de los cuales obtener información acerca del *alma*, del destino, de todos nuestros *daimons* interiores que nos gritan y nos piden purificación.

La finalidad de la “vía órfica”, mayormente por medio de unos estrictos y fundamentales “tabúes dietéticos” (Burkert), era, en el mismo centro de la vida cotidiana, hacer triunfar al ser humano, nacido de las cenizas de los Titanes, el elemento divino o dionisiaco sobre el elemento titánico, con el fin de que consiguiera su divinización. Esta actitud pone de relieve una antropología claramente dualista como elemento esencial del orfismo, que es concretado exactamente en la expresión “el cuerpo como una prisión del alma”.⁹

Hay que recordar cómo para Artaud los misterios órficos de Platón tenían “este aspecto trascendente y definitivo del teatro alquímico [...]” que “evocaban la transfusión ardiente y decisiva de la materia por el espíritu. [...]” Y como gracias a los Misterios de Eleusis nuestro filósofo pudo “resolver, por otra parte, mediante conjunciones inimaginables y extrañas para nuestras mentes de hombres todavía despiertos, resolver, e incluso aniquilar, todos los conflictos nacidos del antagonismo de la materia y el espíritu, de la idea y la forma, de lo concreto y lo abstracto, y fundir todas las

⁹ Lluís Duch y Joan- Carles Melich, *Escenarios de la corporeidad* (Madrid: Editorial Trotta, 2005), 52.

apariencias en una expresión única que debió de ser el equivalente del oro espiritualizado”.¹⁰

Artaud, que busca liberar el teatro de sus ataduras, pero en parte a través de un cuerpo *divino* que exprese, no entiende sin embargo que el orfismo, está poniendo las bases filosóficas para la marginación del cuerpo de la escena, muy al contrario de lo que él busca y plantea.

Hasta Platón, sin embargo, se transitará aún por un proceso hasta la definitiva concepción del cuerpo como cárcel. En los presocráticos aún el ser humano no es el centro objeto de estudio, sino más bien la naturaleza como un todo en la que se integra aquel, manteniéndose la concepción panteísta del periodo precedente. Aún no ha nacido la nítida distinción entre materia y espíritu, entre cuerpo y alma, vagando aún ambos conceptos en un mar de confusiones que comienzan a ordenarse progresivamente.

The fact is that in the archaic period Greek "corporeity" still does not acknowledge a distinction between body and soul, nor does it establish a radical break between the natural and the supernatural. Man's corporeality also includes organic realities, vital forces, psychic activities, divine inspirations or influxes. [...] There is no term that designates the body as an organic unity that supports the individual in the multiplicity of his vital and mental functions.¹¹

(El hecho es que en el periodo de la Grecia arcaica “la corporeidad” no distingue aún entre el cuerpo y el alma, no establece aún una ruptura radical entre lo natural y lo sobrenatural. La corporeidad del hombre incluye las realidades orgánicas, las fuerzas vitales, las actividades físicas, las inspiraciones o influencias divinas. [...] No hay un término que designe el cuerpo como una unidad orgánica que sostenga al individuo en la multiplicidad de sus funciones vitales y mentales).

¹⁰ Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (Barcelona: Editorial Edhasa, 2011), 66-67.

¹¹ Jean –Pierre Vernant, *Mortals and Immortals. Collected Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1991), 29.

En línea con el orfismo, Pitágoras supondrá un nuevo salto, distinguiendo dos realidades opuestas: cuerpo y alma. Habla de un alma que se reencarna, más digna y longeva que el cuerpo, que se agota y es mudado por dicha alma reencarnada.

La explicación dualista de la naturaleza que marca el pensamiento de algunos filósofos presocráticos será fundamento posteriormente del dualismo aplicado al ser humano, el dualismo antropológico. Dichas concepciones sientan las bases de la futura y progresiva marginación del cuerpo, por ejemplo en Empédocles, influido también por el orfismo e influencia posteriormente para Platón, que considera el cuerpo “materia terrenal que envuelve al hombre”, siguiendo esa concepción originaria del soma como carcasa. Progresivamente se sitúa al ser humano en el centro, objeto específico de estudio y medida del cosmos, ya que “el hombre es la medida de todas las cosas”, como Protágoras señala. El filosofar sobre el ser humano se convierte en el punto neurálgico de la filosofía, y al tiempo el cuerpo se convierte cada vez más en carcasa, predominando el alma, el intelecto, la razón. Poco a poco se van configurando los elementos del dualismo platónico, donde el cuerpo acabará siendo visto como instrumento incapaz de alcanzar el conocimiento verdadero. Ese “conócete a ti mismo” que sentencia Sócrates sitúa el alma como fin último del conocimiento. El cuerpo ya es prescindible.

En el nacimiento del teatro clásico griego predomina el estatismo, reflejado en el coro, que acompaña estático con gestos simples, y donde predomina la declamación. La máscara en dicho teatro busca justo eso, dar más valor a las palabras, que la expresión facial (corporal) no altere la monotonía declamatoria, y no como en Lecoq, ser elemento de liberación corporal, tal y como más adelante analizaremos.

3. Raíces de la marginación del cuerpo. El dualismo platónico

Platón sistematizará dicha separación, ya nítida, entre alma y cuerpo, desarrollando plenamente una concepción que relegará a un segundo o tercer plano el cuerpo no solo desde el punto de vista del pensamiento, sino también cultural y socialmente, y en la práctica artística. Un planteamiento que condicionará el desarrollo posterior del pensamiento respecto al cuerpo, especialmente con la cristiandad. El pensamiento judeocristiano toma como ejemplo y guía el platonismo, pasando las originarias tradiciones panteísticas hebraicas, como hemos señalado, por el filtro de dicho dualismo filosófico.

En *Fedón* Platón concretiza su teoría del alma, configurando las bases de su dualismo filosófico, separando definitivamente alma y cuerpo, y considerando que “el cuerpo no podía ser el órgano de la verdad, ya que aquello que es mutable ha de ser necesariamente imperfecto, caduco e, incluso, poseedor, muy a menudo, de ciertas tendencias hacia la perversión”.¹²

Vemos ya esa marginación y abierto rechazo hacía el cuerpo, una idea que se volverá dominante influyendo sin duda en el arte, especialmente en el arte escénico o teatral, al ser el intérprete, y su voz y su cuerpo, instrumento y herramienta de expresión y de trabajo. El cuerpo es cárcel del alma, implicando esto su inferioridad como instrumento de conocimiento, y por tanto, en el ámbito artístico, como instrumento de expresión.

De este principio, continuó Sócrates, ¿no se sigue necesariamente que los verdaderos filósofos deban pensar y discurrir para sí de esta manera? La razón no tiene más que un camino a seguir en sus indagaciones; mientras tengamos nuestro cuerpo, y nuestra alma esté sumida en esta corrupción, jamás poseeremos el objeto de nuestros deseos; es decir, la verdad. En efecto, el cuerpo no opone mil obstáculos por la necesidad en que estamos de

¹² Lluís Duch y Joan-Carles Melich, *Escenarios de la corporeidad*, 41.

alimentarle, y con esto y las enfermedades que sobrevienen, se turban nuestras indagaciones. Por otra parte, nos llena de amores, de deseos, de temores, de mil quimeras y de toda clase de necesidades; de manera que nada hay más cierto que lo que se dice ordinariamente: que el cuerpo nunca nos conduce a la sabiduría.¹³

El cuerpo entorpece los intentos del alma por alcanzar la verdad, y solo la muerte permitirá alcanzar un conocimiento puro. Mientras vivamos, dice Platón, alcanzar dicho conocimiento verdadero no será posible en su totalidad, solo aproximarse a él, liberándonos en la medida de lo posible de las ataduras del cuerpo.

He aquí por qué no tenemos tiempo para pensar en la filosofía; y el mayor de nuestros males consiste en que en el acto de tener tiempo y ponernos a meditar, de repente interviene el cuerpo en nuestras indagaciones, nos embaraza, nos turba y no nos deja discernir la verdad. Está demostrado que si queremos saber verdaderamente alguna cosa, es preciso que abandonemos el cuerpo, y que el alma sola examine los objetos que quiere conocer. Sólo entonces gozamos de la sabiduría, de que nos mostramos tan celosos; es decir, después de la muerte, y no durante la vida.¹⁴

Destacar estas reflexiones filosóficas de Platón nos permite entender de dónde vendrá ese rechazo a la corporalidad tan decisivo en el desarrollo de las artes escénicas. De hecho, en Grecia, la concepción del arte como imitación, convirtió por ejemplo el arte de la escultura en un oficio de cara a reproducir fielmente la naturaleza, el cuerpo, pero inerte, como *soma*, tal y como se entendía, y no vivo, no como instrumento animado. Por eso predomina un teatro que narra, reproduce acontecimientos históricos, imitando lo ocurrido, pero realmente no representando creativamente sino narrando declamatoriamente, sin expresión, sin profundidad, en definitiva, sin cuerpo.

¹³ Platón, *Diálogos. Critón, Fedón, El banquete, Parménides* (Madrid: Editorial EDAF, 2009), 71.

¹⁴ *Ibíd.*, 71-72.

Hay que destacar, sin embargo, como otros estudiosos señalan, especialmente teniendo en cuenta el periodo de transición histórica en que nos encontramos, que Platón no desprecia y rechaza en su totalidad lo corporal: “en relación con el platonismo, es falso afirmar que el cuerpo es ruin y nocivo”.¹⁵ Algo que encaja en un periodo en el que aún existen reminiscencias de ese panteísmo originario, de esa comunidad primitiva originaria, sin clases ni castas. De ahí por ejemplo, que Platón aún defienda, a diferencia de Aristóteles, el papel de la mujer en la sociedad, tal y como señala en el Libro V de *La República*, al referirse a esa *mujer guardianas*. Aún existe el recuerdo de esa comunidad en la que la mujer era dueña y participe del espacio público, la época de la diosa-madre. Una evolución que se relata en el *Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* de Engels, cuando aún están conformándose las diferencias sociales, y donde aún se está consolidando la primera de ellas, la opresión de la mujer por el hombre. Una evolución pareja al surgimiento del dualismo, y a la diferenciación entre cuerpo y alma, siendo en este caso el cuerpo víctima de la opresión.

Por eso en el *Gorgias*, Platón profundizará sobre los modos de servir al cuerpo, desprendiéndose su preocupación aún por el mismo, y considerándolo como potencial sujeto de conocimiento, de ciencia, no pleno y verdadero, pero sí respecto a determinados aspectos de la realidad.

Las implicaciones del platonismo sobre el cuerpo, al margen de interpretaciones más o menos radicales sobre el grado en que Platón lo considera, y su influencia en los orígenes y conformación del pensamiento dualista judeocristiano, ha condicionado el abandono del cuerpo y la primacía de la palabra en la evolución del teatro y del arte interpretativo.

¹⁵ Citado en Lluís Duch y Joan-Carles Melich, *Escenarios de la corporeidad*, 47.

3.1 El cuerpo pasivo de Aristóteles. Origen de la acción psicológica

Aristóteles negará la separación nítida entre alma y cuerpo, como elementos plenamente distinguibles, pero no para resaltar o dar valor al cuerpo como instrumento animado. El cuerpo es potencia, y por lo tanto no puede separarse del alma, ya que no podrá realizarse sin ella. El cuerpo se realiza por medio del alma, que es acción.

Por lo demás, la materia es potencia, mientras que la forma es entelequia.¹⁶

Vemos aquí en éste alma, que acciona el cuerpo, el elemento psicológico, naciendo la acción del alma, y no del cuerpo. Aunque parece tenerlo más en cuenta, el cuerpo sigue subordinado, no pudiendo ser instrumento de creación, coincidiendo en última instancia con la concepción que lo califica de inerte, caparazón, *soma*. El propio teatro físico vendrá, en el ámbito de las artes escénicas, a romper con esta concepción, con la idea psicológica como motor de arranque de la actuación, como mecanismo dominante de un cuerpo *somático*, que responde a dichos estímulos psicológicos internos (alma).

El cuerpo aquí, a diferencia de Platón, deja de ser cárcel del alma, elemento marginal, ya que sus cualidades son dadas por la acción del alma. Pero es ese el problema, que se rechaza apreciar el cuerpo como *cosa en sí*, como instrumento de creación por sí mismo, tal y como entenderá Lecoq. El cuerpo en Aristóteles es una realidad finita, res extensa, y contiene varias sustancias, entre ellas el alma, que es la acción. Funciona por tanto como medio para la acción del alma, como el *sí mágico* de Stanislavsky en la actuación, pero requiere necesariamente de dicha acción del alma.

Todo ello será consecuencia de la distinción que hace Aristóteles entre materia y forma. Las formas accionan la materia, y en el caso del ser humano, el alma acciona al cuerpo. La forma deviene la esencia. Justo en una relación inversa a la concepción de la

¹⁶ Aristóteles, *Acerca del alma* (Madrid: Editorial Gredos, 2008), 167.

mimodinámica o *mimo de acción* de Jacques Lecoq, que abordaremos en profundidad en el último capítulo. Aquí es el cuerpo el que acciona las formas, el cuerpo poético de Lecoq, a través de dicho lenguaje mimodinámico, representando todo aquello que carece de palabra: objetos, arquitecturas, naturalezas, sonidos, sentimientos, escenografía, etcétera. Mediante este lenguaje, pero partiendo del cuerpo, las *formas* emergen y todo puede ser plasmado mediante imágenes corporales, siendo el cuerpo materia prima, y convirtiendo a los actores y actrices, accionando con sus cuerpos dicha materia prima, en cuerpos-poéticos mediante la forma-acción.

3.2 El cuerpo como fuente de corrupción y pecado

Esta evolución en el pensamiento, y el monopolio progresivo del platonismo, dará lugar a un constante agravamiento de la idea de rechazo del cuerpo como fuente de corrupción. En este sentido, destacará especialmente, siendo puente con el pensamiento cristiano, la concepción de los estoicos.

Respecto al cuerpo, los que, en la tradición occidental, se han situado bajo una estela de rasgos más o menos estoicos, por regla general, han subrayado unas relaciones de tipo ascético con él, tendiendo a identificarlo con la locura, la incontinencia y todo tipo de excesos. Así, casi siempre, el dominio de sí comportaba inevitablemente la sujeción del cuerpo a una férrea disciplina, a un “ejercitatorio” que, con frecuencia, tenía el nombre de “espiritual”, pero que, en la práctica, no era sino una manera de renuncia —por no hablar de resentimiento— a la corporeidad como una forma de presencia del ser humano en su mundo.¹⁷

Dicha concepción sentará bases aún más firmes para considerar el cuerpo, como hará el cristianismo durante siglos, como fuente de corrupción y como origen del pecado y de los males que afectan a la humanidad. Una visión que padecerá especialmente la mujer,

¹⁷ Lluís Duch y Joan-Carles Melich, *Escenarios de la corporeidad*, 58.

señalada como fuente u origen de ese pecado, tentación carnal, sufriendo en consecuencia una permanente represión respecto al disfrute y conocimiento de su cuerpo, y una marginación cultural, social y política. A medida que se implantan estas percepciones filosóficas como dominantes, y al tiempo que se consolida la sociedad esclavista, la mujer va desapareciendo más y más, siendo considerada ya por Aristóteles, a diferencia de Platón, como mero animal irracional. También se producirá, por tanto, su prácticamente completa desaparición de las artes y el teatro.

Esta concepción del cuerpo corrupto tiene que ver, como nos revelará Adorno, con el temor constante a la enfermedad, la vejez, la degeneración inevitable del cuerpo, donde el dolor, muy temido, se siente a través del cuerpo. Librarse de lo corporal significará librarse del dolor, de ahí el cambio en la consideración hacía el mismo con el desarrollo científico e industrial, y especialmente con el desarrollo de la medicina y la mejora de las condiciones de vida. Durante el desarrollo del cristianismo, en la Edad Media, dominará plenamente, más incluso que antes, esta visión del cuerpo corrupto.

En este sentido, hasta finales de la Baja Edad Media, y especialmente con el Renacimiento, no se produce una plena recuperación de toda la riqueza y variedad del pensamiento greco-romano. Hemos querido centrarnos en cómo surgen y se desarrollan las concepciones filosóficas que desprecian y rechazan la corporeidad, que sin embargo, convivieron, especialmente en Grecia como hemos visto, incluso en Platón y Aristóteles, con concepciones que si apreciarán dicha corporeidad. El cristianismo enterrará definitivamente cualquier apreciación positiva del cuerpo. Y por eso, coincidiendo con el final de la Edad Media, y con el surgimiento de la modernidad, comenzarán a destacar nuevas formas de arte popular. Las comedias populares, la farsa o la Commedia dell'arte, abandonan la concepción puramente religiosa, en la que el

cuerpo es corrupción y pecado, comenzando a delinear un nuevo empleo del mismo, y reapareciendo a su vez de nuevo la mujer en escena.

4. Descartes, *cogito* y *res extensa*. Realidad del cuerpo-máquina

El dualismo filosófico, punto de partida de la marginación de la corporeidad, adoptará con Descartes una nueva dimensión, marcando la entrada en una nueva época. La revolución científica y filosófica que tuvo lugar a partir del Renacimiento, y especialmente a partir del siglo XVII, generó una ruptura con el periodo anterior, lo que supuso un impulso de las ciencias, y las artes, comenzando a establecerse las bases de su futuro desarrollo, como ocurrió con la física, la astronomía o la medicina, o en las artes con la aparición de la novela o el teatro moderno. Esta revolución filosófica y científica implicó la resistencia de las viejas fuerzas de la superstición, llevando al cadalso a pensadores como Giordano Bruno o a científicos como Miguel Servet, u obligando a rectificar u ocultar sus descubrimientos a grandes pensadores universales como Copérnico o Galileo. También se produce el retorno, aunque lento y escaso, de la mujer a la esfera pública, surgiendo importantes pensadoras como María de Zayas o Sor Juana Inés de la Cruz, que comienzan a reivindicar que se despoje al alma de su carácter masculino y el derecho de la mujer a acceder al conocimiento y la cultura.

Esta revolución afectará directamente a la concepción del cuerpo y al desarrollo del dualismo filosófico, fruto de los avances de la ciencia, como en el caso de la medicina, comenzando a estudiar y analizar el cuerpo, y trabajándose con cadáveres. Se rompe así con el tabú cristiano sobre el uso del cadáver, que debía ser mantenido intacto, considerándose la separación de sus miembros o su apertura para el estudio como una acción sacrílega. Nos encontramos, roto este tabú, con el resurgir de la medicina,

estableciéndose a partir de ese momento lo que serán las bases de la medicina moderna, entre otros por Vesalio con su famosa obra *De Humani Corporis Fabrica*.

El gran salto respecto a la corporeidad en Descartes, es que negará cualquier concepción del cuerpo como fuente de pecado o de corrupción, a pesar de seguir privilegiando en su pensamiento el alma entendida ahora como razón. Se abandona así la concepción platónica del cuerpo como cárcel, un primer paso en el proceso de recuperación de la corporeidad. Descartes introduce, y es ese el aspecto central que nos interesa, la concepción del cuerpo-máquina-autómata, desligado de cualquier valoración moral. El cuerpo simplemente es, ¡es así!, y no se juzga.

Descartes supone la cumbre del racionalismo, señalando que cualquier afirmación ha de poder sostenerse por sí misma. Siguiendo la concepción platónica, sostiene que la razón es la única facultad que puede conducirnos al descubrimiento de la verdad, pero adoptando ahora el moderno método científico. Concibe al ser humano como la única criatura en la que conviven dos realidades: lo corporal y lo espiritual. La corporeidad por tanto, ¡sí es realidad!

Parte de la duda, dudando en primer lugar de lo más evidente, de la realidad palpable e inmediata, de los propios sentidos (instrumentos corpóreos), reformulando el dilema calderoniano, a través de la filosofía, y sistematizándolo.

¿Estaré soñando ahora? Mis ojos ven claramente el papel en el que escribo; muevo la cabeza a un lado y a otro con perfecta soltura, levanto el brazo y me doy clara cuenta de ello [...] No, no estoy soñando. Pero pienso con detenimiento en lo que en este momento me pasa y recuerdo que durmiendo me frotaba los ojos para convencerme de que no estaba soñando, y me hacía las mismas reflexiones que despierto me hago ahora. [...] De aquí deduzco que no hay indicios por los que podemos distinguir netamente la vigilia del sueño. [...] las cosas que durante el sueño nos representamos son a la manera de cuadros, de pinturas, que no pueden

estar hechos sino a semejanza de alguna cosa real y verdadera y, por lo tanto, esas cosas generales- una cabeza, unos ojos, unas manos, un cuerpo completo- no son imaginarias, sino reales y existentes.¹⁸

En su búsqueda de la esencia del conocimiento, parte de la *duda total*, buscando la sustancia que mueve al ser humano y que por tanto lo define. Una duda que será una operación consciente y metódica, dudando de los sentidos (cuerpo), pero también de los razonamientos (espíritu), ¡incluso de las matemáticas! Se pone por tanto en duda también el alma, e incluso a Dios, porque en la moderna era científica todo puede ser dudado. Y así se abre la puerta a la igualdad entre cuerpo y alma, a través de la duda y la curiosidad científica, rompiendo con absolutos incuestionables y preexistentes. La duda lo invade todo como método deductivo previo para llegar al conocimiento real, dudando incluso de la capacidad de raciocinio, e incluso viendo en Dios “un genio astuto y maligno que ha empleado su poder en engañarme”¹⁹. Todo ello lleva a Descartes a una deducción pura, un conocimiento incapaz de ser refutado tras ser cuestionado absolutamente todo: *cogito ergo sum*. Ahora el raciocinio es la herramienta para hallar la verdad, no el alma como en Platón, y por eso la propia alma debe ser puesta a prueba y examinada. Pero a su vez el raciocinio termina identificándose con el alma, reminiscencia del platonismo. La explicación científica iguala en parte cuerpo y alma, pudiendo también el cuerpo acceder a la verdad, aunque no a toda, permitiendo que se abra así un camino que tenga en cuenta la corporeidad.

Descartes se define como *res pensante*, ya que entiende la existencia a partir del hecho de pensar, de esa nueva alma-razón, e inspirándose en el concepto aristotélico de

¹⁸ René Descartes, *Discurso del Método. Meditaciones Metafísicas. Reglas para la dirección del espíritu. Principios de la filosofía* (México: Editorial Porrúa, 1996), 56.

¹⁹ *Ibíd.*, 58.

sustancia²⁰, diferencia claramente dos tipos: *la sustancia pensante*, razón, y *la sustancia extensa*, el cuerpo-máquina. La razón, pensamiento consciente, es la esencia de lo real, de la existencia. El cuerpo-máquina es el complemento de dicha realidad, también real aunque ajeno a la existencia pensante. Lo corpóreo constituye por tanto a partir de Descartes una sustancia autónoma que abarca todas las cosas que carecen de vida, de alma-raciocinio.

Comprendí que yo era una substancia, cuya naturaleza o esencia era a su vez el pensamiento, substancia que no necesita ningún lugar para ser ni depende de ninguna cosa material; de suerte que este yo-o lo que es lo mismo, el alma- por el cual soy lo que soy, es enteramente distinto del cuerpo y más fácil de conocer que él.²¹

Lo corpóreo, por lo tanto existe, es *ser extenso*, a diferencia del dualismo platónico, y esta extensión también caracteriza y define al ser humano

Y aun cuando tengo un cuerpo al cual estoy estrechamente unido, como por una parte poseo una clara y distinta idea de mí mismo, en tanto soy solamente una cosa que piensa y carece de extensión, y por otra tengo una idea distinta del cuerpo en tanto es solamente una cosa extensa y que no piensa – es evidente que yo, mi alma, por la cual soy lo que soy, es completa y verdaderamente distinta de mi cuerpo, y puede ser o existir sin él.²²

Por otro lado, Descartes, diferenciará tres dimensiones de la realidad: la divina (Dios), infinita, la consciente (mente-alma racional) y la corporal (extensión), ambas finitas. Aunque reduce, y en eso coincide con el platonismo, la esencia de la naturaleza humana al alma, la entiende, y esa es la novedad, desde la racionalidad. Un alma científica, ajena a ese alma primitiva vinculada al rito y los oráculos, las sombras de la caverna platónica, y que podrá ser conocida y conocer mediante la razón. A partir de ese

²⁰ Definida en el ámbito filosófico como *cosa*

²¹ René Descartes, *Discurso del Método. Meditaciones Metafísicas. Reglas para la dirección del espíritu. Principios de la filosofía*, 21.

²² *Ibíd.*, 84.

momento la corporeidad se sitúa en otro plano, frente a la razón, lo que en el teatro se traducirá mucho más adelante en lo que se podría considerar la interpretación *racionalista*, o la interpretación *psicológica*. Podría ser el caso por ejemplo de las *circunstancias dadas* en Stanislavski, que veremos más adelante, no naciendo -al menos en parte- la actuación del cuerpo, de la corporeidad, sino de la mente (antes alma). El descubrimiento, sin embargo, de esta alma racional, permite acercarla al mundo físico, siendo ambos elementos, cuerpo y alma, parte ya del mismo mundo.

Descartes prueba mediante la razón que los cuerpos materiales existen por sí mismos, como *seres extensos*. Ya no son un reflejo de la realidad, una sombra en la caverna. Y a esta nueva filosofía contribuye su espíritu científico, la práctica de las ciencias físicas, como el estudio y la disección del cuerpo de los animales. Estudiará la geometría de la naturaleza, en un intento de explicar racionalmente la totalidad de la misma, planteando que lo corporal es extenso y que como tal el cuerpo puede cuantificarse, es divisible, y puede reducirse a *un agregado de partes*, debiendo también buscarse su esencia. Ya no solo en el alma hay esencia, lo que supone un nuevo paso de cara a revalorizar la corporeidad. Señala Descartes en la segunda de sus *Meditaciones Metafísicas*, que si examinas el objeto “prescindiendo de todo lo que no pertenece a la cera, [descubriremos que] no queda más que algo extenso, flexible y mudable”,²³ es decir, la esencia de la corporalidad res-extensa.

Todo ello termina llevándole al concepto del cuerpo-máquina, del cuerpo-autómata, estableciéndose una visión mecanicista, que curiosamente, aunque en la filosofía de Descartes en su conjunto aún se privilegia dicha alma-razón, en la práctica supondrá que en Descartes y a partir de él, se reintroduce a partir de la razón (alma) el cuerpo como

²³ *Ibíd.*, 62.

sustancia a estudiar y comprender, siendo de nuevo valorado y considerado objeto necesario de estudio y de análisis. A partir de esta visión, profundiza sobre el movimiento de los cuerpos, y determina que los cuerpos *res extensa*, son transmisores de movimiento, considerando el cuerpo como sustancia que genera movimiento por sí solo.

La industria construye máquinas que se mueven empleando pocas piezas en comparación con la multitud de huesos, músculos, nervios, arterias, venas, etc. Si consideramos el cuerpo como una máquina, hemos de venir a la conclusión de que es mucho más ordenada que otra cualquiera y sus movimientos más admirables que los de las máquinas inventadas por los hombres, puesto que el cuerpo ha sido hecho por Dios.²⁴

El cuerpo que es *extenso*, es el que produce el movimiento. Por tanto, el movimiento en Descartes ya no es debido al impulso inicial del alma, y el cuerpo, por tanto, deja de ser simplemente *soma*, cadáver. El cuerpo tiene vida propia, es el motor de los impulsos, y por tanto medio por sí mismo de expresión o creación. Esta concepción cartesiana será desde nuestro punto de vista un punto de inflexión en la recuperación de la corporeidad.

4.1 La conexión corporal. ¿*Res extensa* pensante?

Descartes trata de afrontar por primera vez el problema de la comunicación entre alma y cuerpo, buscando cómo se produce, e incluso en dónde. Explicará dicha comunicación a través de la *glándula pineal*, donde dice que el alma ejercerá sus funciones y desde donde podrá expandirse y actuar sobre el resto de partes del cuerpo, permitiéndose así la comunicación entre ambas sustancias. Alma y cuerpo comparten y conversan, siendo dos y siendo uno. Resulta paradójica esta explicación de Descartes ya que supone, frente a la filosofía anterior, frente al dualismo filosófico platónico, reconocer una comunicación de ambas sustancias a través de un elemento corporal, material. Algo que

²⁴ *Ibíd.*, 31.

implicará un mayor reconocimiento del cuerpo como elemento central y de la importancia de la mecánica corporal, estableciendo las bases para el desarrollo de pensamientos mecanicistas más radicales, que destacarán incluso como única realidad el cuerpo.

Resulta interesante la similitud con el concepto oriental del tercer ojo, el *Chakra ajna*, vinculado a la introspección a través de las prácticas del yoga. Como veremos más adelante, a diferencia del teatro occidental, en oriente sí se conservó y se desarrolló la importancia del cuerpo como instrumento interpretativo. Las concepciones orientales ponen en el centro la corporalidad, pero siempre planteando un punto de conexión con nuestra innata espiritualidad, tal y como parece plantear Descartes con la glándula pineal. El tercer ojo es concebido como un potente centro de energía corporal que se activa mediante la práctica de la meditación, a través de ejercicios corporales, utilizando muy conscientemente los órganos del cuerpo, y donde dicha práctica purificadora busca generar la unión completa cuerpo/alma (*Atman/Brahman*).

Las implicaciones del pensamiento de Descartes y del concepto cuerpo-máquina o del ser humano-autómata, influenciaron notablemente el pensamiento posterior. Incluso en teóricos que pueden parecer tan distantes como Marx, esta concepción tendrá gran influencia, partiendo el mismo de la relación entre máquina y ser humano (máquina-cuerpo) como base para elaborar su concepto de alienación económica donde el proletariado es concebido como pieza complementaria de las máquinas. Una crítica a la crueldad de la sociedad capitalista emergente que convierte al ser humano, sin alma, en un puro autómata al servicio de la máquina, de la gran industria, como visualmente reflejó con tanta claridad Charles Chaplin en *Tiempos Modernos*, situando a su protagonista encajado-atrapado en el interior del motor de una máquina. Incluso se

vislumbra esta influencia en el pensamiento freudiano, que vincula la memoria al trauma, expresándose este último mediante reacciones físicas.

En el ámbito del teatro y la interpretación también encontramos, aunque sea indirectamente, la larga sombra de esta revolución cartesiana, como en Meyerhold con su biomecánica, que investigará la relación entre la máquina y el autómatas de la fábrica, o en el propio Stanislavski, al abordar el entrenamiento y la preparación del actor/actriz. Hay una gran preocupación en Stanislavski o Meyerhold, como Peter Brook o Lecoq - entre otros- de cara a encontrar la conexión entre la actuación y la vida real, y por tanto descubrir y utilizar los *automatismos* propios del ser humano, asimilados por el cuerpo. Al mismo tiempo, existen en el actor/actriz gestos, hábitos aprendidos y mecanizados, que necesitará olvidar, y a su vez, previamente identificar y reconocer. Con este objetivo, muchos de estos creadores y pedagogos parten de una observación minuciosa de la naturaleza y de la vida, luchando por desaprender esos *automatismos corporales* de cara a aprender de nuevo desde cero a caminar, a hablar, a cantar, a acariciar, en definitiva, a gesticular y actuar muy conscientemente. Este es uno de los objetivos y características principales de la pedagogía de Lecoq, entendiendo la necesidad de rediseñar, volver a entrenar y preparar a ese ser humano-autómata. Planteará, como veremos, limpiar el cuerpo cotidiano, tratando de lograr un *cuerpo neutro* sobre el que trabajar. Y sobre estas bases, crear y modificar posteriormente el cuerpo tantas veces como queramos y en la forma que queramos.

El ser humano autómatas de Descartes, ese cuerpo-máquina, permite por primera vez, modificarlo y utilizarlo conociendo sus elementos, alterándolos, estudiándolo como si de una máquina se tratara. Por eso mismo el dualismo cartesiano supone un antes y un después desde el punto de vista corporal, inaugurando paradójicamente el inicio de lo

que sería más tarde la revolución de lo corpóreo, especialmente relevante en el campo de las artes escénicas.

Posteriormente se ha llegado a señalar que Descartes pudo ir incluso más allá. Es lo que ha planteado, ya en el siglo XX, Merleau-Ponty, gracias al estudio de las *Cartas a Elisabeth* de Descartes, en las que el cuerpo no aparece exclusivamente como *res extensa*, ajeno siempre al pensamiento. Según Merleau-Ponty, Descartes diferencia dos categorías respecto al cuerpo: el cuerpo-objeto, únicamente referido a la *res extensa*, y el cuerpo-sujeto, “proveniente de la experiencia del vivir cotidiano y equiparable a una conciencia pre-teórica del cuerpo propio, es decir, a una conciencia de la unión de cuerpo y alma”.²⁵

Y así parece reintroducir el cuerpo como principio activo, señalándose que:

Las cosas que pertenecen a la unión del alma con el cuerpo no se conocen sino oscuramente por el entendimiento solo, ni siquiera por el entendimiento ayudado por la imaginación, pero se conocen muy claramente por medio de los sentidos.²⁶

Se habla incluso, frente al clásico dualismo cartesiano, de un *trialisimo cartesiano*, gracias a esta nueva categoría *unión alma-cuerpo*, que supone concebir el cuerpo ya no solo como *res extensa* sino como cuerpo-sujeto. Descartes parece unir ambos conceptos en esta nueva categoría, dándole al cuerpo una importancia relevante como parte activa, como principio también consciente, dejando atrás la idea del cuerpo como mero armazón mecánico, y apareciendo los sentidos como herramientas de cara a percibir el mundo. ¿Una *res extensa* pensante? Una reinterpretación de Descartes que supone

²⁵ Mónica Menacho, “Cuerpo-objeto y cuerpo-sujeto en René Descartes”. *V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología* (2008) p.8. <https://www.aacademica.org/000-096/424.pdf> (consultado el 22 de octubre de 2016).

²⁶ Citado en Mónica Menacho, “Cuerpo-objeto y cuerpo-sujeto en René Descartes”, 8. <https://www.aacademica.org/000-096/424.pdf> (consultado el 22 de octubre de 2016).

recuperar la corporalidad como fuente de conocimiento, acercándonos a ese cuerpo consciente que buscará Lecoq. A través de Merleau-Ponty descubrimos que quizás Descartes estaba más cerca de la corporalidad, de una cierta filosofía del cuerpo, de lo que sin saberlo el mismo Descartes creía. Como vemos, en sus diversas interpretaciones, el pensamiento de Descartes deviene punto de inflexión respecto a lo que podríamos denominar una filosofía de la corporalidad.

5. Mecanicismos corporales. El cuerpo-máquina como esencia

Esta recuperación de lo corpóreo, y la crítica del dualismo plantónico, irá incluso más allá en otros pensadores contemporáneos a Descartes, concibiendo el cuerpo como única esencia, como única verdad, y llegando incluso a negar el alma y a Dios, aunque siempre de forma disimulada o disfrazada de cara a evitar la condena y persecución del poder religioso. Es el caso de Hobbes, contemporáneo de Descartes, que defenderá los cuerpos como única realidad, estableciendo un materialismo radical que entiende la naturaleza como un conjunto de cuerpos y objetos, y el movimiento como fundamento de los mismos. Lo único real es lo corporal, entendiendo por cuerpo aquel sujeto que puede actuar o sufrir la acción de otro cuerpo externo. Resulta interesante la coincidencia con Descartes en la concepción del movimiento como innato al cuerpo, aunque en el caso de Hobbes, y los mecanicistas radicales, sin entender que existan dos sustancias diferenciadas en el ser humano, y adoptando un punto mecanicista tosco que simplificará al extremo el propio potencial corporal. Sin embargo esta idea, que el movimiento sea innato al cuerpo, es decisiva, ya que significa que nace o puede nacer del mismo, y es esta la concepción esencial del teatro físico y de Lecoq, considerando el cuerpo como punto de partida del entrenamiento y la actuación. La visión más tosca de este mecanicismo, es sin embargo también objeto de crítica por parte de Lecoq y otros

creadores, como veremos, ya que solo se centra en la perfección técnica, olvidando la magia de la creatividad.

Otro ejemplo importante es el de Julien Offray de La Mettrie, que incluso escribió una obra titulada *El hombre máquina*, donde solo existe el cuerpo, única sustancia:

Concluamos, pues, osadamente, que el hombre es una máquina y que no hay en el Universo más que una sola sustancia con diversas modificaciones.²⁷

Estas posiciones tan radicales contribuirán sin duda a poner de nuevo el cuerpo en escena, profundizando en su estudio, no solo respecto de los elementos corporales en sí, sino respecto a los gestos y formas con que se expresa el cuerpo, destacando por ejemplo Julien Offray de La Mettrie la función de la imitación y la pantomima como instrumentos del aprendizaje.

Se toma todo, además, de aquellos con quienes se vive, los gestos, el acento, etc., así como el párpado se baja ante la amenaza del golpe previsto o por la misma razón por la cual el cuerpo del espectador imita maquinalmente y a pesar suyo todos los movimientos de un buen pantomimo.²⁸

Coincide, como veremos, dicho periodo, con una época de esplendor del teatro popular, con Lope, Molière o Shakespeare, cuando los teatros se convierten en espectáculos de masas, y donde la interpretación, más la popular, adquiere vida y realidad. Un buen ejemplo será la Commedia dell'Arte, que en sintonía con dicho teatro, recupera la habilidad del cuerpo, la corporalidad, como parte de la función escénica. Lo abordaremos más adelante, pero sin duda no es casualidad la coincidencia entre esta revolución del pensamiento respecto a la corporeidad, y la transformación y evolución del espectáculo teatral y la escena.

²⁷ Julián La Mettrie, *El hombre máquina* (Argentina: Eudeba, 1962), 101-102.

²⁸ *Ibíd.*, 44.

6. Spinoza, ¿cuerpo pensante? Corporeidad y emoción

Otra concepción que desde un enfoque distinto también refleja esa tendencia a recuperar la corporalidad es la de Spinoza. Considera el cuerpo como un atributo o una expresión de Dios, de la eternidad:

Entiendo por cuerpo un modo que expresa de cierta y determinada manera la esencia de Dios, en cuanto se la considera como cosa extensa²⁹.

Se produce también una revalorización del cuerpo, una recuperación del mismo. Spinoza sigue el mismo camino, pero situando el cuerpo, al identificarse con Dios y ser atributo para acceder al conocimiento del mismo, en el centro del pensamiento-alma:

El alma puede conseguir que todas las afecciones del cuerpo, o sea, todas las imágenes de las cosas, se remitan a la idea de Dios³⁰, [por lo que] en Dios se da necesariamente una idea que expresa la esencia de tal o cual cuerpo humano desde la perspectiva de la eternidad.³¹

No solo no vuelve a dar importancia al cuerpo, situándolo en el centro de la escena, sino que lo sitúa al mismo nivel que el alma, ya que como esta, es expresión de Dios y por tanto camino para conocer a Dios. En Spinoza el cuerpo es sujeto de conocimiento, tal y como entendemos que ocurre en el teatro físico: el cuerpo es aquí sujeto de conocimiento y también sujeto de creación.

El propio Spinoza, partiendo de esta concepción, resaltará constantemente el potencial del cuerpo, y los numerosos misterios del mismo que aún no se han descifrado y han de tratar de descifrarse. Incluso destacará el potencial del cuerpo de cara a sorprender al alma. Esta visión rompe con la concepción mecanicista del cuerpo-máquina, hablando casi de un cuerpo transcendente, en línea con el cuerpo poético lecoquiano.

²⁹Baruch Spinoza, *Ética* (Madrid: Alianza Editorial, 2001), 110.

³⁰*Ibíd.*, 401.

³¹*Ibíd.*, 407.

Pues nadie hasta ahora ha conocido la fábrica del cuerpo de un modo suficientemente preciso para poder explicar todas sus funciones, por no hablar ahora de que en los animales se observan muchas cosas que exceden con largueza la humana sagacidad, y de que los sonámbulos hacen en sueños muchísimas cosas que no osarían hacer despiertos; ello basta para mostrar que el cuerpo, en virtud de las solas leyes de la naturaleza, puede hacer muchas cosas que resultan asombrosas a su propia alma.³²

Incluso con Spinoza podemos llegar a hablar de *cuerpo pensante*, ya que el cuerpo aparece como sustancia activa, que interactúa por sí mismo con el ambiente y con los otros, no apareciendo ya ni como simple receptáculo, ni como mecanismo somático, ni como sustancia pasiva requerida del impulso del alma. Esta concepción podremos encontrarla, como veremos más adelante, en diversas escuelas y teóricos de la interpretación actoral, como medio de cara a reintroducir y redescubrir el cuerpo frente al estatismo del naturalismo decimonónico. Sin embargo, puede llevar a un planteamiento esencialmente psicológico, puramente emocional, tal y como señala el neurocientífico Antonio Damasio en su obra *El error de Descartes*.

Los sentimientos, junto con las emociones de las que proceden, no son un lujo. Sirven de guías internas, y nos ayudan a comunicar a los demás señales que también pueden guiarles. Y los sentimientos no son intangibles ni esquivos. Contrariamente a la opinión científica tradicional, los sentimientos son tan cognitivos como otras percepciones. Son el resultado de una disposición fisiológica curiosísima que ha convertido el cerebro en la audiencia cautiva del cuerpo.³³

En este caso, correctamente, se señala la naturaleza corporal del sentimiento y la emoción. Sin embargo, esta aproximación en el ámbito de las artes escénicas y la actuación, presenta nuevos problemas, relegando la concepción de cuerpo y

³² *Ibíd.*, 197.

³³ Antonio Damasio, *El error de Descartes* (Barcelona: Editorial Crítica, 2006), 13.

corporalidad que reivindicamos en este trabajo. Muchos métodos de interpretación han partido de esta premisa psicológica o emocional, estimulando las emociones y los sentimientos para desde los mismos afectar al cuerpo, podríamos decir *corporalizando* el alma. Es el caso de las escuelas que han trabajado desde la memoria emocional, potenciando mediante recuerdos y experiencias personales sensaciones en los actores y actrices de cara a provocarles algún tipo de exaltación: risa, llanto, grito, a veces acompañado de una acción física como el manejo y control de la respiración. A través de la memoria sensorial se busca activar las sensaciones fisiológicas, y convertir el cuerpo en principio activo que responde ante dichos estímulos emocionales. Sin embargo, no es el planteamiento del teatro físico, ni de Lecoq, más bien al contrario. No se trata de estimular psicológicamente el cuerpo, una concepción que hace primar dicho impulso psicológico, sino de entrenar, de preparar y activar el cuerpo de forma estricta para adaptarlo a la interpretación. Defendemos un *cuerpo pensante* que será capaz ajustarse a la psicología y emoción del personaje, pero interpretándola, jugándola, no sintiéndola.

7. Corporeidad radical. El cuerpo frente a la religión

Ya en el *siglo de las luces*, algunos pensadores reflexionaban sobre la importancia de la liberación del cuerpo oprimido, y en su búsqueda, reivindicaban dicha liberación como elemento básico para hacer completamente libre al ser humano. Así lo planteó Voltaire en sus *Cartas Filosóficas*, al explicar cómo huyendo de las verdades absolutas John Locke esclarecía la verdad sobre el cuerpo.

Cuando tantos razonadores habían hecho la novela del alma, ha venido un sabio, que modestamente ha hecho su historia. Locke ha esclarecido al hombre la razón humana, como un excelente anatomista explica los resortes del cuerpo humano. Se ayuda constantemente de la antorcha de la física; a veces, osa hablar afirmativamente, pero también osa dudar; en

lugar de definir de golpe lo que no conocemos, examina por grados lo que queremos conocer³⁴

Locke, dice, reniega de las ideas innatas, de creer en todo aquello que piensa, como Descartes, pero percatándose de que estas ideas nos llegan a través de los sentidos, y que el ser humano, por tanto, yerra siempre. El cuerpo (sede de los sentidos) es la puerta a la creatividad y a las ideas, pero a su vez origen del error. Voltaire fue un crítico radical de la religión cristiana, y en consecuencia, un defensor radical no sólo del cuerpo, sino de aquellas posturas filosóficas que lo quieren engrandecer, concluyendo, en un sentido opuesto a Descartes, que todo es cuerpo, o nace del cuerpo, incluyendo el pensar y el ser.

Sí yo me atreviese a hablar después del Sr. Locke sobre un tema tan delicado, diría: los hombres disputan desde hace mucho tiempo sobre la naturaleza y sobre la inmortalidad del alma. Respecto a su inmortalidad, es imposible demostrarla, pues aún se discute sobre su naturaleza, y ciertamente hace falta conocer a fondo un ser creado para decidir si es inmortal o no. La razón humana es tan incapaz de demostrar por sí misma la inmortalidad del alma que la religión se ha visto obligada a revelárnosla. El bien común de todos los hombres exige que se considere al alma inmortal; la fe nos lo ordena; no hace falta más, y la cosa está decidida. No sucede lo mismo con su naturaleza; importa poco a la religión de qué naturaleza sea el alma, con tal de que sea virtuosa; es un reloj que nos han dado para que lo gobernemos; pero el obrero no nos ha dicho de qué está hecho el resorte de ese reloj. Soy cuerpo y pienso: no se más³⁵

La confrontación cada vez más radical con las concepciones religiosas, unida al estallido de los modernos procesos revolucionarios, principalmente la Revolución francesa y su onda expansiva, jugará un papel central en acelerar el proceso de recuperación de la corporeidad. Como veremos, este influjo se sentirá especialmente en

³⁴ Voltaire, *Cartas filosóficas, Diccionario filosófico, Memoria* (Madrid: Editorial Gredos, 2010), 42-43.

³⁵ *Ibíd.*, 44.

el teatro y las artes, especialmente a través del Romanticismo, primer punto de inflexión en la ruptura con el teatro de declamación.

8. Cuerpo y placer. Schopenhauer y Nietzsche

Ya en el siglo XIX, filósofos como Schopenhauer o Nietzsche, destacaron el carácter sublime de lo corporal, y concretamente del placer corporal, ya sea a través de la sexualidad o a través del arte, y como forma de enfrentar la religión. El siglo XIX supone la batalla definitiva entre el viejo mundo religioso y el nuevo mundo burgués, continuando el combate iniciado por los ilustrados radicales. Numerosos filósofos y pensadores militan en el ateísmo, y enfrentan la realidad que les toca vivir desde la furibunda crítica hacia la religión (Feuerbach, Stirner, Marx y Engels, Schopenhauer o Nietzsche). Esta concepción de combate a la religión y a la tradición judeocristiana, como se ve especialmente en Nietzsche, conllevará la progresiva sublimación de lo corporal como representación del mundo presente, terrenal, el único real frente a supersticiones y alienaciones. La recuperación del cuerpo es la recuperación del presente, del aquí y del ahora.

Schopenhauer sitúa el cuerpo en el centro del conocimiento, ya que “el cuerpo, al ser conocido inmediatamente, es un objeto inmediato”³⁶ y actuará como “aquella representación que constituye el punto de partida del conocimiento del sujeto”³⁷.

Por otro lado, de nuevo aparece el movimiento, vinculado en este caso al concepto esencial en Schopenhauer de Voluntad, entendiendo que la “voluntad es simultánea e

³⁶ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Volumen I* (Madrid: Fondo de Cultura Económica-Círculo de lectores, 2003), 102.

³⁷ *Ibíd.*, 102.

inevitablemente un movimiento de su cuerpo”³⁸. Voluntad y cuerpo son aquí la misma cosa.

Sin embargo, a pesar de dicha centralidad del cuerpo, mantiene la vieja visión negativa del mismo, ya que supone estar sometido a las pulsiones del mismo, a los instintos, en su sentido más negativo.

Schopenhauer llegará a la conclusión de que si bien no podemos conocer la *cosa en sí* (la esencia) en el mundo exterior, como representación, sí podremos conocerla en nosotros, a través de nuestro cuerpo, mediante nuestra experiencia interior. El mundo solo es conocido como representación, incluso nuestro propio cuerpo, pero en este último caso, en el del cuerpo, conviven dos realidades, el cuerpo como representación y el cuerpo como medio de acceso a la *cosa en sí*, y por ello se trata de:

Una filosofía que pretende conocer la totalidad del mundo objetivo a partir del pensamiento del sujeto; a lo que aspira Schopenhauer es a transformar la experiencia interior de la voluntad en el propio cuerpo en un medio para comprender la totalidad del mundo.³⁹

A través por tanto del autoaprendizaje del propio cuerpo no sólo conseguimos un conocimiento de la *cosa en sí*, de la voluntad, sino también de entender el mundo como representación. El cuerpo es nuestro instrumento para entendernos, entender lo profundo que hay en nosotros y en la naturaleza, así como para entender el mundo exterior, el mundo como representación. Esta concepción plenamente corporal del conocimiento enlaza con la idea del aprendizaje actoral en el caso de Lecoq. Debemos conocer nuestro cuerpo primero para poder limpiarlo, llegar a la neutralidad, y posteriormente alimentarlo de experiencia convirtiéndolo en *cuerpo preparado, disponible*. El conocimiento y la consciencia corporal es el punto de partida.

³⁸ *Ibíd.*, 188.

³⁹ Rüdiger Safranski, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía* (Barcelona: Tusquets Editores, 2008), 267-268.

Por otro lado, Nietzsche canta a la vitalidad, que considera tiene su máxima expresión en el arte, y especialmente en la música. A pesar de su carácter enfermizo, ama el cuerpo y su disfrute, y reinterpreta aspectos del pensamiento de Schopenhauer pero en un sentido plenamente positivo respecto a la corporalidad. Será el pensador que combata hasta la base toda la concepción de la moral judeocristiana occidental, rechazando tajantemente la criminalización de la corporalidad impuesta por dicha moral durante siglos.

Y para ello, resalta paradójicamente la importancia de lo *dionisiaco*, pero aquí en la tierra, no en el más allá. Nietzsche resalta lo instintivo, que reside en lo corporal, vinculando las pulsiones primitivas con la creación artística, como fuente de liberación. Frente al placer *dionisiaco*, combate la razón y rectitud *apolinea*, madre de la moral que encarcela el cuerpo. En Nietzsche el cuerpo lo es todo, medio del disfrute e instrumento de libertad, permanentemente atacado y reprimido por la razón-moral. Su pensamiento mira maravillado hacia oriente, donde la corporalidad no ha sido criminalizada, quedando deslumbrado por el valor del cuerpo y del placer. Su pensamiento influirá notablemente en todos los terrenos artísticos, encontrando quizás su equivalente a nivel teatral en el genio irracional y primitivo de Artaud. Como veremos más adelante, Artaud también reclama en el teatro retornar a esas pulsiones primitivas, y basarse en ese conocimiento innato de la corporalidad.

Golpea, por tanto, sin compasión tanto al dualismo cristiano como al dualismo racionalista moderno, que dice es continuación del primero. Exalta la liberación del cuerpo, señalando como esta liberación tiene lugar a través del teatro, la música, y la danza, y ve por tanto en el teatro, y en las artes escénicas, la reconciliación del ser humano con la naturaleza, con su corporalidad, donde alcanza la libertad, una liberación absoluta sin importar castas, razas, géneros o culturas. Cuerpos libres que danzan y

cantan a Baco, en comunidad, en convivio. Una liberación cercana a la que Isadora Duncan propondrá alcanzar mediante la danza.

Las fiestas de Dioniso no sólo establecen un pacto entre los hombres, también reconcilian al ser humano con la naturaleza [...] Todas las delimitaciones de casta que la necesidad y la arbitrariedad han establecido entre los seres humanos desaparecen: el esclavo es hombre libre, el noble y el de humilde cuna se unen para formar los mismos coros báquicos. [...] Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior, más ideal: ha desaprendido a andar y a hablar [...] se siente mágicamente transformado, y en realidad se ha convertido en otra cosa.⁴⁰

8.1 Romanticismo. La inversión del mito dionisiaco

Dicha concepción nietzscheana nacerá o beberá, como fuente originaria, del Romanticismo, que recupera esa visión panteísta originaria, aunque desde otro punto de vista. Tal y como explica María Zambrano “el romántico enlaza su alma con la naturaleza para llenarla de ella, para dejarla empapada como en esas noches de luna, que tanto gustaban describir”.⁴¹

La concepción originaria, en la Grecia antigua, planteaba que el alma se aleja del cosmos, de los dioses, necesitando reencontrarse de nuevo por medio de los ritos dionisiacos, de una orgía celebrada en comunión con la naturaleza y los astros. Se conseguía así la purificación de dicha alma, corrompida por el pecado original de los titanes,⁴² mediante el reencuentro con el elemento dionisiaco innato contenido en la misma. María Zambrano profundiza sobre dicha diferencia.

⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la Tragedia* (Madrid: Alianza Editorial, 1981), 232.

⁴¹ María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma* (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 32.

⁴² El mito del Dioniso tiene paralelismo con el concepto del pecado original en la mitología judeocristiana. El dios Dioniso, siendo niño, es atraído por los Titanes, mediante juguetes, siendo

En los ritos órficos y en el culto a Dionysos, el alma, para saberse, se hundía en la naturaleza, como en el romanticismo, pero de muy distinta manera. Si el romanticismo humaniza a la naturaleza y busca en ella lo plástico, la figura, en el culto a Dionysos, el alma busca a la naturaleza en lo que tiene de musical, de ímpetu clarificado. Es un baño cósmico, una inmersión del alma en las fuentes originarias del ímpetu de vivir, una reconciliación del alma con la vida. [...] La orgía es una reconciliación del alma que sufre al comenzar a sentirse a sí misma, con la naturaleza; es una llamada a los poderes cósmicos que hace el hombre cuando le duelen las entrañas de su vida.⁴³

En el caso del romántico se produce una mimetización con la naturaleza, para aprender directamente de la misma, para percibir sin filtros, buscando una fusión completa que nos permita comprendernos y comprender. Se trata además de vivir y sentir dicha mimesis con la naturaleza y el cosmos, no como forma de liberación del alma, mediante los ritos dionisiacos, sino como forma de vida, como filosofía de existencia. Es el presente y el ahora lo que cuenta, y por tanto el cuerpo.

No es casualidad por tanto que fuera el movimiento romántico el que redescubriera oriente, su filosofía y su cultura, sus artes, el hinduismo, el budismo, las milenarias culturas china y japonesa, donde la existencia y la búsqueda del ser, la comprensión del cosmos y nuestra unión con él, eran abordadas desde prismas completamente distintos. El romanticismo abre la puerta a esas filosofías milenarias, donde la diferencia cuerpo-alma, el dualismo filosófico, no llega a desarrollarse, ya que el cuerpo mantiene una presencia trascendente, y a través del mismo se conoce la naturaleza.

descuartizado, cocido y devorado. Zeus entonces extermina a los Titanes, naciendo de dicho exterminio el ser humano, que por eso está compuesto de un elemento titánico, y de un elemento dionisiaco (divino).

⁴³ María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, 31.

9. Oriente ante el cuerpo. Corporeidad trascendente

Tanto en el pensamiento hindú como budista, por ejemplo, la ejecución de ejercicios apropiados con el cuerpo en conexión con el espíritu, como ocurre con el yoga, será un instrumento para liberarse del dolor, conllevando además la verdadera sabiduría. A diferencia de occidente, no existe en sus representaciones religiosas una separación, un dualismo, entre lo animado y lo inanimado, entre ser humano y naturaleza, ligando el conocimiento del alma a la materia (cuerpo). Según los Upanishads⁴⁴, el alma transmigra de un cuerpo a otro, lo que le permite conocer diversos cuerpos y realidades. La conciencia permanece, acumulando toda esa sabiduría experimentada en realidades-cuerpo distintas. Sin embargo, no todos los planteamientos siguen esta línea. En el *Vedanta*, por ejemplo, se presenta el mundo como un elemento no real, como una apariencia, donde el acceso a la esencia del mundo se encuentra en nuestro interior, cobrando especial importancia el mundo del sueño. Un planteamiento con ciertas similitudes al plasmado por Descartes en sus *Meditaciones Metafísicas*. También encontramos otras escuelas, como el *Samkhya*, que perciben la realidad como un dualismo regido por dos sustancias opuestas, enfrentadas: el *Prakriti*, la naturaleza, las emociones, el mundo material que se encuentra en continuo movimiento y que no es consciente de sí mismo, y el *Purusa*, el alma, espiritual, carente de movimiento pero con conciencia.

¿Qué pasa entonces con el ser vivo, en el cual, según parece, lo material y lo espiritual se han fundido en una unidad indisoluble? El filósofo sanjya dice: esta unidad es sólo aparente. Igual que el cristal claro e incoloro aparece rojo en cuanto se sostiene una flor roja detrás de él, así también el purusa eterno, cuando se realizan modificaciones en el cuerpo aparentemente unido con él, aparece como actuando, sufriendo, etc. En lo que llamamos

⁴⁴ Los Upanishads (S VII a. C.) son textos sagrados, que forman parte de los vedas y están escritos en el idioma sánscrito. Están escritos en prosa, aunque algunas partes se pueden encontrar en verso.

alma por oposición al cuerpo se pueden distinguir, según la doctrina sanjya, dos componentes fundamentalmente diferentes: el eterno e inalterable *purusa* y los múltiples procesos físicos, imágenes, pensamientos, sentimientos, que no pertenecen al *purusa* sino a la *prakriti*, al mundo material.⁴⁵

La diferencia sin embargo, respecto a las concepciones occidentales, es como estas dos substancias se interrelacionan entre sí, y cómo es posible evitar el dolor y el deseo (en su sentido negativo), es decir, el *prakriti*. El *purusa*, ajeno a la *realidad material*, sí se ve afectado por el dolor o el deseo del *prakriti*, en la medida en que no se concibe distinto al mismo. No lo percibe como ajeno, como la ilusión que realmente es. Se trata por tanto de hacer consciente al *purusa* de cara a que entienda que dicha realidad (*prakriti*) le es ajena. De esta manera desaparece el dolor y el deseo, que tampoco podrá darse por sí mismo en el *prakriti* al no ser este un elemento consciente. El cuerpo es fuente de sufrimiento, pero en conexión con el *purusa* se convierte en fuente de paz, se produce la liberación del dolor y del deseo. A diferencia de la filosofía occidental, y por eso aquí no se margina el cuerpo, el cuerpo se puede volver trascendente y ser fuente de liberación y conocimiento mediante dicha conexión.

El yoga, ligado a la filosofía *Samkhya*, aportará los medios prácticos para llegar a dicha sabiduría: “los filosofos sanjya reconocen la doctrina del yoga como el complemento práctico de lo que ellos enseñan”.⁴⁶ Una práctica donde se busca la verdad del ser, su libertad y su paz de espíritu a través de una serie *asanas*⁴⁷ y repeticiones, mediante un método basado en la meditación, la concentración y el buen uso de la respiración, clave para una correcta ejecución. La práctica de dichas técnicas permite alcanzar una pureza física y espiritual muy elevada, utilizando el cuerpo como instrumento de trabajo, tal y

⁴⁵ Hans Joachim Störig, *Historia universal de la Filosofía* (Madrid: Editorial Tecnos, 1995), 95.

⁴⁶ *Ibíd.*, 97.

⁴⁷ Nombre que reciben las posturas del Yoga

como conciben Lecoq y otros maestros del teatro físico. Y así se conseguirá una *liberación del espíritu*, obteniendo entonces un cuerpo nuevo, un cuerpo místico a través del cual encontrar el *yo* verdadero, un *cuerpo poético*, que diría Lecoq. Encontramos incluso variantes corporales más radicales como *los Charvakas*, para los que el alma ya no existe, “solo la materia en la forma de los cuatro elementos”⁴⁸ y todo se percibe por tanto a través del cuerpo. El cuerpo juega un papel central, siendo instrumento siempre de conocimiento, bien directo o bien indirecto, para alcanzar la trascendencia. Estas concepciones explicaran el papel preponderante de la corporalidad en las representaciones escénicas hindúes, tal y como veremos en detalle en el capítulo tercero.

En el budismo, por otro lado, el estado de máxima espiritualidad será el Nirvana, trascendencia completa de la realidad, el vacío, la nada. Hay que alejarse de lo material, y evitar los extremos en la conducta, buscando siempre evitar el sufrimiento consustancial a la vida humana, en línea con las doctrinas hinduistas. La realidad se compone de *Dhramas*, que presentan la magia y la belleza del instante, donde todo está en continuo movimiento y todo perece al mismo tiempo. También aquí la meditación, los ejercicios corporales y el yoga aparecen como medio o instrumento de cara a conectarse con dicho universo de instantes que nacen y mueren en un fluir eterno. La corporalidad, de nuevo, es instrumento central de conocimiento, y así se reflejará en la representación teatral.

9.1 Cuerpo oriental y entrenamiento actoral. Yoga y Hatha Yoga

Como veremos, el conocimiento y estudio de todas estas concepciones orientales, aportarán no sólo nuevas formas de ver y vivir el cuerpo, sino también nuevas

⁴⁸Hans Joachim Störig, *Historia universal de la Filosofía*, 67.

herramientas de trabajo para el intérprete. La práctica del yoga, por ejemplo, resultará un aporte de gran importancia en el entrenamiento y la práctica actoral, ayudando al control estricto de la corporalidad, la conexión con nuestro interior, el control de la respiración, y el desarrollo de la capacidad de concentración.

Otro buen ejemplo de estas influencias lo encontraremos en Konstantín Stanislavski, que en su obra *Un actor se prepara*, señala que el cuerpo del actor/actriz se prepara tanto física como mentalmente, y tanto individual como colectivamente. El actor/actriz se prepara y cultiva cuatro actividades básicas psicofísicas: *la actividad emocional*, que conecta directamente con nuestro cuerpo y nuestros movimientos; *la actividad intelectual*, donde la *res pensante* potencia el imaginario; *la actividad físico-corporal*, que mantiene nuestro cuerpo y nuestra mente-alma conectados y receptivos; y *la actividad creativa*, potenciada mediante la creación de mundos poéticos que impulsan nuestra imaginación.

Centra la atención en la conexión y equilibrio del cuerpo con la espiritualidad, con la emocionalidad, sin duda fruto de la influencia de estas filosofías orientales en su Teatro de Arte de Moscú (TAM). Dichas influencias en el TAM se introdujeron por el colaborador de Stanislavsky Leopold Sulerzhitsky. El propio Hatha Yoga es incluso mencionado en los diarios de Stanislavski de 1919/1920 entre los ejercicios llevados adelante en sus diversos proyectos, señalando él mismo lo siguiente:

At the time when the so-called system was being brought to life, the fashion for the yogis appeared. Someone brought a book on the yogis to a rehearsal for me. It turns out that a thousand years ago they were looking for the same things that we do, only that we applied them to creativity...⁴⁹

⁴⁹ Rose Whyman, *The Stanislavsky System of Acting* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 81.

(Al tiempo que el llamado sistema nacía, surgió la fascinación por los yoguis. Alguien me trajo un libro sobre los yoguis en un ensayo. Resulto que ya hace mil años buscaban las mismas cosas que nosotros, solamente que nosotros lo aplicamos a la creatividad...)

El Yoga será un instrumento de introspección íntima a través del cuerpo donde, a medida que avanzan las repeticiones, este se va abriendo, confluyendo en el mismo toda la energía y toda la emoción. La práctica del yoga desarrolla el control corporal, enormemente necesario en el oficio del actor/actriz, pero que durante años resultó innecesario mientras el cuerpo estuvo marginado como instrumento de interpretación y creación. Incluso la voz y la respiración, tan decisivas para el actor/actriz, se han desarrollado a un nivel superior una vez redescubierto el cuerpo.

El Yoga permitirá desarrollar una consciencia corporal que, tal y como planteamos respecto a las herramientas propuestas por Lecoq, será una herramienta universal en el desarrollo del entrenamiento que necesitan actores y actrices, independientemente del género escénico para el que se preparen. Con el Yoga se adquiere sentido de facilidad en la ejecución de los movimientos y una mayor capacidad para percibir las cualidades y los límites del cuerpo, permitiendo reconectar cuerpo y alma, cuerpo y mente, y reforzando notablemente dicha conexión. A través de la práctica del Yoga el actor/actriz puede descubrir sus bloqueos corporales y mentales que frenan o limitan su voz, sus acciones en escena y su creatividad en la construcción del personaje. Vemos, por tanto, el peso e influencia del pensamiento y de la práctica oriental, y de ahí el constante vínculo del teatro físico, desde su nacimiento y durante su evolución, con las prácticas orientales de India, China, Indonesia o Japón.

Otro ejemplo de dichas influencias lo encontramos en Grotowski, que analizaremos más adelante. Desarrollará un entrenamiento actoral constituido no por una técnica o método concreto, sino por una amalgama de ejercicios que ayudan a erradicar los bloqueos en el

cuerpo y conducen a la liberación de la mente, potenciando la unión entre ambos elementos. Al poner la atención tanto en los artistas como en el propio espectador, su teatro celebra un ritual, un encuentro íntimo que fomenta la comunicación recíproca y ayuda al espectador a sentir que forma parte de la acción poética escénica, muy en línea con las prácticas teatrales ritualistas hindúes. El cuerpo, como herramienta fundamental en el teatro de Grotowski, es un cuerpo acrobático, ágil, libre de tensiones y conectado con la mente-alma, buscando siempre un trabajo integral cuerpo-mente que el actor/actriz debe encontrar en sí mismo.

El teatro físico se desarrollará especialmente bajo la influencia de las técnicas y los métodos orientales, tanto el Yoga como muy especialmente una variante del mismo, el Hatha Yoga. Sus series de ejercicios evitan el automatismo, buscan lo orgánico, el impulso físico del cuerpo y la propia espontaneidad. Consigue que el trabajo del actor/actriz trascienda por sí solo a un nivel mucho más espiritual, pero partiendo de una rigurosa precisión en los movimientos y un estricto control tanto corporal como respecto a la respiración.

9.2 Eugenio Barba: Crítica de la corporalidad occidental

Quizás el ejemplo más significativo de dichas influencias sea el de Eugenio Barba. Barba sostiene que el actor/actriz occidental carece de técnica corporal, apoyándose únicamente en el texto, mientras que las artes orientales contemplan una serie de códigos y leyes que permiten un mayor control y precisión corporal. Diferencia el cuerpo cotidiano del cuerpo *extra-cotidiano*, planteando que la energía empleada en este último es la que debe utilizar el actor/actriz en escena. El *cuerpo pre-expresivo* (cuerpo neutro de Lecoq) es el que un actor/actriz ha de conseguir en los entrenamientos antes de salir a escena, listo para entrar en acción. Un claro paralelismo con ese cuerpo en

equilibrio, en paz, logrado en las filosofías orientales a través de los ejercicios corporales, las respiraciones y la meditación. Una de sus principales influencias fue la del teatro japonés Kabuki, que trabaja la energía y el equilibrio del actor/actriz desde dos puntos concretos del cuerpo: rodillas y caderas; mientras, como señala Barba, en occidente el actor/actriz se limita a trabajar con el peso de su cuerpo repartido en ambas piernas como si de un tronco se tratase. Esto hace que el actor/actriz tenga una menor capacidad de reacción, ya que su cuerpo se vuelve más pesado y rígido. En esta misma línea tanto el Yoga como otros instrumentos orientales de meditación y búsqueda, juegan permanentemente con esa alteración del equilibrio.

Otro planteamiento desarrollado por Barba, fruto de estas influencias orientales, es el *principio de oposición* o la *danza de oposiciones*, que implica trabajar con las tensiones generadas entre fuerzas opuestas, buscando esencialmente potenciar el control de la energía y jugar con el principio de oposición y por ende, con el de equilibrio. El actor/actriz diferencia entre la energía que utiliza en el tiempo y la energía que utiliza en el espacio, logrando así que el gesto o movimiento corporal se sostenga en el tiempo y no muera, y permitiendo que la acción no termine donde termina el gesto, donde el movimiento se detienen en el espacio, sino que siga viva su estela, su sombra. Barba apunta así a la importancia de no relajarse en escena, señalándolo como uno de los grandes problemas de los actores y actrices occidentales, y la necesidad de los mismos de ser conocedores del proceso de cara a contraer y descontraer dicha energía. De acuerdo con este planteamiento, la acción debe estar *presente* todo el tiempo, aunque estemos en una inmovilidad total y absoluta, donde incluso, paradójicamente, puede ser cuando más energía necesitaremos, tal y como puede ocurrir en muchas de las técnicas corporales orientales de relajación o meditación, o como ocurre con el Butoh.

Las virtudes teatrales de la omisión no consisten en “dejarse ir”, en lo indefinido, en la no-acción. Para el bailarín y el actor, omisión significa más bien “retener”, no dispersar en un exceso de vitalidad y de expresividad lo que caracteriza su propia vida escénica. La belleza de la omisión, de hecho, es la belleza de la acción indirecta, de la vida que se revela con el máximo de intensidad en el mínimo de actividad. Todavía una vez más se trata de un juego de oposiciones, pero a un nivel que, sin embargo, va más allá del nivel pre- expresivo del arte del actor⁵⁰

Barba desarrolla un entrenamiento muy cercano a los presupuestos orientales, donde el actor/actriz desarrolla su propio método tras una profunda investigación de las técnicas propuestas, destacando muy especialmente la influencia del Yoga.

La dilatación del cuerpo físico, de hecho, no sirve si no viene acompañada por la dilatación del cuerpo mental. El pensamiento debe atravesar en forma tangible la materia: no sólo manifestarse en el cuerpo en acción, sino también atravesar lo obvio, la inercia, lo que surge de por sí cuando imaginamos, reflexionamos, obramos⁵¹

Y cuanto mayor sea ese dominio, mayor será la destreza sobre nuestro cuerpo y más amplio será el rango de juego a la hora de crear nuevos movimientos que no nos son naturalmente propios o cercanos.

El actor/actriz se prepara tanto hacia el interior como hacia el exterior, buscando incansable en su ser, y trabajando por crear imágenes con su cuerpo mediante su imaginación, utilizando la investigación y la constante experimentación respecto a las posibilidades que su cuerpo y su voz le ofrecen en su movimiento por el espacio y en la creación de esas realidades mágicas. Esta dicotomía entre interior y exterior, entre emoción y acción, en definitiva, entre cuerpo y alma, planteada por las filosofías

⁵⁰ Eugenio Barba y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral* (México: Editorial “Pórtico de la ciudad de México”, 1990), 27.

⁵¹ *Ibíd.*, 60.

orientales, resulta clave en el desarrollo de la teoría y práctica teatral a lo largo del siglo XX.

El actor/actriz debe ser un gran observador de la vida real, cotidiana, nutriéndose de ella. Y todos estos estímulos de la vida, recibidos directa o indirectamente, afectan al cuerpo cotidiano, a la subjetividad y finalmente a la propia esencia del ser. Por eso es tan importante que el actor/actriz sea capaz de reconocerlos y reproducirlos en escena, pero controlado su energía de forma precisa al tiempo que deja fluir su cuerpo. Ese es el objetivo de Lecoq, y sin duda en sus planteamientos influye notablemente esa concepción oriental del mundo, esa conexión entre realidad exterior y realidad interior. El actor/actriz debe exponer su cuerpo y su alma, pero con control, sabiendo qué es lo que está exponiendo, haciendo gala de dicho control, tanto corporal como respecto de la energía actoral. Es ese equilibrio el que se busca en dichas filosofías orientales, de cara a saber estar en el mundo, que en el caso del actor/actriz, será un *saber estar en la escena*. Y para ello debe tener un cuerpo disponible, libre, sin tensiones, relajado, pero con toda la energía justa y necesaria que requiere la acción. Esa energía que descubre Barba en los espectáculos balineses que tanto le fascina y maravilla.

10. La mimesis adorniana. Arte y corporeidad primigenia

*Mimesis es la naturaleza interna del ser humano y su afinidad con la naturaleza exterior de la que procede. Es el impulso espontáneo y anterior a la razón por el cual el individuo responde a la naturaleza con la inevitabilidad de un eco, y se reconoce como parte de ella [...] mimesis da nombre a la tendencia innata de todo ser humano a entregarse a la naturaleza, a debilitar los límites del yo autónomo y racional para verse en el medio, a renunciar a la propia identidad diferenciada del ambiente para rendirse a lo otro que uno mismo.*⁵²

⁵² Marta Tafalla, *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria* (Barcelona: Herder Editorial, 2003), 132.

Adorno ensalzará ese instinto primitivo que nos conecta con la naturaleza (*mímesis*), señalando que se expresa especialmente a través del arte, donde se ha conservado a salvo frente a su represión generalizada por las construcciones culturales y sociales dominantes. Dicha *mímesis* implicará recuperar el cuerpo y sus instintos, abandonados y encarcelados como consecuencia de la acción de la razón totalitaria. Una reflexión similar a la realizada por Artaud en el teatro, que también buscará esos instintos primigenios, pero a través del trauma, de un desgarramiento personal:

Y está bien que de tanto en tanto se produzcan cataclismos que nos inciten a volver a la naturaleza, es decir, a reencontrar la vida.⁵³

Es el combate por recuperar el cuerpo, y sobre todo por sacarlo de la marginación en que lo ha situado la razón, que en las artes escénicas supone superar la dictadura del texto y de su declamación, para hacer un teatro completo donde cuerpo, voz y mente se expresen y creen conjuntamente.

La *mimesis* adorniana se reivindica especialmente en la creación artística. Mediante esta *mimesis* “el sujeto no se impone al objeto, sino que se aproxima a él dejándose afectar por lo otro que sí mismo, haciendo porosa su identidad para enriquecerse de lo diferente”.⁵⁴

Esta *mimesis* como herramienta de búsqueda puede extrapolarse al mundo de las artes escénicas, especialmente desde el punto de vista del cuerpo, destacándose la necesidad, de cara a interpretar, de fusionarse con el mundo que nos rodea partiendo de la observación y reproducción de la vida real, de nuestros movimientos, y utilizando nuestro cuerpo como instrumento de expresión que haga de filtro de esa realidad externa, apropiándose, pero partiendo de nuestra sabiduría innata primitiva, entre otras

⁵³ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, 13.

⁵⁴ Marta Tafalla, *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*, 132-133.

cosas corporal. Una mimesis que nos hace conocedores de la naturaleza humana, pero no para copiarla, sino para beber de la misma, enriqueciéndonos de su pluralidad, y que se trasladará al mundo teatral trabajando con nuestro cuerpo y nuestra voz en su conexión con dicha naturaleza profunda, primigenia, reconociendo los instintos, y sabiendo utilizarlos.

En este sentido, y es ese uno de los principales aportes de Lecoq, destaca la importancia, para hallar las necesidades de la expresión, de conocer nuestro cuerpo en todas sus dimensiones, y poder utilizarlo en función de aquello que queramos contar y transmitir, construyendo y creando imágenes *teatrales* a través de la utilización completa del mismo. La forma en este sentido deviene esencial, y conocer los recursos implícitos en nuestra naturaleza corporal, que buscamos mediante esa mimesis, también.

Adorno destaca el enorme poder de esta *mimesis*, señalando que dicho poder ha supuesto que sea vista con cautela, miedo y asombro, y por tanto que haya sido marginada y reprimida, como la corporalidad, al ser instrumento o medio para materializar por ejemplo el deseo, rechazado por el alma-razón. Y señala Adorno que es en el arte -en todas sus formas- donde sí ha podido expresarse, como se ve con la pintura o con la escultura, incluso en épocas de pleno dominio del totalitarismo y la intransigencia religiosa, permitiéndose mostrar así, como arte, cuerpos desnudos. A esta *mimesis*, corporalidad en lo que aquí nos interesa, sí se le permite cuando es arte, su expresión, mostrándose muchas veces en toda su plenitud, liberando al ser humano de todos sus prejuicios, y reconectándole con sus impulsos más profundos, sus deseos más íntimos, ligándole de nuevo con la naturaleza y con su naturaleza. La *mimesis* adorniana por tanto se vincula con la corporalidad, con la recuperación de la misma frente a la razón, reclamando recuperar nuestro cuerpo como elemento de la naturaleza, y al mismo tiempo, volver plenamente a nuestro cuerpo al sintonizarnos de nuevo con la naturaleza.

La advertencia adorniana es que no hay individuo completo si no recupera lo natural y corporal de su ser que la identidad racional le ha hurtado. Adorno emprende así una reivindicación de la mimesis que espera liberar al ser humano de la tiranía de la razón totalitaria para descubrir su pluralidad interna y permitirle disfrutar de todo lo que es. El individuo necesita de la mimesis en todos los ámbitos de la vida. La necesita en los procesos de conocimiento, para acercarse a los objetos sin la intención de dominarlos, dejándose afectar por ellos; la necesita más aún en la ética, porque de ella procede la sensibilidad hacia todos los cuerpos que sufren y hacia la naturaleza violentada; y por supuesto el arte nunca ha existido sin ella.⁵⁵

10.1 Corporeidad consciente y razón corporal. Adorno y Lecoq

Pero realmente Adorno busca la reconciliación entre mimesis, corporalidad e instinto, y razón, buscando el punto exacto donde puedan convivir y trabajar en armonía, combatiendo tanto el totalitarismo de la razón como el retorno a la cruel naturaleza originaria, “un orden amoral de violencia y crueldad”.⁵⁶ Una aproximación más cercana a la concepción teatral de Lecoq, como veremos, frente a planteamientos más primitivistas, que subliman el instinto y la irracionalidad, como en el caso de Artaud. Se invita así al cuerpo a encontrarse consigo mismo y con todo lo exterior, realizándose un retorno a la naturaleza desde fuera, una vez liberados a su vez, fruto de la cultura, de esa misma naturaleza primigenia, violenta y cruel; se trata de reconciliarse con la misma desde “la distancia y la reflexión crítica”.⁵⁷ Lecoq también realizará una aproximación similar en el campo de las artes escénicas, haciendo surgir un *cuerpo pensante*, que no es simple instinto, sino que se educa, eliminando su aprendizaje social, su aprendizaje cultural, buscando ese *cuerpo neutro*, para posteriormente establecer una nueva

⁵⁵ *Ibíd.*, 135- 136.

⁵⁶ *Ibíd.*, 137.

⁵⁷ *Ibíd.*, 137.

educación corporal que permita construir ese *cuero poético* lecoquiano. Y se combinan aquí cuerpo, voz y mente, tal y como en Adorno se combina mimesis y razón.

Adorno aborda el proceso dialécticamente, ya que “la libertad comienza liberándose de la tiranía de la naturaleza, y eso sólo es posible con la aparición de la razón. Fue la razón la que rescató al ser humano del dominio natural y lo hizo señor de sí mismo. [...] Y sin embargo, la razón liberadora no tardó en convertirse en la nueva déspota, y en establecer un nuevo orden de dominio”⁵⁸, siendo ahora necesario recuperar nuestra relación con la naturaleza acabando definitivamente esa tiranía de la razón. Una relación dialéctica entre naturaleza y cultura, donde la cultura, la razón, nacidas del ansia por liberarse de la esclavitud impuesta originariamente por la naturaleza, se imponen finalmente totalitariamente, como razón absoluta, acabando con los instintos y con el placer, y despreciando, en lo que aquí nos interesa, todo lo nacido o relacionado con la corporalidad. De esta manera el ser humano continúa apareciendo sometido, esta vez a la cultura, que “se constituye como olvido. Sus miembros olvidan su pertenencia a la naturaleza, desatienden su propia corporalidad”.⁵⁹ Se trata de recuperar dicho equilibrio, recuperar el cuerpo, sus manifestaciones, sus instintos, pero en sintonía con los avances de la cultura, en sintonía con lo que sí ha aportado la razón. En definitiva, Adorno, como harán Lecoq y otros en el ámbito teatral, busca recuperar a un nivel superior esa conciencia corporal que la razón y la sociedad nos terminó arrancando.

Durante toda la historia, los seres humanos han sido educados para despreciar su corporalidad. El cuerpo, que con su trabajo sostiene la sociedad, es concebido como mero instrumento o incluso sufrido como prisión y castigo. El individuo no se comprende a sí mismo como un ser fundamentalmente corporal, sino que menosprecia su cuerpo como lo más bajo de sí mismo y lo responsabiliza de todos sus males. Y sin embargo, es al mismo

⁵⁸ *Ibíd.*, 139.

⁵⁹ *Ibíd.*, 148.

tiempo lo deseado como prohibido, porque el cuerpo es el lugar del sexo y de todos los placeres, allí donde comienzan las pasiones por las que el ser humano se trasciende a sí mismo en la entrega al otro. Ese amor/odio al cuerpo causa un enorme sufrimiento y una deformación de la conciencia de la propia corporalidad. Bajo las capas de represión y castigos, los individuos continúan deseando lo prohibido, y sufriendo a la vez por su ausencia y por su deseo. Ese círculo vicioso cierra las puertas de su infierno.⁶⁰

El cuerpo, como forma de comunicación ancestral, ha estado y está presente a lo largo de la historia de la humanidad. Sin embargo, como nos desvela Adorno, se ha atrofiado a medida que el ser humano se liberaba de la naturaleza conquistando la razón. Adorno propone incluso un materialismo moral, que no parte de la razón sino del cuerpo:

No hay modo de comprender la acción moral, advierte Adorno a Kant, sin tener en cuenta lo más somático del individuo. El motor de la acción no es una voluntad racional, como Kant creía, sino el impulso que surge del cuerpo.⁶¹

Sitúa la acción corporal como base de los procesos mentales-racionales, pero resaltando esos elementos primitivos del cuerpo, los instintos, esa naturaleza primigenia a la que pretendemos retornar en paz y equilibrio. Y considera que dicha moral ayudará a su vez a desarrollar a cada sujeto en su corporalidad plena, potenciando sus capacidades, y estableciendo una relación equilibrada con la naturaleza exterior.

Uno de los aspectos fundamentales de la moral materialista de Adorno es que instaura el cuerpo en su mismo centro, reivindicando que el ser humano pueda vivir una relación libre y plena con su propia corporalidad, sin arruinarla bajo las prohibiciones y restricciones de una legislación moral represiva.⁶²

⁶⁰ *Ibíd.*, 156.

⁶¹ *Ibíd.*, 171.

⁶² *Ibíd.*, 172.

Estos planteamientos se aproximan notablemente a las concepciones de Lecoq en el ámbito de las artes escénicas. Lecoq quiere aprender del cuerpo, conocer sus capacidades, sus instintos, pero entendiendo que el propio cuerpo debe ser de nuevo entrenado, y reeducado, desaprendiendo para encontrarse pero también desaprendiendo para reaprender. No se trata de lanzar sin más el cuerpo primitivo al escenario, sino que debemos buscar esa razón corporal que nos permita trabajar con él. Y es ese el objetivo de la Escuela de Lecoq.

Una concepción que se centra en la búsqueda de una corporalidad consciente y trabajada, donde el clown, los grotescos, las máscaras, los bufones fantásticos, elegantes o del misterio, componen los ditirambos, los juegos rituales, las fiestas rodeadas de mitología, que se mimetizan con la naturaleza pero no la copian, y que nos devuelven por instantes a nuestros orígenes naturales primitivos pero en una relación superior de equilibrio entre conciencia corporal y razón. Jacques Copeau, gran influencia en Lecoq, se reafirmará en esta corporalidad consciente y libre en su estudio preliminar al libro *La paradoja del Comediante* de Diderot, señalando, al hablar de los comediantes lo siguiente:

Un instinto que impulsa al hombre a desertar de sí mismo para vivir bajo otras apariencias. Es, por lo tanto, profesión que los hombres deprecian. La encuentran peligrosa. Le achacan inmoralidad y la condenan por misteriosa. Esta actitud farisaica, que las tolerancias sociales más extremadas no han suprimido, refleja una idea profunda. La de que el comediante hace algo prohibido: engaña a la humanidad y se burla de ella. Sus sentidos y su razón, su cuerpo y su alma inmortal no le han sido otorgados para que disponga de ellos como de un instrumento, forzándolos y haciéndolos girar en todas direcciones. Si el actor es óptimo, es, entre todos los artistas, el que más sacrifica su persona en el ministerio que ejerce. Nada puede darnos que no ofrezca en sí mismo, no en efigie, sino en cuerpo y alma y sin

intermediarios. Sujeto y objeto al mismo tiempo, causa y finalidad, materia e instrumento, él mismo es su propia creación.⁶³

11. El cuerpo contemporáneo. Nuevas represiones y nuevas corporeidades

En esta misma línea, pero respecto a la represión cultural del cuerpo, cabe destacar los planteamientos de Foucault, que estudió cómo los modernos dispositivos de poder, científicos y laicos, se articulan y afectan directamente al cuerpo reprimiéndolo. Son esas modernas fuerzas *civilizatorias* totalitarias, razón y cultura, las que continúan oprimiendo también nuestra corporalidad, estableciéndose un tipo de orden social y jerárquico donde el cuerpo es también sometido por las instituciones de poder. De ahí que las artes, que contienen ese espíritu dionisiaco nietzscheano, de libertad, o esa mimesis-instinto referida por Adorno, sean siempre temidas por el poder político-social dominante.

Foucault en *Vigilar y castigar* y en *Historia de la Sexualidad* realizó la genealogía de las formas del poder burgués presentes, de un modo encubierto, en el discurso sexual de nuestra época. El poder ejerce su acción, no a través de la represión del placer sexual, sino por medio de un saber científico institucionalizado que regula y ordena el terreno íntimo de la sexualidad. Este saber se convierte en el instrumento del poder con el que delimita el espacio de la verdad.⁶⁴

Otros autores, como Merleau-Ponty, situarán la *experiencia del cuerpo* en el centro de la filosofía, concibiendo el cuerpo como vehículo de percepción, como fuente de conocimiento.

⁶³ Denis Diderot, *La paradoja del Comediante* (Ediciones elaleph.com, 1999), 8-9.

https://ddooss.org/libros/Diderot_Denis.PDF

⁶⁴ Marifé Santiago Bolaños y Mercedes Gómez Blesa, *Debes conocerlas* (Madrid: Huso Editorial, 2016), 32.

Así, pues, soy mi cuerpo, por lo menos en toda la medida en que tengo un capital de experiencia y, recíprocamente, mi cuerpo es como un sujeto natural, como un bosquejo provisional de mi ser total. Así la experiencia del propio cuerpo se opone al movimiento reflexivo que separa al objeto del sujeto y al sujeto del objeto, y que solamente nos da el pensamiento del cuerpo o el cuerpo en realidad [...] No es solamente un objeto entre todos los demás que resiste a la reflexión y permanece, por así decir, pegado al sujeto.⁶⁵

Conciencia y cuerpo conforman un todo, en línea con ese cuerpo consciente y entrenado que busca Lecoq, y la propia experiencia, el trabajo en el entrenamiento y la práctica escénica resultarán contrarias diferenciación entre objeto y sujeto, entre el cuerpo y el yo (razón). Concebirá el cuerpo como resultado de la propia experiencia vital, señalando que no dispone “de ningún otro medio de conocer el cuerpo humano más que el de vivirlo”.⁶⁶

Un planteamiento que conectará con la experimentación corporal planteada por Lecoq, donde desde el cuerpo se trabaja la voz, el movimiento, y el sentimiento, convirtiendo el mismo en herramienta teatral universal.

Los análisis sobre la corporalidad, vinculados al teatro y a las artes escénicas, han proliferado. Desde autoras como Marta Tafalla, que aborda el estudio del cuerpo mimético partiendo de la filosofía de Adorno, a filósofos y teóricos teatrales como Jorge Dubatti, que desarrolla una amplia visión ontológica del cuerpo en el campo teatral. Son nuevas aproximaciones al problema de la corporalidad desde perspectivas más amplias, con efectos prácticos concretos respecto a las concepciones y metodologías del entrenamiento actoral y la práctica escénica.

⁶⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Editorial Planeta- De Agostini, S.A., 1993), 215-216.

⁶⁶ *Ibíd.*, 215.

11.1 David Le Breton. El cuerpo como opresión en la sociedad de consumo

David Le Breton ha profundizado sobre la evolución de la idea de corporalidad en la actual sociedad de consumo, donde la aparente liberación del cuerpo ha supuesto de nuevo su encarcelamiento en convenciones, clichés y exigencias estéticas arbitrarias. Es la dictadura del *cuerpo-espectáculo*, que ha dado lugar al rechazo de la propia corporalidad en muchas personas debido a la frustración por no alcanzar el cuerpo-modelo exigido social y culturalmente. De nuevo esa *cultura-razón* totalitaria señalada por Adorno.

El cuerpo moderno pertenece a un orden diferente. Implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social de tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia en otra parte), consigo mismo (poseer un cuerpo más que ser su cuerpo). El cuerpo occidental es el lugar de la censura, el reciente objetivo de la soberanía del ego.⁶⁷

Hoy, en el siglo XXI, el cuerpo -especialmente el de la mujer- está condenado a ser un cuerpo modificado, corregido y perfeccionado, por diferentes dispositivos de poder, dando lugar a un cuerpo que no se corresponde con el que habitamos. La histórica opresión del cuerpo ahora se transforma, convirtiéndolo en algo ajeno que nos esclaviza. Le Breton explica cómo el cuerpo se ha convertido en mero accesorio, y habla de una dicotomía *cuerpo/persona*.

Pienso que el dualismo contemporáneo no opone el cuerpo al espíritu o al alma, sino al hombre con su cuerpo. Por eso hablo de un "alter ego". Se hace del cuerpo un socio que se mima o un adversario al que se le combate para darle la forma deseada. Las facciones radicales de la cibercultura americana van aún más lejos en este dualismo. Consideran que el cuerpo es despreciable en estos momentos en que podemos comunicarnos en cuestión de

⁶⁷ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002), 8.

segundos de un extremo al otro del mundo. Nos hace perder el tiempo, enferma, está abocado al envejecimiento, a la muerte, etc. A sus ojos es un fósil, un anacronismo. Por eso sueñan con la posibilidad de que el espíritu humano pueda ser archivado en un disco de ordenador, volcado en Internet, es decir, piensan en la erradicación de la carne a favor de innumerables prótesis informáticas⁶⁸

Señala los dispositivos que operan directamente sobre el cuerpo, accesorio de la presencia que somos. Un cuerpo que imperfecto, ha de ser corregido de forma individual, para poder ser aceptado socialmente. Se relega el cuerpo original, propio, a un segundo plano, al tiempo que se exalta, se eleva, y se enaltece un cuerpo irreal y artificial. Así, Le Breton habla de un dualismo donde existe una oposición directa entre el ser humano y su cuerpo, oculta tras una supuesta y paradójica “liberación del cuerpo”. Un cuerpo al que maquillamos, al que operamos, al que reprimimos en el contacto diario, al que juzgamos, o al que sometemos a lo que dicta la moda. Sólo cuando consigamos liberarnos de los estigmas de este cuerpo, ajeno, estaremos finalmente libres del mismo pudiendo disfrutar de una verdadera libertad corporal.

El cuerpo exaltado no es el cuerpo en el que vivimos, sino un cuerpo rectificado, redefinido. Una anécdota: durante una amplia investigación sobre el tatuaje y el piercing, llevada entre cincuenta alumnos de la universidad de Estrasburgo (la mayoría tatuados o con piercings), una de las estudiantes nos dijo, llorando, que después de haberse tatuado se sentía metamorfoseada, completa. Ella había colmado así un defecto que sentía desde la infancia. Este ejemplo nos indica que el cuerpo como tal no era suficiente para asegurarle una existencia plena. Hacía falta cambiarlo para que alcanzara una dignidad que no tenía. La misma lógica se encuentra en el culturismo, [...] la moda de la cirugía estética, la

⁶⁸ David Le Breton, “El sentido del cuerpo”, *Tendencias 21*, revista electrónica de Ciencia, Tecnología, Sociedad y Cultura. ISSN 2174-6850 https://www.tendencias21.net/David-Le-Breton-El-sentido-del-cuerpo_a69.html

importancia de los regímenes alimenticios, etc. El cuerpo es un objeto a someter, no a vivir como tal con alegría. Si el cuerpo fuera realmente libre, no se hablaría de él⁶⁹

El cuerpo se convierte en signo de individualización, de distinción, pero a su vez el contacto físico en la sociedad moderna, a diferencia de otros tiempos y culturas, decae al considerarse símbolo invasivo de dicha individualidad. El cuerpo se reafirma, pero como medio de consumo, perdiendo a su vez sus funciones colectivas en la sociedad moderna, aislándose, alejándose de sus funciones comunicativas, tan esenciales y definitorias para el mismo.

12. Conclusión. Corporeidad, teatro y actuación

Las artes escénicas requieren ser reflexionadas e investigadas, pero para encontrar nuevos caminos, nuevas posibilidades, la creación escénica y teatral necesitó de numerosas aportaciones provenientes de la evolución del pensamiento y de la sociedad en general. Como hemos visto, el desarrollo del pensamiento en torno a la corporalidad, corrió paralelo a la recuperación del cuerpo en el ámbito de las artes, y específicamente, en el ámbito de las artes escénicas.

El dualismo cartesiano, quizás *trialismo*, conllevó un profundo cambio respecto a la percepción de la naturaleza humana apareciendo por fin el cuerpo, tras siglos de ostracismo, como objeto digno de estudio. El estudio de la corporalidad implicará nuevos desarrollos filosóficos, recuperándose el cuerpo como entidad o categoría filosófica, digna de consideración, y buscándose a partir de ahí una nueva unión genuina entre cuerpo y alma-mente, tal y como el propio Lecoq aspirará en todo momento a hacer. Esta nueva concepción y su evolución, se manifestará asimismo en el desarrollo de las disciplinas artísticas teatrales y en la teoría sobre la interpretación actoral. La

⁶⁹ *Ibíd.*

progresiva reaparición del cuerpo con Descartes, y la evolución y transformación de la dicotomía cuerpo-mente, se manifiesta en el ámbito de las artes escénicas en la urgente necesidad de renovación de los lenguajes escénicos e interpretativos dominantes hasta entonces, partiendo de dicha recuperación de la corporalidad.

Los cuerpos, encarcelados por las representaciones realistas y naturalistas decimonónicas, se hacen conscientes de que sus posibilidades poéticas están mermadas, al estar restringidas sus inmensas potencialidades corporales. A partir de ahí se produce un completo proceso de renovación teatral, incluyendo especialmente al actor/actriz, su entrenamiento y el desarrollo de su principal instrumento, el cuerpo. Se entiende entonces la importancia de trabajar desde la escucha interna del artista creador, percibiendo plenamente su corporalidad. El artista creador es capaz de sentir plenamente su sustancia corpórea, como algo vivo, activo, creativo, y podrá trabajar con ese potencial de materias, de sonidos, de ritmos, de lenguajes, de vibraciones, de sentimientos, que su cuerpo percibe. Es el *cuerpo poético* de Lecoq.

Numerosos estudios antropológicos han señalado la importancia del lenguaje corporal en todas las culturas humanas, algo que incluso aún permanece en nosotros, en nuestra naturaleza primigenia, y que se manifiesta en el hecho científico de que el cuerpo nunca miente, que el lenguaje corporal siempre delata. La corporeidad se ha manifestado en el terreno artístico desde los comienzos de la cultura humana, aún incluso en los periodos más radicales de negación del cuerpo. El arte ha sido incluso en dichos periodos el único refugio del cuerpo y sus vivencias, de los instintos, tal y como señala Adorno. Y cuando es arte escénico, teatro, circo o danza, incluso va más allá, elevando el cuerpo a su máxima potencia, necesitando del mismo en todas sus dimensiones. De ahí la importancia de este estudio introductorio.

La recuperación de la corporeidad implicará la creación de nuevas estéticas, nuevas propuestas creativas, donde el cuerpo puede ahora disentir, expresarse en rebeldía, emancipado y libre. Expresiones artísticas como la performance, el happening, y especialmente el teatro físico, aparecen y se desarrollan haciendo evidente y notoria la corporeidad, afirmando su plena recuperación, y no solo como cuerpo, sino como cuerpo que piensa y actúa, como cuerpo que crea. Es ese el objetivo de Lecoq, hallar ese *cuerpo teatral pensante*, donde ahora sí, cuerpo y mente funcionan como un todo, habiéndose desarrollado la conciencia y la memoria corpóreas.

Dicha recuperación del cuerpo, y de la comunicación corporal, como veremos más adelante, no implicará el abandono de la palabra. El cuerpo genera sensaciones, expresiones, imágenes, y gestos simbólicos hacia el exterior, pero el cuerpo también pone en movimiento la voz, la articula, y la emite respirándola. El ser humano se expresa a través del cuerpo y la palabra, e incluso en el silencio, donde escucha su respiración o el movimiento interior de sus órganos. Así lo señala María Zambrano al hablarnos de *la palabra creadora*, palabra hablada, cantada, y también el silencio, que será acción.

La palabra se volverá hacia lo que parece ser su contrario y aún su enemigo: el silencio. Querrá unirse a él, en lugar de destruirle. Es “música callada”, “soledad sonora”, bodas de la palabra y el silencio. Pero al retroceder hasta el silencio ha tenido que adentrarse en el ritmo; absorber, en suma, todo lo que la palabra en su forma lógica parece haber dejado atrás. Porque solamente siendo a la vez pensamiento, imagen, ritmo y silencio parece que puede recuperar la palabra su inocencia perdida, y ser entonces pura acción, palabra creadora.⁷⁰

La corporalidad es asimismo la subjetividad de cada individuo. Por ello, los códigos simbólicos, instintos o impulsos asociados a la misma, ese lenguaje innato corporal, se

⁷⁰ María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, 49.

nutren de la experiencia consciente o inconsciente del sujeto, de la vivencia, y de la consciencia e inconsciencia corporal colectiva fruto de la historia. A medida que el individuo profundiza en su propia corporalidad, tarea central en el caso del artista escénico, van haciéndose más visibles dichos códigos, lenguajes y construcciones, tanto los propios del sujeto, consecuencia de su experiencia, como los colectivos e históricos, culturales y sociales. Es este aspecto uno de los fundamentos del método de entrenamiento y aprendizaje de Lecoq: hacer consciente al individuo de todas las facetas de su corporalidad, y preparar así al actor/actriz para conformar un cuerpo maleable y adaptable que le permita interpretar y expresar de forma universal. De ahí la importancia del presente capítulo, destacando los motores históricos desde el punto de vista del pensamiento, que llevarán finalmente a la plena recuperación de la corporalidad en las artes escénicas, culminando en el teatro físico. En este capítulo hemos estudiado y analizado la evolución del pensamiento respecto a la corporalidad, comprendiendo, en definitiva, su capacidad como lenguaje

Es posible que la esencia de un sentimiento no sea una cualidad mental escurridiza ligada a un objeto, sino más bien la percepción directa de un lenguaje específico: el del cuerpo.⁷¹

La dicotomía que hemos abordado, cuerpo-alma/mente, ha continuado existiendo, adoptando otras formas, durante el desarrollo de la revolución teatral y actoral que trataremos en los próximos capítulos, y que dará lugar finalmente al surgimiento del teatro físico, y a los planteamientos de Lecoq. Pero en ese proceso, en el que se desarrollan nuevos y muy diversos métodos y técnicas interpretativas, revolucionando completamente la actuación, resurgirá de nuevo dicha dicotomía, esta vez entre las corrientes psicologistas y los planteamientos físicos y corporales, tal y como analizaremos en los próximos capítulos. Vemos por tanto, que esta dualidad, conflicto

⁷¹ Antonio Damasio, *El error de Descartes*, 12.

dominante en el pensamiento occidental, ha condicionado y condiciona sin duda la práctica teatral y el desarrollo del trabajo actoral con el cuerpo, destacando especialmente en el condicionamiento del cuerpo femenino. No es casualidad por tanto, que la censura y la represión del cuerpo haya recaído especialmente sobre las mujeres, tal y como iremos demostrando y señalando a lo largo del este trabajo.

Desde nuestro punto de vista, y teniendo en cuenta la vertiente eminentemente práctica de nuestra profesión-disciplina artística, si queremos realizar un teatro pleno, consideramos que necesitaremos actores/actrices que piensen con el cuerpo, artistas-interpretes creadores completos, entrenados, que manejen y comprendan en profundidad su cuerpo.

CAPÍTULO II

UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO. EMANCIPACIÓN CORPORAL Y EMANCIPACIÓN FEMENINA

Aprendemos miméticamente, ya sea por mimesis literal o por rechazo del modelo. Pero debe haber modelos para seguirlos o rechazarlos. Y si nuestros modelos no se nos parecen, si no hay mujeres donde mirarnos en el espejo, un número suficiente de ellas como para que podamos elegir la imitación o el rechazo, serán otros modelos desde los que se forje nuestra personalidad, nuestra supuesta identidad que, inevitablemente, no tendrá “su habitación propia”.⁷²

Si la marginación y la criminalización del cuerpo fue una constante en el pensamiento y en la sociedad durante siglos, más lo fue aún en el caso del cuerpo femenino. Una marginación que ha implicado una gran dificultad de cara a encontrar y situar referentes femeninos que orienten el análisis sobre el cuerpo, especialmente en las artes y más concretamente en las artes escénicas. Por eso mismo hemos querido abordar en este capítulo la censura y la represión del cuerpo en occidente, pero desde una perspectiva de género. Con ello tratamos de ampliar la perspectiva de la problemática corporal desde un enfoque que consideramos esencial e ineludible, abordando como ha afectado y afecta en el desarrollo de las artes escénicas y de la interpretación actoral.

Necesitamos situar referentes femeninos que nos ayuden a dialogar, a cuestionar, a reflexionar, a abrir nuevos caminos, nuevas posibilidades, y sobre todo nuevas formas de mirar, siendo obligación de la investigadora rebuscarlos en el cajón de la historia.

⁷² Marifé Santiago Bolaños y Mercedes Gómez Blesa, *Debes conocerlas* (Madrid:Huso Editorial, 2016), 15

Nos centramos por tanto aquí, aunque hemos tratado que esta perspectiva de género esté presente en toda la investigación, en las mujeres, en el cuerpo femenino.

1. Cuerpo encarcelado, razón y modernidad

*Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna. La existencia del hombre es corporal.*⁷³

¿De qué nos sirve ser cuerpos? ¿Nos definen nuestros cuerpos? ¿Somos cuerpos libres? Tal y como ya hemos señalado, el cuerpo deviene esencia que permite existir y percibir, y sobre todo deviene lenguaje, expresión, que es aquí la esencia de nuestra investigación al abordar el mismo como herramienta actoral.

Como hemos visto, el cuerpo en occidente se olvidó durante siglos mientras que en oriente se mantuvo presente: el cuerpo como esencia del gesto, y sus ritmos como pulsiones presentes en todos los aspectos de la vida. El cuerpo, los gestos, y sus ritmos, determinan en la visión oriental, asumida por occidente a partir de las vanguardias, las relaciones con el grupo, con la naturaleza y con nosotros mismos. Y como hemos indicado, siguiendo los planteamientos de Adorno, son las artes -a veces tímidamente- las que a lo largo de la historia mantienen todos estos elementos vivos como medio e instrumento de cara a relacionarse en el mundo y con el mundo. Y respecto a la mujer y su cuerpo aún más, siendo quizás las artes el único ámbito, en los periodos de mayor represión corporal, donde éste podía mostrarse y expresarse.

Ya señalamos como la dualidad cartesiana dio lugar a la separación moderna entre cuerpo y mente, volviendo a considerar el cuerpo. Una visión que se impone tanto en los ámbitos científicos, como en los ámbitos culturales y artísticos. De la estricta represión corporal del pensamiento cristiano, pasamos a una modernidad donde aún se

⁷³ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002), 7.

mantendrá dicha opresión, pero determinada ya por la racionalidad y la dualidad cartesiana, y abriendo por tanto una puerta al cuerpo y a la corporalidad.

La industrialización empeorará esta concepción, provocando que lo intelectual y lo puramente racional predominase sobre lo corporal, heredando esa concepción cristiana que margina el cuerpo, pero destinándose los suplicios del mismo al proletario empobrecido, que asumirá los trabajos corporales. De esta manera, ese ser humano que danzó bajo las estrellas y ritualizó el fuego bailando a su alrededor, siendo un cuerpo libre en su historia primigenia, ha ido *civilizándose*, y abandonando su corporalidad, tal y como indica Adorno. Y ha adaptado finalmente hoy su forma de vida al tiempo de las máquinas, de un capitalismo mecanicista y desalmado, olvidando su tiempo real, corporal, en comunión con la naturaleza. De manera progresiva y alarmante, los cuerpos -descorporalizados ahora- han perdido la relación con su entorno, con la naturaleza y con el resto de seres humanos, convirtiéndonos en seres descorporalizados e individualistas.

A principios del siglo XX, como veremos en el próximo capítulo, surgirán las primeras manifestaciones artístico-escénicas que tratan de romper con ese cuerpo reprimido, deshabitado, y abstracto. El cuerpo y su movimiento, dicen, encierran la esencia de lo primigenio del ser humano, reconciliando a este con la naturaleza, con su centro.

Todo esto nos lleva a formular las siguientes preguntas: ¿Es nuestro cuerpo, en el siglo XXI, un cuerpo libre? ¿Que ha supuesto la represión y la opresión sobre el cuerpo? ¿Son las artes escénicas un lugar de liberación del cuerpo? ¿Qué ocurre con el cuerpo de la mujer, doblemente reprimido a lo largo de la historia? ¿Cómo afecta a las artes que la mitad de la población haya sufrido esa estricta represión/opresión corporal continua?

2. Represión y liberación del cuerpo femenino

El dualismo hombre-mujer no es más que un paralelismo del dualismo mente-cuerpo. La mujer aparece como lo opuesto al logos, como lo ilógico. Por ello, los dueños de la razón han construido una identidad femenina basada en la debilidad corporal y la inestabilidad psicológica, que ha dado pie a una clasificación ontológica en la que el hombre ocupa la cúspide de la pirámide y a la mujer la ha situado debajo.⁷⁴

El cuerpo de la mujer ha estado, además de marginado y criminalizado como cuerpo en sí, reprimido y subordinado a los deseos y al cuerpo de los hombres, y cultural y socialmente sometido a las reglas patriarcales dominantes. En *El segundo sexo* Simone de Beauvoir investiga y profundiza tratando de esclarecer las razones por las que las mujeres han estado siempre relegadas a un segundo o tercer plano. En ese proceso se pregunta, ¿es o será una cuestión biológica? Para responderse, explica que *el cuerpo es una situación*, que se va determinando y configurando en función de las acciones que va realizando a lo largo de su vida, conformándose así en lo que finalmente será. Pero estas acciones están condicionadas en función del sexo, de la cultura, y de la sociedad del momento, y siempre partiendo de una misma premisa, la opresión hacia la mujer, hacia su cuerpo, hacia su capacidad de cara a expresarse y comunicar. La sociedad genera esta opresión, consolidando valores y estratificaciones sociales que la alimentan, fruto de una situación material común. Esto nos obliga a preguntarnos, ¿en qué tipo de sociedad se gesta esta opresión hacia la mujer?

2.1 La caída de la Diosa Creadora. Expulsión del espacio público

Friedrich Engels, uno de los pioneros en el análisis social de la familia y sus diferentes variantes, en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, explica cómo el

⁷⁴ Marifé Santiago Bolaños y Mercedes Gómez Blesa, *Debes conocerlas*, 321.

surgimiento de la propiedad privada primitiva y su relación con la separación entre espacio público y espacio privado, determinará esta opresión sobre la mujer. Desde entonces el poder social, político y económico (espacio público) queda exclusivamente monopolizado en manos de los hombres, determinando el destino de la otra mitad de la población, y convirtiendo el cuerpo de la mujer en un mero producto, en la mayor parte de los casos, sexual y reproductivo.

Las cosas cambiaron con la familia patriarcal y aún más con la familia individual monogámica. El gobierno del hogar perdió su carácter público. La sociedad ya no tuvo nada que ver con ello. El gobierno del hogar se transformó en servicio privado; la mujer se convirtió en la criada principal, sin tomar ya parte en la producción social.⁷⁵

Esta transformación puede percibirse nítidamente siguiendo la estela de las representaciones religiosas, existiendo originariamente en la concepción panteísta, tal y como ya explicamos, no un Dios, sino una *Diosa Creadora*. El abandono de esta representación del mundo, en cuyo centro está la mujer como Diosa, coincide con el desplazamiento de la mujer del ámbito público al ámbito privado, inaugurando el comienzo de su opresión. Se podría decir que originariamente, todo pertenecía a la misma materia primitiva y formaba parte de su devenir, confluyendo en esa *Diosa Creadora*, que no se separa de lo creado, que se identifica con ello:

la concepción de la relación entre creador y creación se expresaba en la imagen de la madre como zoé, la fuente eterna, dando a luz a su hijo como bíos, la vida creada en el tiempo, que está viva y que al morir regresa a la fuente. El hijo era la parte que emergía del todo, a través de la cual el todo podía llegar a conocerse a sí mismo.⁷⁶

⁷⁵ Karl Marx y Friedrich Engels, *Obras Escogidas, Tomo III, El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (Moscú: Editorial Progreso, 1976), 261.

⁷⁶ Anne Baring y Jules Cashford, *El mito de la diosa* (Madrid: Ediciones Siruela, 2005), 322.

La concepción de un Dios masculino se introducirá con posterioridad, debido a esa evolución social analizada por Engels, en un principio como co-creador junto a la diosa, y finalmente con la ruptura definitiva con esa imagen de la *Diosa Creadora*, imponiéndose el dios-hombre de las religiones monoteístas, y comenzando a desarrollarse al tiempo esa concepción dualista que separará cuerpo y alma. El poema épico babilónico de la creación, *Enuma elish*, será un reflejo de esa evolución

El concepto de “hacer” difiere radicalmente del de “ser”, en el sentido de que lo que se hace y quien lo hace no comparten necesariamente la misma sustancia; puede concebirse lo que se hace como inferior a quien lo hace. Sin embargo, lo que emerge de la madre es necesariamente parte de ella, como ella también es parte de lo que de ella emerge. Por lo tanto, la identidad esencial entre creador y creación se quebró; y de esta separación nació un dualismo fundamental, el conocido dualismo entre espíritu y naturaleza. En el mito de la diosa estos dos términos carecen de significado si se consideran por separado: la naturaleza es espiritual y el espíritu es natural porque lo divino es inmanente a la creación. En el mito del dios, la naturaleza ya no es espiritual y el espíritu ya no es natural, porque lo divino trasciende la creación. El espíritu no es inherente a la naturaleza, sino que se halla fuera o más allá de ella; llega incluso a convertirse en fuente de la naturaleza.⁷⁷

Esta concepción dualista, que será de donde nacerá la marginación del cuerpo, influye sin duda en la expresión artística, y estará asociada a la caída de la figura de la *Diosa Creadora*, y a la marginación y sometimiento de la mujer. Vemos aquí la relación entre represión corporal y represión de género, que alcanzará su culmen, en el caso de las artes escénicas, con la prohibición impuesta a las mujeres de participar en las representaciones teatrales en la Grecia clásica. Encontramos un ejemplo incluso de esa *Diosa Creadora* en el judaísmo, fuente del monoteísmo masculino y patriarcal. La visión monoteísta de un dios masculino proviene también por tanto de esa figura.

⁷⁷ *Ibíd.*, 322-323.

Las pruebas histórica y arqueológica [...] muestran no sólo que existió una diosa hebrea, sino que además estaba profundamente arraigada bajo diferentes formas en la vida del pueblo hebreo.⁷⁸

Paralelamente a la caída en desgracia de esa *Diosa Creadora*, símbolo de la consolidación de la opresión de la mujer y de su apartamiento del espacio público, se produce la desaparición y abolición de la filiación femenina y del derecho materno, llegando Engels a considerar que “el derrocamiento del derecho materno fue la gran derrota histórica del sexo femenino en todo el mundo”.⁷⁹

A lo largo de los siglos sin embargo la opresión ha adoptado diferentes formas y expresiones, lo que a su vez ha dado lugar a diferentes vías de resistencia, y en consecuencia de expresión femenina, la mayoría generalmente desde la clandestinidad, buscando cualquier oportunidad para conseguir empoderar y liberar a la mujer, entre otras cosas asumiendo el control sobre su propio cuerpo. De esta manera el cuerpo femenino se ha convertido muchas veces en instrumento en sí mismo de esa resistencia. Teniendo en cuenta todo esto, cabe preguntarse, ¿qué ha supuesto y supone tener un cuerpo de mujer? ¿Qué papel ha desempeñado el cuerpo femenino?

El concepto de cuerpo se determinará por los propios cánones impuestos por la sociedad patriarcal que en primer lugar nos definen como hombre o mujer. Durante mucho tiempo el cuerpo de la mujer, codificado y reducido a su labor reproductora, a su labor como cuidadora, ha sido sometido al dominio y la posesión del hombre dentro del espacio privado, del *hogar*. De esta manera, la mujer quedó excluida de los espacios públicos, donde se tomaban las decisiones que dirigían el destino y rumbo de la sociedad.

⁷⁸ *Ibíd.*, 507.

⁷⁹ Karl Marx y Friedrich Engels, *Obras Escogidas, Tomo III, El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, 246.

A lo largo de la historia uno de los principales problemas con los que ha tenido que lidiar la mujer es la falta de espacio para *ser*. Falta de espacio tanto público como privado. Esto ha reprimido y oprimido física y psicológicamente su posición, y ha culminado con la invisibilidad femenina en la historia, dificultando encontrar referentes femeninos en los que apoyarse en las investigaciones en numerosos ámbitos.

Si bien es cierto que a lo largo de la historia existen experiencias donde la mujer no ha jugado un rol pasivo, tal y como ya hemos indicado, J.-E. Havel explica como en la literatura clásica de la civilización griega encontramos ya ejemplos de esta separación entre el espacio público (vida política de la ciudad) y el espacio privado (necesidades biológicas), y de la represión y opresión que conllevó dicha separación para la mujer. En La Odisea, “el ideal helénico era el de la paciente Penélope; ella tejía incansablemente su tela, mientras esperaba en el hogar a su Ulises, que vagabundeaba de aventura en aventura en las riberas del Mediterráneo”.⁸⁰

2.2 Reminiscencias y resistencias. La reconquista del espacio público

La mujer privada de libertad, ajena al espacio público, era recluida en tiempos de guerra (la mayor parte del tiempo por aquel entonces), junto con los hijos y los objetos preciosos, en casas y palacios, mientras los hombres, maridos e hijos adolescentes, dignos del poder, salían a matar. Se definen así dos tipos de corporalidades, una fuerte y robusta que combate, y otra débil y frágil que debe ser protegida y *guardada* en ese espacio privado. Pero, como ya señalamos, es una época de transición, donde aún sobreviven reminiscencias de la sociedad anterior, donde la mujer sí era parte activa de ese espacio público. De ahí que en *Lysistrata*, por ejemplo, como apunta J.-E. Havel, Aristófanes nos muestre y describa una auténtica rebelión feminista en una lucha por

⁸⁰ J.-E. Havel, *La condición de la mujer* (Buenos Aires: Eudeba, 1965), 11.

reconquistar ese espacio público perdido. Un fenómeno que se seguirá repitiendo a lo largo de la historia, buscando la mujer por diferentes métodos y vías, incluida la artística, recuperar esa posición que un día le fue completamente arrebatada.

Lo mismo ocurre en Platón, que deja constancia de su admiración por el pueblo espartano, ya que exigía que sus mujeres e hijas estuvieran educadas en el arte de la guerra igual que los hombres. Se muestra además partidario de eliminar el concepto de la familia como entidad que funciona de manera particular y aislada, retomando el concepto de *gens* que señala Engels, donde no existía esa separación entre el espacio público y el espacio privado. Otro ejemplo, como ya señalamos, es su concepción de la *mujer guardiana*.

Sin embargo, con posterioridad y como fiel reflejo de la consolidación de la sociedad esclavista patriarcal, y de la definitiva marginación de la mujer, Aristóteles, en su *Política*, expone que la mujer al ser inferior al hombre conviene que esté protegida por éste.

En la sociedad romana, a pesar de que se las sigue considerando incapaces para la política o los negocios, gozarán de mayores privilegios ya que:

Aunque apartaban a la mujer de la vida pública y de la vida de los negocios, los romanos no la recluían en el recinto del gineceo. Libre de salir y desplazarse a su arbitrio, la mujer romana permanecía habitualmente en el atrio, [...] dirigiendo los quehaceres domésticos y ayudada -en el caso de poder procurárselos- por los esclavos sometidos a sus órdenes. Lejos de ser mantenida en la ignorancia, era a ella a quien estaba confiada la educación de los hijos de uno y otro sexo.⁸¹

⁸¹ *Ibíd.*, 17.

Otro ejemplo es que sobre las abuelas maternas recaía el respeto de toda la familia, y sus sabias palabras y experimentadas voluntades pesaban decisivamente junto a las del hombre-patriarca. De nuevo encontramos aquí esas reminiscencias de la comunidad originaria igualitaria a la que hace referencia Engels.

Con posterioridad, el adoctrinamiento judeo-cristiano provoca el temor a la carne, a la lujuria, situando a la mujer como máxima responsable del pecado carnal de los hombres. La tradición cristiana convierte a la mujer en un ser impuro, definida en ocasiones como “la puerta del infierno”⁸² (frase atribuida a Tertuliano) o como “una especie peligrosa”⁸³, según Jerónimo. Esta concepción margina a la mujer, acentuando su reclusión a los espacios privados.

Desde el ámbito religioso, el mito de Eva como origen del mal y como causa de la expulsión del Paraíso, ha contribuido enormemente a la proliferación de actitudes misóginas en la cultura occidental.⁸⁴

Y es el caso también, posteriormente, de Martín Lutero y la reforma protestante, que si bien recuperarán la idea del matrimonio como institución santa venerada y protegida por Dios, frente a la anterior concepción del mismo como medio a través del cual impedir los deseos lujuriosos, mantiene su visión del mismo como institución en la que la mujer está destinada a servir al hombre y a engendrar los hijos que debe cuidar.

Frente a esta imagen de Eva como mujer mala y pecaminosa, se alzó con fuerza el modelo contrario, la idea de la mujer como fuente de virtud, simbolizada por la Virgen María en tanto ser puro y casto.⁸⁵

⁸² *Ibíd.*, 28.

⁸³ *Ibíd.*, 29.

⁸⁴ Marifé Santiago Bolaños y Mercedes Gómez Blesa, *Debes conocerlas*, 33.

⁸⁵ *Ibíd.*, 34.

A pesar de algunas excepciones, como las condiciones de la sociedad germánica, que favorecían una mayor libertad de la mujer y un mayor acceso de la misma al espacio público, el modelo del Derecho Romano, fusionado posteriormente con las estructuras de poder de la Iglesia, llevarán incluso a estos pueblos germanos, más avanzados a este respecto, a tomar el modelo latino eclesial como modelo social imperante durante siglos, condenando finalmente también a la mujer al ostracismo.

Tras el impulso que supuso la revolución francesa, situando por primera vez en el debate público *la cuestión de la mujer*, el movimiento feminista sabía que:

Como todas las libertades dependen en primer término del poder que se tiene de adquirirlas y conservarlas, la batalla feminista será al principio una batalla sufragista. Por la obtención del derecho de voto y del derecho de elegibilidad, las feministas se esforzaron por conquistar la forma de elevar la situación femenina en su conjunto.⁸⁶

Posteriormente, la Primera Guerra Mundial supondrá la incorporación de la mujer a la vida y el espacio público. La escasez de mano de obra debido a que los hombres estaban luchando en el frente, condicionó y empujó la inserción de las mujeres en la vida laboral. Pero esta incorporación a las fábricas no las hizo libres. Las duras condiciones laborales a las que estaban sometidas con jornadas de trabajo interminables, hizo que las mujeres se organizaran de nuevo, en otro plano, laboral y sindical, en la lucha por su libertad.

La lucha feminista por reconquistar ese espacio público perdido ha sido una constante a lo largo de los siglos. Su reconquista, poco a poco, paso a paso, ha ido de la mano de adelantos y logros muy importantes en lo concerniente a los derechos de la mujer, como puede observarse especialmente en países más avanzados como Noruega, Suecia o Finlandia, o en los países anglosajones. También en los EE.UU. donde ya desde 1869

⁸⁶ J.-E. Havel, *La condición de la mujer*, 45.

en el estado de Wyoming, las mujeres conquistaron el derecho a voto, ampliándose en 1900 dicho derecho a otros a nueve estados. No será sin embargo hasta la década de los 20 cuando la conquista del sufragio se convierta poco a poco en una realidad palpable, lo que supondrá un punto de inflexión para la mujer en su lucha histórica por reconquistar ese espacio público. Poco a poco la mujer ha ido conquistando más y más su lugar en el mismo.

El verdadero comienzo de la emancipación política de la mujer en los países de Europa Continental fue provocado por la Revolución de Octubre de 1917 en Rusia y por la reacción del Vaticano, temeroso del avance social-comunista después de la Primera Guerra Mundial.⁸⁷

Un punto de inflexión será la Revolución Rusa, con el reconocimiento de derechos históricos (igualdad matrimonial, derecho al aborto, voto, educación, etc.), pero sobre todo, con la incorporación de la mujer a los espacios públicos de poder: en el Gobierno (con Alexandra Kollontai como primera mujer integrante de un Gobierno), o en la educación y la cultura.

3. Patologización del cuerpo femenino. Poder corpóreo y cuerpo accionador

*Al tiempo que se quemaba a la bruja en la hoguera, se quemaba el cuerpo de las mujeres.*⁸⁸

La crisis de la razón implicará nuevas formas de resistencia política, social y artística, muchas veces a través del cuerpo, de lo corpóreo. Hubo dos momentos claves de ruptura en esta crisis. Por una parte el movimiento contra-ilustrado, liderado por Herder entre otros pensadores, y por otra parte, el movimiento feminista de emancipación de la mujer, que luchó y lucha por empoderar a esa otra mitad de la sociedad silenciada y

⁸⁷ *Ibíd.*, 56.

⁸⁸ Marifé Santiago Bolaños y Mercedes Gómez Blesa, *Debes conocerlas*, 272.

apartada del espacio público, y que también influyó en la lucha por liberación de otros colectivos oprimidos y vulnerables como la comunidad LGTBI.

Esta crítica a la razón se manifestó en primer lugar a través de la filosofía, y especialmente mediante la crítica estética, influyendo también en el cuerpo, concebido como un modo de resistencia. Un cuerpo que en la segunda mitad del siglo XIX, en línea con las nuevas formas de represión corporal propias de la sociedad victoriana, se patologiza afectando muy especialmente, casi exclusivamente, al cuerpo de la mujer.

Asistimos en el siglo XIX al surgimiento de la ciencia propia de la patología de la mujer, la Ginecología. [...] Si el varón representa el prototipo de salud y de cuerpo sano, las alteraciones que sufre el cuerpo de la mujer debidas a su capacidad reproductora (la menstruación, la gestación, el puerperio, la lactancia) son consideradas como enfermedades físicas que pueden derivar en trastornos mentales con graves consecuencias, como el suicidio, o conductas delictivas, como el homicidio o el infanticidio. El cuerpo de la mujer se convierte en pasto constante de la enfermedad y se transforma en objeto de estudio y de represión pormenorizada de la medicina.⁸⁹

Esta estigmatización del cuerpo de mujer como un cuerpo débil, enfermizo, loco e histérico, es una nueva herramienta para continuar manteniéndola fuera de la vida y el espacio público por incapaz. Un nuevo mecanismo de control y dominio de la sociedad patriarcal que como vemos, en este caso, centra su atención en la criminalización del cuerpo femenino, y en destacar su inferioridad física y médica respecto al cuerpo masculino.

El surgimiento de las vanguardias históricas a principios del siglo XX, y la investigación con el cuerpo en el ámbito de las artes, no es por tanto fortuita. Como tampoco lo es el desarrollo de la carrera de Isadora Duncan, a la que tomamos aquí

⁸⁹ *Ibíd.*, 38-39.

como un ejemplo claro de ruptura con las normas establecidas hasta ese momento, y como mujer que se sitúa en transición entre dos épocas. Se convertirá en un icono que representa no sólo una nueva manera de bailar, sino una nueva manera de estar, de ser y de hacer, dentro de la industria artística. También aportará un nuevo modelo de pedagogía artística, y una nueva manera de ser artista y, sobre todo, de ser mujer, reconquistando a través de su cuerpo ese espacio público arrebatado.

Pero tendremos aún que esperar hasta los años 60 del siglo XX para que se dé un paso decisivo en la liberación artística corporal, cuando surja una nueva concepción de arte basada en el cuerpo como *accionador*, es decir, el cuerpo como arte en sí. El teatro en su vertiente más física, con la performance y el happening, no surgen en ese momento por casualidad. Mostrará y expresará con crudeza las contradicciones existentes en la sociedad. Y es entonces cuando el cuerpo femenino adquiere una nueva dimensión, la de un cuerpo propio individual o colectivo pero que adquiere la categoría de arte por sí mismo. Se trata de una nueva manera de entender y de hacer arte, una nueva forma de transgredir la sociedad, coincidiendo con el desarrollo de un movimiento radical de liberación de la mujer, recuperando las mismas su espacio, su lugar, reconquistando la escena pública y los teatros. Así, surgen:

Artistas feministas que intentan crear modelos positivos de mujer que contrarresten la imagen devaluada de la histérica y tonta, encerrada en el ámbito doméstico. Las estrategias que utilizan para lograr esto son dos: por un lado, indagan en la experiencia personal cotidiana, minusvalorada como insignificante hasta entonces; y hacen de lo personal un tema de interés público que conlleva reivindicaciones políticas. Estas creadoras no sólo parten de sí mismas, sino que se utilizan como material de trabajo en un intento de reapropiación de la propia imagen, secuestrada por el artista masculino.⁹⁰

⁹⁰ *Ibíd.*, 295.

El cuerpo de la mujer se libera de la censura a la que había estado sometido durante siglos, y la corporeidad deviene símbolo de protesta y de autoafirmación. El cuerpo se re-habita. El *body art*, por ejemplo, supondrá para las feministas un centro de resistencia y de protesta, y la forma de encontrarse en el mundo como mujeres, como artistas y como cuerpos de mujer en el espacio público. Las respuestas frente a la represión, y la resistencia frente al ejercicio del poder, en muchos casos han estado determinadas y se han manifestado a través de diversas y variadas expresiones corporales, muy especialmente en el caso de las mujeres.

Este tipo de resistencia corporal, por una parte nos facilita pensarnos como un sujeto que es cuerpo, concienciando la corporalidad, y por otra parte, que existen posibilidades de repensar dicha corporalidad sin necesidad de caer en la perenne dualidad cuerpo/mente u hombre/mujer.

4. ¿Por qué baila descalza Isadora Duncan? Corsés, miriñaques y otros engaños del patriarcado

La belleza de la forma humana no es casualidad. No se la puede cambiar mediante el vestido. Las mujeres chinas deformaban sus pies con minúsculos zapatos; las mujeres de la época de Luis XIV deformaban sus cuerpos con corsés; pero el ideal del cuerpo humano tiene que permanecer siempre el mismo. La Venus de Milo sigue en su pedestal del Louvre siendo un ideal; las mujeres pasan ante ella, doloridas y deformadas por vestidos impuestos por modas ridículas; ella sigue siempre igual, porque ella es belleza, vida, verdad. Y es porque la forma humana no está y no puede estar a merced de la moda o del gusto de una época, por lo que la belleza de la mujer es eterna.⁹¹

⁹¹ Isadora Duncan, *El arte de la danza y otros escritos* (Madrid: Ediciones Akal, 2003), 92.

*Si mi arte simboliza alguna otra cosa, simboliza la libertad de la mujer y su emancipación de los tabúes y convenciones represivas que son la perversión del puritanismo de Nueva Inglaterra.*⁹²

Isadora Duncan

¿Qué lleva a Isadora Duncan a descalzarse y a tocar la tierra con sus pies desnudos?
¿Qué la induce a bailar semidesnuda, y a cubrir su cuerpo únicamente con túnicas transparentes? ¿Qué supone y significa este salto revolucionario?

Mediante la danza, Isadora Duncan muestra su manera de enfrentarse al mundo. Con la creación de este nuevo danzar y expresar, no sólo está revolucionando disciplinas artísticas concretas, sino que crea y desarrolla un nuevo modelo y concepto de mujer libre. Y así es como consigue ser reconocida, ocupando el espacio público, las esferas vedadas de la varonil clase alta norteamericana.

Fue apodada *la bailarina de los pies desnudos*, pero como ella misma declara:

Por mí podrían decir también una bailarina de cabeza desnuda o de manos desnudas. Me quité la ropa para bailar porque de esa manera sentía mejor el ritmo y la libertad de mi cuerpo.⁹³

Isadora Duncan se convirtió así en una gran pensadora y transformadora de la corporalidad. Repensó el cuerpo volviendo la mirada a sus orígenes, la antigüedad clásica, la Grecia clásica. Isadora Duncan:

Concibió su propia vida como una misión (a veces con tintes religiosos, a veces con tintes políticos), la misión de liberar a la mujer en la danza y proponer de este modo una idea del

⁹²*Ibid.*, 138.

⁹³*Ibid.*, 82.

cuerpo y de la vida más armónica con la naturaleza y con los principios revolucionarios (libertad, igualdad, fraternidad).⁹⁴

Su desnudez invita a romper de golpe con la opresión a la que el cuerpo en la danza estaba sometido. Sus pies descalzos beben de las figuras que estudia en las cerámicas, vasijas y esculturas griegas, pero sin copiar, imitar o pantomimar dichas figuras, sino captando la ondulación de sus cuerpos, las contorsiones, la esencia de sus expresiones, dándoles vida en movimiento, ritmo y armonía. Sus danzas transfiguran la expresión de su alma a través del cuerpo en movimientos rítmicos.

Sus coreografías ponen de relieve la importancia de esa concepción tan personal siendo claves en sus creaciones tanto el uso de la poesía (muy influenciada por Walt Whitman al que admira profundamente) como el uso de la filosofía, la música clásica, y la cultura y expresiones de la Grecia y Roma clásicas. Huirá del estatismo y la rigidez que dominaba el Ballet clásico, investigando de dónde procede el movimiento en el cuerpo, como se justifica, y cómo este no debe reducirse únicamente a una simple secuencia de movimientos técnicamente bien realizados. La expresión artística requiere de algo más, dirá, en línea con Lecoq.

4.1 El cuerpo como Arte. Danza física, teatro físico

Busca el eje central del movimiento corporal que, curiosamente, al igual que Michael Chejov, sitúa en el pecho, denominándolo plexo solar. De este punto nacen para ella todos los impulsos hacia el resto del cuerpo y extremidades. Su manera de sentir y bailar está unida con la idea de captar la esencia de la danza, dejando al cuerpo rítmico sorprenderse por sus propios impulsos. Para Duncan, la emoción es un elemento esencial a la hora de bailar, y conjugar esos ritmos e impulsos internos con la emoción

⁹⁴ *Ibíd.*, 6- 7.

de aquello que se baila es realmente lo que define y da sentido a la danza. En sus bailes vemos y sentimos libertad, amor, pasión, y el gran fluir de la naturaleza.

Pero a lo que Duncan aspira no es meramente a transmitir mediante el movimiento corporal las impresiones del movimiento de los árboles, las nubes y las aguas del mar, aspira a conectar tales impresiones con estados anímicos, como la pasión, la amabilidad, la alegría...para de tal modo alcanzar una comunicación del alma misma.⁹⁵

La naturaleza se transforma en metáfora a través de la que Duncan expresa sus deseos y ansías de libertad. Este acercamiento a la naturaleza nos remite, como veremos, a la pedagogía teatral de Lecoq que, a través de la mimodinámica, reproduce con su alumnado las dinámicas de la naturaleza dotando a actores y actrices de nuevas herramientas y posibilidades. Isadora Duncan también se nutre de la pintura, pero al igual que Lecoq, no trata de copiar, imitar o reproducir las imágenes de las que bebe. Ambos tratan de captar la esencia de las mismas y ponerlas en movimiento, y es eso precisamente lo que enriquece su arte. El cuerpo para Isadora Duncan es un lugar donde la cultura y la naturaleza conviven y se expresan. Un cuerpo, como en Lecoq, pensante. Un cuerpo que es arte en sí mismo.

El camino que se sigue para abstraer la imagen del cuerpo es la renuncia a la consciencia en favor de la identificación del cuerpo por medio del movimiento con los seres naturales, orgánicos e inorgánicos, y a través de ellos con la Tierra, por una parte, y con la Humanidad, por otra.⁹⁶

En este sentido, podríamos decir que Isadora Duncan se convertirá en una de las pioneras a la hora de romper con la censura y la represión del cuerpo en el campo de la danza y, por ende, las artes escénicas, en un periodo en el que dominaba la represiva sociedad victoriana. Muestra, siendo una provocación en ese momento, sus pies

⁹⁵ *Ibíd.*, 13.

⁹⁶ *Ibíd.*, 18.

descalzos, sus brazos desnudos, y cubre su cuerpo con ligeras túnicas transparentes que la dejan semidesnuda. Si ya era una provocación en general, más aún en el caso de una mujer. A través de sus danzas expone su sexualidad, su cuerpo sensual, libre de corsés y movimientos codificados. Un cuerpo libre que transmite en todo momento el placer intenso de bailar, conjugando cuerpo y espíritu para alcanzar una nueva expresividad. Sus danzas resultaban mágicas, capaces de transmitir la esencia de las imágenes con las que trabajaba y experimentaba, la poesía que leía recitada mediante el movimiento, o la filosofía o pensamiento de los que se nutría.

¿Por qué habría de preocuparme qué parte de mi cuerpo descubro? ¿Por qué es peor una parte que otra? ¿No son el cuerpo y la mente en su conjunto un instrumento a través del cual el artista expresa su mensaje interior de belleza? [...] El artista coloca todo su ser, cuerpo y alma y mente, en el trono del arte. [...] Nunca se me ha pasado por la cabeza envolverme en ropajes incómodos o atar mis muslos y envolver mi garganta, porque ¿acaso lo que pretendo no es fundir cuerpo y alma en una sola imagen unificada de belleza?⁹⁷

Buscaba en todo momento que su danza fuera liberadora y que sirviera de inspiración a todas las mujeres en su batalla por empoderarse, para que todas ellas pudieran también bailar libres, bailar libremente lo que piensan, lo que sienten, y lo que en esencia son. Buscaba la plena expresión para la mujer, para su cuerpo, para su esencia.

La posibilidad de que una mujer sea todas las mujeres y que todas las mujeres bailen en una es uno de los temas que enlazan a Duncan y a su admirado Walt Whitman: Duncan parece poner cuerpo mental a las palabras corporales del poeta.⁹⁸

Una visión que nos transfiere de nuevo a Lecoq cuando este señala que la máscara neutra femenina representará a la mujer de todas las mujeres, donde la identidad, la

⁹⁷ *Ibíd.*, 139.

⁹⁸ *Ibíd.*, 20.

raza, la cultura, el idioma, o la clase social dejan de importar. Tanto la danza de Duncan, como la máscara neutra femenina de Lecoq, representarán, a su manera cada una, una particular y concreta liberación de la mujer, que podrá ya expresarse libremente a través de su cuerpo, poniendo en escena la esencia de sus pensamientos, de su mundo, y del mundo que le rodea y afecta.

Isadora Dunca estudiará tanto el movimiento animal, lo que de nuevo nos remite a lecoq, como la austeridad, como métodos de expresión. En su escuela prima el trabajo con el cuerpo como herramienta principal por encima de ornamentos, adornos o efectismos innecesarios, tal y como posteriormente veremos, ya en el teatro físico con Lecoq o Barba. Un aporte decisivo por tanto no solo respecto a la danza, sino a las propias artes escénicas en general.

El arte verdadero surge de la inteligencia y no tiene necesidad de decorados exteriores. En nuestra Escuela no tenemos ni ricos vestuarios ni ornamentos, sino la belleza que se desprende del alma inspirada y del cuerpo convertido en símbolo.⁹⁹

4.2 Niñas y niños danzantes. Una pedagogía de la corporalidad

El surgimiento de la danza moderna está unido indiscutiblemente a tres mujeres: Isadora Duncan, Loie Fuller y Ruth St. Denis. Todas ellas son hijas de su tiempo, destacando por transformar y revolucionar la manera de sentir, moverse y en definitiva bailar la danza. Rompen con la danza clásica, encorsetada, *racionalista*, cuyo código de movimientos era sumamente estricto, y donde estas mujeres (y otras) no se sentían libres y creativas.

Al mismo tiempo, artistas como Appia o Jacques-Dalcroze, como veremos, están ya apostando por crear un teatro donde el movimiento corporal, junto con la música y la

⁹⁹ *Ibíd.*, 145-146.

danza, ayude a recuperar el carácter dionisiaco de las artes escénicas, su esencia liberadora de acuerdo a la concepción nietzscheana. Pero Isadora Duncan irá un paso más allá, destacando la importancia de la fusión entre movimiento y palabra. De ahí que esté tan cerca del arte dramático, y de ahí que coincidiera en muchos aspectos con las propuestas de Stanislavsky.

Sus danzas buscarán invitar a la liberación y emancipación de la mujer, y en dicha concepción liberadora, de romper con los corsés sociales de su tiempo, idea un programa pedagógico para empoderar a niños y a niñas desde las artes, y desde la infancia. Isadora Duncan, a pesar de ser hija de su tiempo, tiene la capacidad de ver más allá, de apreciar la importancia y posibilidades de un buen sistema de educación, práctico, entendiendo éste como la base de un cambio social más amplio.

La educación de la juventud es el único modo de educar el gusto y el entendimiento de la clase obrera. Es del todo verdadero que lo que no se puede enseñar a un niño mediante palabras puede ser fácilmente aprendido mediante el lenguaje del movimiento. Los pedagogos raramente han entendido la necesidad de educar el cuerpo del niño. Las gimnasias alemana y sueca sólo tienen a la vista el desarrollo de los músculos, desatienden la correlación adecuada de espíritu y cuerpo.¹⁰⁰

Crea así y potencia una escuela para todos los niños y niñas que quieran bailar, señalando al mundo que todos y todas podemos bailar, pues somos, en esencia, almas en movimiento.

Enseñemos primero a los niños a respirar, a vibrar, a sentir y a ser uno con la armonía general y el movimiento de la naturaleza. Produzcamos primero un ser humano hermoso, un niño danzante.¹⁰¹

¹⁰⁰ *Ibíd.*, 157.

¹⁰¹ *Ibíd.*, 90.

Otra de sus grandes motivaciones fue elevar la danza a la categoría de Arte, en su sentido pleno, como la poesía o la música. También busca internacionalizar la danza, que llegue a todos los rincones del planeta y que sea bailada, sentida, estudiada, y enseñada desde los primeros años en las escuelas de todo el mundo, porque, según señala, una humanidad que baila será una humanidad más feliz, en armonía con la naturaleza y con el prójimo.

Estos principios pedagógicos y colectivistas que vemos en Isadora Duncan, se exponen y ejercen también por grandes maestros del teatro como Stanislavsky, Picastor, Meyerhold o Brecht. Así mismo, Lecoq asume como pedagogo, que no sólo debe enseñar a su alumnado una técnica o un movimiento concreto, sino que tiene la responsabilidad de hacerle comprender una determinada manera de ser, de estar en el mundo, en armonía, en línea con la filosofía que Duncan siempre defendió.

Muchos artistas y creadores de esta época tendrán sus primeros contactos con el cuerpo, y su movimiento, a través de la gimnasia. Isadora Duncan se posicionó en contra de la misma calificándola como un simple esfuerzo del cuerpo, desmarcándose así, por ejemplo, de la concepción gimnástica propuesta por Jacques- Dalcroze. Si bien Duncan utiliza la gimnasia en su formación pedagógica, la utiliza sin embargo como una forma de entender cómo se producen los movimientos del cuerpo (como Lecoq), sin realizar entrenamientos puros encaminados en dicho sentido gimnástico.

La propuesta pedagógica de Duncan parte de la investigación individual, proponiendo ejercicios básicos sobre maneras de caminar, ritmos, calidades del movimiento, etc. La intención es que cada alumna/o pueda encontrar sus propios movimientos. Incentiva a su alumnado a observar las pinturas, las esculturas, las arquitecturas de la antigüedad

clásica, tal y como ella había hecho anteriormente, de cara a forjarse un ideal de mujer que bailar y expresar.

Sin embargo, a pesar de sus grandes esfuerzos, le resultó imposible llevar estas concepciones a la práctica, no consiguiendo ver realizado su sueño de crear una escuela estable. Tras la revolución rusa, y entusiasmada con este nuevo momento histórico que vivía, que supuso una nueva explosión cultural y creativa en todos los campos, trató de llevar a adelante un proyecto de escuela en Moscú, que sin embargo sólo conseguirá durar ocho meses. Un proyecto que se basaba, siguiendo su filosofía educativa, en fomentar en los más pequeños el interés, afición y gusto por la danza y la música. Defiende así una educación basada en la estimulación de los sentidos antes que en la estimulación del intelecto, sosteniendo que la educación será la base sobre la que transformar la sociedad.

Su implicación en las causas sociales y su visión colectivista destaca especialmente con la presentación, en 1915, de la obra *La Marsellesa*:

Con *La Marsellesa* Duncan encontró un punto de equilibrio entre ese énfasis en el individualismo radical, de filiación whitmaniana, y el sentido de la responsabilidad social, que la llevó a entregarse a causas justas, como su colaboración directa en la campaña en favor de los damnificados albaneses o sus sacrificios posteriores por mantener la escuela en el país de los soviets. En *La Marsellesa* coincidían también su idea revolucionaria entendida en términos de liberación del cuerpo (sin atender a diferencias sociales) y la complicidad con las élites artísticas, intelectuales, pero también económicas, de la que dependía la consideración de su danza como arte.¹⁰²

Isadora Duncan trabaja contra la opresión corporal señalando que cada cuerpo ha de poder bailar con las características propias de dicho cuerpo, buscando el movimiento

¹⁰² *Ibid.*, 40-41.

natural del mismo, y que cada cuerpo con su movimiento puede ser bello en sí mismo, incluido el cuerpo de mujer sin necesidad de deformarse con las rígidas posturas del ballet. Abogará por una liberación personal y grupal frente a la represión a la que se había sometido al cuerpo desde la danza.

Los movimientos del cuerpo humano pueden ser bellos en cualquier etapa de su desarrollo en la medida en que estén en armonía con la etapa y grado de madurez que el cuerpo ha alcanzado. Siempre habrá movimientos que sean la expresión perfecta de ese cuerpo individual y de ese alma individual; [...] La bailarina del futuro será aquella cuyo cuerpo y alma hayan crecido juntos tan armónicamente que el lenguaje natural de ese alma se convierta en el movimiento del cuerpo. [...] No bailará al modo de una ninfa, como un hada, ni como una coquette, sino como una mujer en su expresión más alta y pura. Ella dará cuenta de la misión del cuerpo de la mujer y la santidad de todas sus partes. Danzará la vida cambiante de la naturaleza, mostrando cómo cada parte se transforma en otra. De todas las partes de su cuerpo irradiará la inteligencia, trayendo al mundo el mensaje de los pensamientos y aspiraciones de miles de mujeres. Ella bailará la libertad de la mujer.¹⁰³

Hoy es indiscutible su aportación no sólo al mundo de la danza, sino al mundo de las artes escénicas, destacando su innegable renovación en la búsqueda de la libertad corporal. También destaca su interés por fomentar la transversalidad con el resto de artes, utilizando la música clásica, la poesía, la filosofía o el conocimiento de la antigüedad clásica como fuentes de inspiración.

Se ha debatido mucho sobre si Isadora Duncan ha sido realmente una de las precursoras de la danza moderna, si tenía una base técnica depurada, e incluso algunos han llegado a cuestionar que realmente bailara, criticando su “falta de técnica”. Pero indudablemente le debemos parte de la recuperación del movimiento natural del cuerpo, algo especialmente importante al tratarse de una mujer, y por tanto de un cuerpo femenino,

¹⁰³ *Ibíd.*, 62-63.

tan afectado durante siglos en la cultura occidental por continuas deformaciones sociales, culturales, antropológicas, y por una estricta y permanente represión/opresión.

Es precisamente la defensa de una idea cultural del cuerpo la que le permite defender abiertamente la desnudez como medio artístico. Al reivindicar que “lo más noble en el arte es el desnudo”, y que es precisamente la bailarina, cuyo medio creativo es su cuerpo, quien más consciente debería ser de tal nobleza, Duncan se suma a otros reformadores del arte escénico que en estos mismos años están tratando de devolver al teatro la consciencia de la corporalidad. “Ser artista- escribe Appia- significa ante todo no tener vergüenza del propio cuerpo, sino amarlo en todos los cuerpos, comprendido el propio.” Tanto Appia como Duncan se hacen eco de las palabras de su maestro común, Nietzsche, quien había escrito: “soy enteramente cuerpo, y nada más; y el alma es sólo una palabra para hablar de algo acerca del cuerpo.”¹⁰⁴

5. ¿Cuerpo salvajes? ¡Cuerpos libres!

Isadora Duncan sin embargo, en sus propios escritos, despreció y rechazó manifestaciones artísticas que comenzaban a despuntar y que supondrían también romper con la figura del bailarín o bailarina occidental, como es especialmente el caso del jazz, las danzas modernas americanas, y el repertorio de las danzas africanas. Consideraba la mismas como salvajes y primitivas, ya que inevitablemente también ella, pionera revolucionaria que rompió moldes en su época, estaba condicionada por su tiempo. Al tiempo que rompía con la danza clásica y que revolucionaba la expresión del baile, se mantenía dentro de esa estructura rígida y convencional construida durante décadas.

Dentro de esas manifestaciones dancísticas *primitivas*, queremos centrarnos especialmente en las danzas afrocubanas. Bailes liberadores, frenéticos y conectados

¹⁰⁴ *Ibíd.*, 16-17.

con una vida cultural mística y mágica, con una naturaleza frenética e irracional. Una concepción que rompe todas las visiones dominantes del pensamiento y el arte occidental, con su racionalismo, con su cientifismo, y que representan a su vez parte de esa búsqueda del cuerpo que estamos abordando en este trabajo. Dichas expresiones artísticas se mantuvieron en la cultura popular, de los esclavos en este caso, al margen de los circuitos artísticos oficiales, de lo que se consideraba *sociedad civilizada*. Y como con oriente, a principios del siglo XX comenzaron a despertar el interés e influir entre las nuevas vanguardias y entre los nuevos maestros en el ámbito de las artes escénicas, y del entrenamiento y la preparación actoral. Esa mimesis de Adorno, respecto a expresiones artísticas, sociales o culturales, que no llegaron a ser encarceladas por la *civilización*.

En estas danzas tradicionales del África negra, especialmente presentes en Cuba, distinguimos dos tipos de danzas fundamentales, en línea con la distinción realizada posteriormente por Jerzy Grotowski en el teatro: danzas sagradas y danzas profanas.

Las danzas sagradas tienen un carácter ritual, vinculadas a los llamados “rituales de paso”, aquellos iniciados en la pubertad o representativos del tránsito hacia a la muerte. También se bailan para rendir culto a los antepasados o para invocar a las fuerzas de la naturaleza. Estas danzas mantienen el carácter chamánico de sus orígenes africanos utilizándose máscaras, y siendo los bosques, los ríos o los lagos los lugares sagrados donde se realizaran, en comunión con la naturaleza.

Las danzas profanas tienen sin embargo un carácter más social, y a su vez espontáneo. Danzas que se bailan en comunidad, donde todo el grupo llega a la catarsis mediante los bailes, los canticos y las percusiones realizadas al unísono. Son danzas muy flexibles,

improvisaciones creativas, sin o casi sin estructura, y donde el baile es plenamente libre frente al modelo de las danzas sagradas. Una fuente exponencial de expresión.

Existen sin embargo ciertos elementos comunes a ambas danzas, como el concepto de unidad, unirse con el compañero siendo sólo uno. Una representación de la comunidad que baila, conectando con esas tendencias colectivistas primigenias. Asimismo, cuerpo y alma danzan juntos, dejándose llevar por los ritmos y sonidos de los canticos y las percusiones que el propio cuerpo realiza golpeando en la tierra con sus pies.¹⁰⁵ Vemos aquí de nuevo esa unidad primigenia previa al surgimiento de la dualidad, ese panteísmo originario salvaje e instintivo, tan admirado y buscado en todo momento por Artaud como forma de liberar verdadera y plenamente el arte.

Si la pulsación define el espacio y el tiempo, el ritmo despierta la memoria corporal y el sonido libera el alma de las condicionantes a las cuales se halla habitualmente sometida.¹⁰⁶

El cuerpo en las danzas sagradas encarna a los elementos de la naturaleza y a los animales con los que convive, concepto como veremos recogido por Lecoq y otros maestros del teatro físico. Las máscaras en las mismas, como en la antigua Grecia, harán posible la encarnación de los espíritus, hablando los mismos enmascarados a la comunidad e invitando con su encarnación al ritual chamánico colectivo transformador y liberador. El cuerpo se vuelve somático, agitado, sometido a sus impulsos y a los impulsos externos.

En lo que al aprendizaje se refiere, es frecuente que, incluso en las escuelas de las ciudades, el aprendizaje de la lectura o de las tablas de multiplicar se haga con ritmo y bailando en las

¹⁰⁵ Annie Nganou, *Danse-thérapie et traumatisme psychique: restauration narcissique et réappropriation de soi chez la femme présentant des troubles post-traumatiques, á travers la pratique de la dance*. Thèse d'exercice de médecine. Paris: Université Paris 7- Xavier Bichat, Paris, 2007. 272f.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 3.

sillas de la escuela. Todos estos ejemplos demuestran el papel primordial que juega la danza, la pulsación y el ritmo en la vida cotidiana africana.¹⁰⁷

El reencuentro con estas formas primitivas de expresión, y el estudio e interés por lo que fueron consideradas *culturas salvajes*, supondrá indudablemente un impulso para el reencuentro con el cuerpo, ya que en las mismas vemos ese elemento corporal dinámico de expresión y creación. De ahí su aporte en el campo de la música y la danza tan directamente, con el jazz, el soul, e incluso el moderno rock and roll, y su inevitable influencia, por diversas vías, en la escena, en el teatro y en la actuación, e incluso en la performance. Dicha concepción corporal supuso también un lugar distinto para la mujer, que sí podía expresarse, y que incluso podía llegar a ser apreciada por cómo lo hiciera. A pesar del machismo imperante, descubrimos no obstante un concepto de mujer robusta, danzante, expresiva, en esa tradición afrocubana. Es esa mujer esclava negra que forja su fuerte carácter en su opresión y explotación, pero sobre todo en su rebelión contra la misma, tal y como nos señalará Angela Davis.

6. Sarah Bernhardt. Revolución en escena

La liberación de la corporeidad femenina, también destacará en la revolución teatral que abordaremos en el siguiente capítulo, no siendo casualidad el papel de Sarah Bernhardt, similar en el teatro al jugado por Isadora Duncan en la danza.

Sarah Bernhardt se formará en la tradición de la Comedia Francesa, en su Conservatorio, pero enfrentada al mismo, a su método, a su forma de entender el teatro, incluso, como ella misma reconoce, careciendo de cualquier tipo de vocación y entusiasmo por el mismo, o quizás con la forma de entenderlo y practicarlo por parte de lo que sería su élite académica. Su espíritu rebelde le generará constantes problemas,

¹⁰⁷ *Ibíd.*, 4.

especialmente por el hecho de ser mujer, llegando incluso a ser expulsada del elenco de la Comedia Francesa. Finalmente se convertiría en una actriz revolucionaria, con una concepción de la interpretación muy avanzada y moderna.

Buscaba la esencia del personaje, vivir en el mismo, rompiendo así con la concepción caduca bajo la que se había formado, y poniendo en práctica en los escenarios aspectos revolucionarios que serían posteriormente abordados de forma sistemática por Stanislavsky y otros grandes revolucionarios de la interpretación. Adopta un método preciso de estudio y comprensión del personaje, buscando sentirlo, tratando de fundirse con el mismo.

Sarah Bernhardt representa un excelente ejemplo de dominio extraordinario de la técnica escénica; de una maestría que jamás fue únicamente exterior. ‘Hemos de vivir dentro de nuestros personajes’, decía ella. ‘Y no hay nada más emocionante que abandonar nuestra propia personalidad, en aras de otro ser.’ Para Sarah Bernhardt, la veracidad vital del personaje representado era la condición básica de la creación del actor. Y para alcanzarlo, se necesitaba, en su opinión: ‘Penetrar en las condiciones sociales de cada uno de los personajes con el fin de volver a crearlo más tarde, dentro de su ambiente auténtico...’¹⁰⁸

Un aspecto decisivo en este proceso, en la elaboración de su técnica interpretativa, será la consideración del cuerpo, y su utilización como instrumento decisivo en la formación y desarrollo del personaje, rompiendo con la rigidez, como Duncan, existente hasta ese momento. Este entrenamiento preciso de su cuerpo, fruto de su amor por la gimnasia, le permitiría incluso al final de su vida, envejecida y careciendo ya de una pierna, realizar interpretaciones enérgicas y magistrales.

Desde su más tierna infancia, Sarah hacía gimnasia, y en su técnica escénica era de enorme importancia saber manejar y dominar el cuerpo y sus movimientos. Era eso lo que la

¹⁰⁸ G. N. BOIADZIEV, A. DZHIVELEGOV y S. IGNATOV, *Historia del Teatro Europeo II* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976), 496- 497.

ayudaba considerablemente a ocultar o disimular su vejez, haciendo imperceptible para los espectadores la prótesis (una pierna artificial). Con todo derecho pudo calificarse su técnica de virtuosa. Sorprendía en ella la armonía de los movimientos. La mímica, los gestos, la entonación, el manejo de las manos y de los ojos, las vueltas de la cabeza, todo se fundía en una sola imagen, íntegra y viva.¹⁰⁹

Nos encontramos, y no es casualidad, ante otra mujer que deviene transformadora de un arte que requiere, como instrumento central, del cuerpo. Y decimos que no es casualidad, porque si alguien tenía que romper, desde un punto de vista práctico, con la opresión de la corporeidad, ese alguien tenía que ser y fue mujer. De ahí la importancia de elaborar este breve capítulo. No solo para establecer una más que necesaria perspectiva de género, sino para resaltar como de entre la más brutal opresión surge finalmente una genuina liberación. La liberación del cuerpo fue un proceso en el que muchas y muchos contribuyeron, pero sin duda sin ellas nunca habría alcanzado el grado buscado por el teatro físico.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, 498. Citando a Michurina-Samoilova.

CAPÍTULO III

EL DESCUBRIMIENTO DE LA CORPORALIDAD. RENOVACIÓN TEATRAL Y TÉCNICA ACTORAL EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

*En otras palabras, aprendamos a caminar como si nunca lo hubiéramos hecho, desde el principio, y no sólo en el escenario, sino también fuera de él.*¹¹⁰

Constantin Stanislavsky

¿Qué significa y qué implica ser actor/actriz? ¿Qué es lo que se debe hacer para interpretar y construir un personaje, para elaborar una pieza o para recitar una poesía? Y ¿cómo se debe enseñar a interpretar y a construir? ¿Cuáles han de ser las nuevas vías de experimentación? ¿Los nuevos caminos a descubrir? ¿Es suficiente con lo que hacemos, como aprendemos, como entrenamos o experimentamos? Y principalmente, ¿qué ocurre con nuestro cuerpo? ¿Cómo debe servir al teatro? ¿Qué es o debe ser el movimiento para el actor/actriz? Todas estas preguntas, hoy aún presentes, son las que comenzaron a hacerse nuestros predecesores y predecesoras, sentando las bases para la creación de un nuevo teatro y de un nuevo concepto de actor/actriz.

Analizando la evolución del teatro, tanto desde el punto de vista teórico, como desde la práctica y la experimentación escénica, podremos contextualizar los diferentes momentos y modos de *hacer* del teatro a lo largo de la historia en su constante transformación, vislumbrado en este camino la progresiva incorporación de la corporalidad. En este capítulo realizamos un recorrido historiográfico por la moderna renovación teatral hasta la Segunda Guerra Mundial, en lo que podríamos denominar *la primera ola*, analizando y estudiando la evolución del concepto teatral en su conjunto, y especialmente, de la técnica y la enseñanza actoral. El objetivo es poder situarnos,

¹¹⁰ Constantin Stanislavsky, *Creación de un personaje* (México D.F: Editorial Diana, 1992), 67.

conocer y entender en profundidad las diferentes corrientes y especialmente, las diferentes técnicas interpretativas, entrenamientos y prácticas escénicas, y su influencia en la propia evolución de las artes escénicas en su conjunto, prestando especial atención a la corporalidad, la gestualidad y el movimiento.

El marco geográfico de las diferentes técnicas y modos de interpretar es muy amplio, recorriendo diversos continentes y correspondiendo a diversas culturas. Abordaremos en este y en el siguiente capítulo una panorámica general analizando los diferentes movimientos y escuelas, y a las distintas creadoras y creadores más emblemáticos y representativos. Analizar, y aún más por escrito, las técnicas y estilos de interpretación, y su pedagogía, es una tarea compleja, ya que no es sencillo plasmar, explicar y sistematizar en palabras los procesos de aprendizaje y ejecución, los ensayos, los entrenamientos y prácticas escénicas, o los distintos tipos y variantes de ejercicios. Al referirnos a una determinada escuela, creador o creadora, o a una técnica o tipo de pedagogía, explicaremos su metodología, desde la precisión y el rigor, tratando de clarificar y entender en su globalidad cada una de ellas.

La existencia de diferentes escuelas y métodos de formación en el arte de la interpretación, muchas veces nacidas *en contraposición a*, ha resultado decisiva, al encontrarnos ante un arte tan subjetivo como objetivo al mismo tiempo. No todos los métodos son o pueden ser igual de útiles para cada actor o actriz en formación y búsqueda. Lo que puede ser efectivo, apropiado o válido para uno, no lo es para otro. Cada uno y cada una, por tanto, ha de ir encontrando su camino, su técnica más efectiva y adecuada, y su proceso creativo propio, empleando las técnicas o métodos más adecuados para él/ella.

En nuestro país, la ausencia de una formación global, transversal, de cara a una pedagogía del arte dramático lo más completa y variada posible, y cierto abandono, por parte de instituciones y administraciones, en cuanto a la delimitación de nuestras enseñanzas, dan lugar a que nuestra profesión se desdibuje. A esto se le suma la falta de tradición, de industria, o el retraso cultural que supusieron 40 años de dictadura habiendo quedado nuestro país en una situación de desventaja. Algo que nos obliga a mirar a la industria interpretativa de EE.UU. o Gran Bretaña, a países con un gran desarrollo cultural en este sentido como Rusia, Francia, Alemania e Italia, y a otros que han cultivado también una tradición teatral, como los países nórdicos, especialmente Dinamarca a través del Odin Teatret, o países del este europeo como Polonia, así como a oriente con sus inmortales tradiciones teatrales.

En una época como la actual, de crisis en nuestro sector debido a las grandes transformaciones del mercado durante los últimos años, de crisis en el ámbito de lo que podríamos denominar *la industria de la creación artística*, afectando también a la producción teatral, es fundamental que no se descuide o abandone la formación profesional del actor/actriz y el efecto de esta situación en el ejercicio nuestra profesión. Un debate por otra parte que no es nuevo, y que ha estado presente en la historia del teatro a lo largo del siglo XX, y que influye en la propia evolución y transformación del mismo.

1. Antecedentes. Las semillas de la ruptura

El teatro, las artes escénicas en su conjunto, al explicar la realidad que nos rodea, su contexto, la historia o los acontecimientos políticos y sociales, los elevan, poetizan y transfiguran, devolviéndolos al colectivo, en convivio, a través de una visión personal, subjetiva e íntima. Cuerpo y mente en comunión haciéndonos llegar un punto de vista

que, en muchas ocasiones, no es el mismo que el artista creador quería transmitir, creándose cientos de nuevos puntos de vista diferentes que acaban por engrandecer aún más la propia creación. No hay por tanto un solo sentido, ni hay una sola interpretación.

Ese proceso de transmisión ha sufrido una radical evolución desde finales del siglo XIX, incorporándose, entre otros, lo que es hoy para nosotras un elemento central del lenguaje teatral y escénico, el cuerpo, marginado durante siglos.

La importancia por tanto del actor/actriz entrenado, *no como un atleta gimnástico*, sino como *un atleta afectivo*, es consecuencia de dicha evolución, y de la recuperación del cuerpo, no solo en el plano teatral, sino también en la vida pública, siendo de nuevo un medio válido de expresión y creación. La dualidad cuerpo/mente, que como hemos señalado, ha dominado y domina el pensamiento occidental incluso en la actualidad, ha implicado un bloqueo del cuerpo en las prácticas escénicas, consecuencia directa del bloqueo que sufre y aprende en la propia vida cotidiana. Es necesario por tanto analizar y sistematizar el entrenamiento y la práctica escénica desde el cuerpo, la mente y la voz. El actor/actriz debe vivir en una búsqueda continua, desarrollándose su trabajo entre lo abstracto y lo concreto, entre constantes (permanencias) e incertidumbres (movimiento). Ha de aprender a transfigurar las emociones, los colores, los sentimientos, dándoles forma concreta en su cuerpo, haciendo emerger el movimiento, el gesto y la voz. La práctica escénica durante el siglo XX cada vez ha vivido más en *el cuerpo*, más desde un *hacer* corporal. Bajo esta dicotomía cuerpo-mente, vive y se desarrolla el actor/actriz

El actor pone en juego su persona y su dignidad en cada fase de su trabajo: de la respiración a la elocución, de la inmovilidad al gesto, de la efusión sentimental a la lucidez crítica, de la humildad al histrionismo...En él, la ética y la técnica están íntimamente ligadas. Cuando el actor se enmascara, el hombre se desenmascara. Estudiar al actor de hoy y su problemática es, al mismo tiempo, volver a encontrar algunas de las constantes del arte a interpretar,

evocar las transformaciones del teatro moderno y de las demás artes, examinar las relaciones entre el actor y la sociedad.¹¹¹

1.1 Teatro romántico vs teatro cortesano

La rica revolución teatral operada durante el siglo XX nos obliga a preguntarnos ¿qué ocurrió durante el siglo XIX? ¿Cómo se llegó a gestar la gran revolución escénica y actoral que el siglo XX alumbró? La tradición dramática dominante durante siglos comienza a ser cuestionada a principios del siglo XIX. Hasta entonces, el texto escrito y el autor tenían un peso incuestionable, y el papel del actor/actriz se limitaba a la declamación del texto, sin capacidad creativa, anulados por la palabra, interpretando al servicio de aquél. Poco a poco se intenta empezar a romper con esta subordinación:

El escándalo de Hernani estalla sobre la cabeza llena de laurel de Víctor Hugo por causa también de una cuestión de énfasis. La Koiné se siente amenazada. Y se siente amenazado el absolutismo estético, compañero fiel, frecuentemente, del absolutismo político. Aquello que se soportaba resignadamente en la comedia y en el melodrama no puede poner el dedo en la tragedia. Y sin embargo, el proceso avanzará durante todo el siglo XIX, primero de manera lenta, después con una racha incontenible. El teatro procura sacudirse las cadenas de la literatura. El actor es cada vez menos una garganta para transformarse, más, en un cuerpo. Y la declamación ocupa un lugar entre el conjunto de disciplinas y de técnicas que el intérprete ha de dominar.¹¹²

El siglo XIX beberá indudablemente de las formas y códigos del neoclasicismo, una herencia caduca que condicionaría las bases del teatro romántico. Pero incluso ese periodo previo, el siglo XVIII, no puede reducirse a dichas formas y códigos, existiendo ya entonces:

¹¹¹ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético* (Barcelona: Editorial Gustavo Pili, S. A., 1979), 22.

¹¹² *Ibíd.*, 17.

La pretensión de hacer evolucionar el espectáculo cortesano y aristocrático hacia otros modos, de tonos más populares, que reflejen en escena los problemas de las masas, con el fin de conseguir que el gran público frecuente las salas de teatro.¹¹³

Al fin y al cabo es el siglo en el que tendrá lugar la Gran Revolución francesa y el germen del movimiento romántico. Así, junto al neoclasicismo y el absolutismo, emergen ya los elementos de ruptura que determinaran dichos cambios revolucionarios.

Es ya Diderot en el siglo XVIII el que comienza a resaltar el papel del actor/actriz como creador-creadora, recuperando y a su vez transformando la concepción aristotélica del actor/actriz como simple imitador. Habla de:

Una mimesis general, compatible con la idea de mimesis como fuerza productiva, donde la imitación no lo es de la naturaleza sin más, sino de ella como fuerza generadora.¹¹⁴

En 1773 escribirá *Paradoxe sur le comédien*, uno de los primeros tratados que trata de establecer una metodología actoral, y que no verá la luz hasta 50 años más tarde. Podemos vislumbrar en Diderot, indirectamente, la problemática que se afrontará con posterioridad, el lugar que ocupa el cuerpo y el movimiento en la creación escénica.

Hablamos demasiado en nuestros dramas; y consiguientemente, nuestros actores no actúan bastante. Hemos perdido un arte cuyos recursos conocían bien los antiguos. La pantomima figuraba en otro tiempo todas las condiciones, los reyes, los héroes, los tiranos, los ricos, los pobres, los habitantes de las ciudades, los del campo, seleccionando para representar a cada estado aquello que le es propio; en cada acción, lo que más llama en ella la atención.¹¹⁵

¹¹³ Cesar Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia Básica del Arte Escénico* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2008), 221.

¹¹⁴ María Elena Muñoz Méndez, “Diderot y el modelo moderno de arte”. *Revista de Teoría del Arte*, (18), 141-149, Universidad de Chile, 2010.
<https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39070>

¹¹⁵ Citado en Cesar Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia Básica del Arte Escénico*, 233.

Pero el primer gran paso en la transformación interpretativa se produce con el triunfo definitivo del romanticismo, tal y como señala muy acertadamente Xàvier Fàbregas:

La gran revolución interpretativa del siglo XIX tiene lugar en 1830 con el triunfo del romanticismo. La fecha es precisa, aunque sólo señale el final de un proceso que había empezado hacía bastante tiempo. Tiene una víctima: Alfred de Musset, y un triunfador: Víctor Hugo.¹¹⁶

¿Por qué 1830? En este año en París, en el Théâtre Français, se estrena *Hernani* de Víctor Hugo, donde “se infringen todas las normas”.¹¹⁷ La lucha contra las convenciones, contra la aristocracia y el teatro cortesano se agrava y se acelera con el desarrollo del romanticismo, impulsado en su vertiente más radical por los ecos de la Revolución francesa. Un buen ejemplo es la renovación actoral impulsada por el actor François-Joseph Talma, crítico feroz de la *declamación* y que exige:

Un teatro de la naturalidad, virtual interpretación acosada tanto por el empaque clásico como por el enfatismo de los melodramas; un teatro de la autenticidad en todos sus componentes¹¹⁸.

También el propio Víctor Hugo es un buen ejemplo de esta renovación, eligiendo a actores y actrices de los llamados *teatros de bulevar* (populares) frente a los actores y actrices clásicos, del Théâtre Français o Comedia Francesa. Como señala Fàbregas, *Hernani* es la consagración de la victoria del romanticismo como ruptura y revolución, frente a Musset, “cultivador de un género dieciochesco moral y delicioso, adaptado a la sensibilidad romántica”.¹¹⁹

¹¹⁶ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 11.

¹¹⁷ Cesar Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia Básica del Arte Escénico*, 249.

¹¹⁸ *Ibíd.*, 245.

¹¹⁹ *Ibíd.*, 249.

1.2 La formación aristocrática. El Conservatorio

La formación tradicional, con matices según el país, se caracterizó por una serie de aspectos comunes, determinados esencialmente por la tradición conservadora heredada de generación en generación. Uno de los casos más emblemáticos es el de Francia, concretamente el del Théâtre Français o Comedia Francesa. La cantera de actores de la Comedia Francesa se formaba en los denominados Conservatorios, que durante mucho tiempo se llamaron de *Música y Declamación* o de *Declamación Dramática*, hasta bien entrados los años 60 del siglo XX. Este detalle, aparentemente anecdótico, refleja a la perfección en qué consistía, o se consideraba que debía consistir, la profesión del actor/actriz: la formación del alumnado en un repertorio de obras clásicas de los autores más universales aprendiendo una perfecta declamación de sus textos. Los principales objetivos en escena eran, pronunciar correctamente y con precisión, y saber tener presencia en escena. Se mantenía en esencia la concepción aristotélica del actor/actriz como orador, que *declama*, que cuenta, pero que no interpreta.

Esta concepción es la que entra en contradicción a partir del romanticismo con la concepción del actor/actriz como creador-creadora, como intérprete de una realidad que a su vez debe volverse viva en el escenario. El teatro oficial, como espectáculo de la aristocracia, de las clases altas, se convirtió poco a poco en el modelo a seguir, especialmente a partir del siglo XVII, despreciándose las variantes populares que practicarían y de las que beberían grandes clásicos como Shakespeare, Lope o Molière. En estas variantes si se encontrarán otras formas de interpretar, más experimentales, novedosas o atrevidas, que durante el siglo XX serán rescatadas y reformuladas contribuyendo a la renovación teatral. Aquellas formas oficiales y conservadoras marcarán el modelo de enseñanza y el método pedagógico. Este modelo choca frontalmente a partir del siglo XIX con las nuevas concepciones teatrales, lo que

provoca un enfrentamiento cada vez más abierto entre la tradición conservadora y la innovación, que busca romper con los moldes y corsés del pasado.

1.3 La formación popular. La Commedia dell'Arte

En el siglo XVI encontramos precedentes que fueron capaces de ir más allá de un teatro formal, de ese teatro para las clases altas basado en la declamación, como la Commedia dell'Arte italiana. Aquí el texto queda relegado a un segundo plano, existiendo un simple hilo argumental como apoyo para estructurar la pieza. Los actores y actrices improvisan los diálogos, los juegos, las escenas, sobre un esquema establecido previamente.

Al fondo del tablado, tras el foro, se colocaba un libreto en donde los actores cotejaban las entradas y salidas que debían efectuar, aunque los diálogos podrían variar o evolucionar según la habilidad o inspiración de los cómicos.¹²⁰

Una de las principales características de la Commedia dell'Arte es el uso de la máscara, que define cada personaje tanto física como psicológicamente creando arquetipos. El uso de la máscara obliga a modificar la verticalidad corporal, ya que los centros corporales de cada personaje son diferentes. El cuerpo cobra una importancia vital, rompiendo con la concepción puramente declamatoria de la interpretación. En los *lazzi*, improvisaciones cómicas muchas veces sin palabra, la maestría y el control corporal se mostraban a través del mimo y la acrobacia, puestos al servicio de la escena:

Dichos *lazzi* [...] contenían todo tipo de recursos propios del actor: el canto, la acrobacia o la expresión corporal.¹²¹

¹²⁰ *Ibid.*, 119.

¹²¹ *Ibid.*, 119.

Destaca en la Commedia dell'Arte la importancia del actor/actriz, el uso del cuerpo – junto con la voz- como una de las herramientas principales, así como el juego y la improvisación como motores fundamentales en la representación. Todos los elementos de la obra o espectáculo quedarán unificados “gracias al arte del actor”¹²².

A pesar de que el surgimiento de la Commedia dell'Arte se produce en el siglo XVI, esta concepción actoral y teatral quedará marginada, como un arte menor, narrándose la historia del teatro a través de los circuitos oficiales, aristocráticos, que consideran al autor y su texto el rey, y al actor/actriz como un simple siervo, como un simple instrumento que lo pronuncia y declama.

1.4 Los *teatros del bulevar* desafían a la Comedia francesa

A pesar de todo, los círculos oficiales, como la Comedia Francesa, continuaron fomentando el conservadurismo interpretativo hasta finales del siglo XIX. Sin embargo, con el movimiento romántico, numerosos autores, como Víctor Hugo, comenzaron a dirigirse a los llamados *teatros del bulevar*, teatros populares donde se encontraban otro tipo de actores y actrices, ajenos y despreciados por la Comedia Francesa. La formación de los mismos era autodidacta. Se incorporaban a alguna compañía de teatro, y en las propias *tablas*, comenzando como figurantes, se iban formando en la pura práctica escénica ante un público popular de masas. En un primer momento desempeñaban roles actorales *básicos*: mensajeros que traían una carta, el chico del periódico, la vagabunda... y poco a poco, ganada cierta seguridad, optaban a una frase o un pequeño diálogo. Grandes actores y actrices emergieron así, mediante el enfrentamiento directo con el público y la práctica escénica diaria.

¹²² *Ibid.*, 120.

Uno de los primeros ejemplos fue el de François-Joseph Talma, citado anteriormente, así como posteriormente la actriz Duchesnois, compañera escénica de Talma al final de la vida de este. Talma comenzó a cuestionar en escena el estilo de la Comedia Francesa, “renunciando poco a poco al carácter declamatorio”¹²³.

La emoción, tomada por Talma como base del juego escénico, y el deseo de fundamentar psicológicamente el papel, lo llevaban hacia la ruptura con la declamación clásica semicantada; pero, en la elaboración de las nuevas formas de la dicción, tenía que andar a tientas.¹²⁴

Asistiremos a partir de entonces a una auténtica batalla con la intención de acabar con el método declamatorio heredado generación tras generación en la Comedia Francesa, donde incluso el papel de un actor/actriz no podía ser sustituido por otro hasta la muerte de aquel o aquella, y en el que “un actor joven siempre ingresaba en un conjunto completamente formado, teniendo que desempeñarse de la misma manera en que lo hacía su antecesor”.¹²⁵ Debido a esta resistencia de la academia teatral francesa, Duchesnois, al interpretar a Fedra, rompiendo con dichos moldes, tuvo que soportar la dura crítica de las supuestas autoridades teatrales de la Comedia Francesa, que consideraron su actuación como un auténtico sacrilegio.

Durante la primera mitad del siglo XIX, al igual que se alternaba en el terreno político revolución y restauración, se alternaban en el ámbito del teatro y la actuación dos posturas enfrentadas:

¹²³ G. N. Boiadziev, A. Dzhivelegov y S. Ignatov, *Historia del Teatro Europeo II*, (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976), 297.

¹²⁴ *Ibíd.*, 229.

¹²⁵ *Ibíd.*, 252.

La clásica, que aún se mantenía sólidamente en el teatro de la Comedia Francesa, y la nueva, que negaba las normas del clasicismo e imperaba en los escenarios de los teatros del bulevar¹²⁶.

Durante este periodo, surge y se desarrolla el *vodevil*, que exige del actor/actriz “poseer un cuerpo entrenado”¹²⁷, y que es otra clara manifestación de la cultura popular, mostrando la necesidad de recuperar el cuerpo como herramienta central en la práctica escénica.

Sin embargo, a pesar de toda esta lucha por romper con el pasado, vemos como a mediados del siglo XIX aún se mantiene el dominio de la tradición clasicista.

La rutina escénica que era transmitida de generación en generación, cuyo nido, sólido y bien sentado, se hallaba en el teatro de la Comedia Francesa, imperaba en el Conservatorio [escuela de la Comedia Francesa], la escuela teatral de mayor autoridad y prestigio oficial. Dicha rutina no dejaba llegar al escenario a los nuevos dramaturgos que no querían andar por caminos trillados; tampoco eran admitidos los frescos talentos que aparecían entre los actores y rompían las viejas tradiciones histriónicas que se remontaban hasta el mismo clasicismo.¹²⁸

Tras la tempestad romántica volvería la calma, imponiéndose el *realismo* como modelo. Un realismo que sin embargo está falto de vida, y que aunque en sus orígenes busca acercar el teatro a la realidad, *a la naturalidad*, acaba convirtiéndose en un nuevo convencionalismo, esta vez burgués. Una tradición cuestionada con la explosión escénica que tiene lugar desde finales del siglo XIX, donde destacarán como precursores el Teatro Libre de André Antoine y el simbolismo, o el arte sublime de Sarah Bernhardt.

¹²⁶*Ibíd.*, 297.

¹²⁷*Ibíd.*, 303.

¹²⁸*Ibíd.*, 483.

2. Los precursores. Naturalismo y simbolismo

Avanzada la segunda mitad del siglo XIX, se produce una nueva transformación, precedente inmediata de la revolución teatral y actoral del siglo XX, que trae consigo nuevas formas plásticas, musicales, teatrales, y dancísticas, como en el caso de Isadora Duncan. Nos encontramos ante corrientes enfrentadas, y cada una a su manera aporta los cimientos para dicha revolución teatral, escénica y actoral que ya se está gestando.

2.1 El Teatro Libre André Antoine

Rompe con los convencionalismos buscando algo realmente real y vivo, no solo desde el punto de vista escénico, (llegando a tener carne cruda pudriéndose en el escenario) sino también desde el punto de vista actoral, rompiendo con el *antinatural* histrionismo cortesano.

Como puntos fuertes habría que subrayar dentro de su labor de coherencia, acorde con el realismo impuesto a los medios visuales [escenografía], la representación antiteatral, es decir, la técnica de actuar como si no se estuviese en un teatro, como si entre los actores y el público existiera realmente una cuarta pared, y uno se encontrase sólo con los otros personajes, en una situación real de la vida; de ahí que importe poco, contrariamente a las prescripciones del cuadro plástico, hablar de espaldas, o desde fuera del escenario visible.¹²⁹

Esta *cuarta pared*, sienta las primeras bases para una completa renovación teatral, actoral y escénica. Permite romper con el acartonamiento teatral, la declamación y los corsés. La *cuarta pared* exige que el cuerpo vuelva a estar presente, que recupere su capacidad de moverse en escena como lo hace en la vida cotidiana, comenzando por tanto, de una forma muy primitiva e inconsciente aún, a convertirse en un elemento vivo de la representación del que habrá que ir tomando conciencia. Antoine desarrolla su

¹²⁹ Cesar Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia Básica del Arte Escénico*, 298-299.

Teatro Libre confrontado directamente, como no se había hecho antes hasta ese momento, con la Comedia Francesa.

Antoine exigía que el actor se hallase libre de todas las costumbres de la teatralidad convencional que se inculcaba a los alumnos del Conservatorio. [...] Prohibió a los actores que hiciesen su labor escénica dirigiéndose al público, acercarse a la concha del apuntador, y elaboró, él mismo, el sistema que se volvió celebre de ‘trabajar de espalda’ [...] una osada violación de la manera habitual de actuar en el escenario.¹³⁰

Antoine fue uno de los pioneros, no solo desde el punto de vista de la actuación o de la escenografía, sino en su propia concepción global del teatro, incluso tratando de organizar un nuevo tipo de compañía teatral donde poder investigar y plasmar sus nuevas ideas. Fracasaría en su intento, pero sus planes serían “ejecutados por Stanislavsky en Rusia, y por Copeau en la propia Francia”.¹³¹ Esta nueva concepción naturalista, que exige reproducir la realidad, requiere sacar el cuerpo de su estado de letargo, de ser un mero adorno, de ser tan solo un cuerpo que declama orientado al público.

2.2 El Teatro de Arte y *Ubu Rey*

Por otro lado, está el simbolismo del Teatro de Arte, encabezado por el francés Paul Fort, que rechaza la grandilocuencia de ese nuevo realismo naturalista, y exige el regreso a la simplicidad como forma de combatir el barroquismo escénico naturalista. Esta corriente impulsa un planteamiento más libre, sin reglas, donde se descubren nuevos conceptos y tipos de movimientos, que consisten en “la agrupación de diferentes lenguajes escénicos: conjunción de música y palabra, recitados, coros; uso de la danza,

¹³⁰ G. N. Boiadziev, A. Dzhivelegov y S. Ignatov, *Historia del Teatro Europeo II*, 487.

¹³¹ *Ibíd.*, 488.

modos especiales de movimientos escénicos...”¹³² Una concepción que en su evolución establece las bases de lo que serán las vanguardias (dadaísmo, surrealismo, etc...), destacando como una de sus primeras expresiones Alfred Jarry, que presenta en 1896 *Ubu Rey*, puerta de entrada del posterior teatro de vanguardia.

No hace falta ser muy perspicaces ni conocer su origen para ver que Jarry se está riendo de sus criaturas, ante todo del protagonista, el Père Ubu [...] Esta risa destructiva y grotesca no era la risa de la comedia o del vodevil, siempre controladas por el buen gusto y la moderación exigidos por el público teatral. En el fondo, Jarry se está riendo del propio teatro. Para Oliver Walzer, en *Ubú rey*, como luego en el teatro dadá, se produce una voluntad de ruptura, de querer sorprender y provocar, de lanzar el lenguaje teatral por las aventuras menos controladas y hacer saltar en pedazos los castillos del sueño, de lo maravilloso y del humor. *Ubú rey* representa, desde esta perspectiva, algo nuevo, un comienzo absoluto. Es la primera brecha abierta en la concepción del teatro tradicional en nombre de lo absurdo, de lo irrisorio e irracional.¹³³

Nos encontramos ante la recuperación del cuerpo expresivo en una búsqueda de una nueva verdad interpretativa, donde la propia ruptura con cualquier tipo de lenguaje tradicional (teatro tradicional), supone abrir una gran puerta a la experimentación, recuperando el cuerpo y el movimiento desde una perspectiva completamente nueva, y destacando así la importancia del cuerpo como forma de expresión por sí mismo. Estas corrientes simbolistas descubrirán además los secretos de oriente, comenzando a introducir sus planteamientos, donde priman cuerpo y movimiento como herramientas fundamentales en la construcción teatral.

¹³² Cesar Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia Básica del Arte Escénico*, 271.

¹³³ *Ibíd.*, 312.

2.3 Reparición del cuerpo

La confluencia de ambos movimientos, su reacción y repulsión mutua, junto con las propuestas revolucionarias de actrices como Sarah Bernhardt o bailarinas como Isadora Duncan, conforman las bases de la transformación que abordaremos en el presente capítulo.

El estudio y la consideración del movimiento y del cuerpo, y su importancia en la formación del actor/actriz, fueron marginados en la formación clásica, tradicional y convencional, debido a la concepción racionalista imperante a partir del siglo XVII. Pero como hemos señalado, incluso desde Diderot puede vislumbrarse ya este interés por encontrar nuevas formas de expresión, nuevos caminos y nuevas formas de *hacer*, aunque sea de forma indirecta.

El hecho incluso de que sean dos mujeres las que protagonicen la transformación en escena de la danza o del teatro, es quizás otro argumento más sobre el peso de la liberación del cuerpo en este proceso. La opresión y la vergüenza del cuerpo era especialmente fuerte en el caso del cuerpo femenino, de ahí la importancia de la conquista del espacio público, de los escenarios, por parte de estas mujeres.

Esta nueva revolución teatral y actoral de finales del XIX, empieza a romper poco a poco con este desprecio hacia el cuerpo y el movimiento. En este contexto, surgen figuras revolucionarias que sienten la necesidad de retirarse, por un tiempo, de las tablas, de la propia actuación, para formar grupos de trabajo dedicados a la experimentación e investigación actoral en un sentido amplio, sin límites, rompiendo con cualquier perjuicio del pasado. Será el caso de la Escuela del Vieux-Colombier con Jacques Copeau, o del Studio Stanislavsky en el Teatro de Arte de Moscú.

3. El descubrimiento de oriente

Entre 1865 y 1895, la pintura y la literatura francesas conocen una oleada de chinismo y japonismo. Las Exposiciones universales de 1880 y 1900 revelan a los actores annamitas y japoneses. Sylvain Lévi publica un estudio sobre el teatro hindú (1890). Se descubren los textos de Zeami. Ezra Pound y W.B. Yeats se interesan en el Nô. E. G. Craig publica en *The Mask* artículos sobre el teatro Hindú, chino, japonés (1912, 1913, 1914,1923). [...] Meyerhod y Eisenstein ven al japonés Sadanji Ichikawa durante una gira que éste realiza por la Unión Soviética (1928), Brecht asiste en Berlín a las representaciones del actor chino Mei Lan Fang (1928), Artaud descubre a los bailarines de Bali en la Exposición Colonial de París (1931).¹³⁴

Oriente se convirtió desde finales del siglo XIX en una rica fuente de inspiración en todos los campos, desde la filosofía a la música, la pintura o el propio teatro. Se descubre una sabiduría ancestral, el exotismo, la magia y el misticismo, inspirando a pensadores y artistas que huyen de una idea del progreso arrogante que olvida cualquier equilibrio. Se descubre al mismo tiempo una nueva forma de religiosidad, opuesta a la religiosidad cristiana y su complejo de culpa, de sacrificio y de dolor. Un mundo nuevo, de civilizaciones milenarias como la china, la japonesa o la hindú, y su religiosidad panteísta, nihilista e incluso atea. Una filosofía que nos propone fundirnos con la naturaleza.

Estas influencias permiten redescubrir la importancia del cuerpo. El cuerpo se vive en oriente como una fuente de expresión en las diferentes variantes de representación teatral, adoptando las mismas un carácter místico o ritualístico. Reencontramos en oriente esos rituales teatrales panteístas de la antigüedad, rememorándose la idea primitiva u originaria del teatro.

¹³⁴ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 112.

3.1 El Kathakali. Comunión con el Infinito

Una de las manifestaciones artísticas más sobresalientes en la cultura Hindú es el *Kathakali*. Originario de Kerala, al sur de la India, consiste en un ritual en el que los cantantes narran historias y leyendas mientras los actores-bailarines danzan escenificando dichas narraciones. El actor de *Kathakali* (en este caso solo el hombre, al estar vetada la actuación femenina), se somete a duros y exhaustivos entrenamientos físicos, donde ejercita, desarrolla y aprende a controlar cada músculo de su cara y de su cuerpo. Estudia los *mudras*¹³⁵, y los diferentes ritmos musicales que los cantantes y músicos interpretan. El maquillaje, elemento esencial en la escenificación como parte del ritual de celebración, actúa como una máscara que transforma al actor, y define su personaje.

Sugiere el decorado con sus gestos codificados. Su cuerpo describe el alba o la noche, las estaciones, el cielo o la montaña, el viento, y evoca a los animales. Ignora todo realismo. El tema principal es la comunión del alma con el Infinito.¹³⁶

Los cuerpos, suficientes por sí mismos, sugieren las atmósferas, los decorados, las emociones, la naturaleza, en un escenario vacío, donde únicamente son acompañados por músicos y cantantes. El actor es capaz de reproducir la esencia y dinámica interna de las formas cósmicas solo mediante su cuerpo, sin necesidad de más aparejos, y sin texto. Esta técnica es descubierta en occidente cuando se comienzan a poner en cuestión las formas teatrales dominantes, cuestionándose el texto, los decorados, e incluso el vestuario.

¹³⁵ Un gesto, considerado sagrado por quienes lo realizan, hecho generalmente con las manos.

¹³⁶ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 113.

3.2 La Ópera de Pekín. Un cuerpo adaptable

Al igual que en la tradición Hindú, el actor chino (también exclusivamente el hombre), está sometido a un entrenamiento férreo, y a una codificación simbólica y alegórica de sus gestos en escena. El actor es cantante, bailarín, intérprete y acróbata. La música determina el tipo de personaje que va a entrar en escena: malvado, noble, etc...

Las acotaciones son visibles: el cantante guía a los músicos prolongando la última palabra hablada (para indicar que comience la música) o la última palabra cantada (para indicar que cese).¹³⁷

La voz jugará un papel fundamental, teniendo los actores que ser capaces de interpretar varios tipos de voces. El actor más destacado de la Ópera de Pekín, Mei Lan Fang, fue capaz de reproducir hasta once tipos de voces diferentes, y fue reconocido por su interpretación del personaje femenino *Tan*. Un actor interpreta, por tanto, varios papeles, cambiando a lo largo de la pieza de personajes, sin necesidad por ello de cambiar de vestuario, sino jugando simplemente con los distintos timbres de voz.

Se trata de espectáculos donde todo está medido, bajo control, gracias a una técnica precisa donde los movimientos son justos, apropiados y rítmicos, y los gestos finos, esbeltos y elegantes. Al mismo tiempo, la convección teatral no existe, quedando abolido el tiempo y el espacio. No hay realismo o naturalismo alguno. La ruptura de la cuarta pared se produce desde el comienzo del espectáculo. Los actores entran en la escena, avanzan hasta el proscenio, y se presentan al público indicando el personaje que van a encarnar. Cualquier aspecto de la obra, cambios de vestuario o utensilios que dar al actor, quedan expuestos ante el público. Nada se esconde.

¹³⁷ *Ibid.*, 114.

Unos servidores vestidos de negro hacen las veces de tramoyistas, interviniendo visiblemente en el escenario durante la acción para ayudar en los cambios de ropa o aportar un accesorio.¹³⁸

Una técnica que nos recuerda los *Macht* de improvisación, iniciados en EE.UU. durante los años 70, que juegan con los cambios de personaje en escena. También encontramos cierta relación indirecta, como veremos más adelante, con el *narrador mimador* de Lecoq, donde espacio y tiempo no son realistas, siendo configurados por los actores y actrices, y donde el cambio de personajes también aparece expuesto ante el público. Todos estos aspectos requieren de un cuerpo entrenado, disponible, que permita desarrollar el juego a los actores/actrices.

3.3 El Nô y el Kabuki japonés. Mimar la esencia

Las representaciones del Nô son auténticas ceremonias, donde el escenario se purifica, se limpia, antes de ser usado. Los actores meditan ante un espejo antes de entrar en escena purificándose para la actuación. Tanto el público como los actores están vinculados en esta ceremonia, en este convivio, por la misma fe, por la misma forma de estar y entender el mundo.

Al igual que ocurre tanto en la tradición china como en la tradición india, en el Nô Japonés, los actores (de nuevo exclusivamente hombres) no adoptan una estética realista, no reproducen gestos de la vida real, sino que hacen ver al público, mediante sus cuerpos, lo que no existe en escena materialmente. Un aspecto muy destacable, que sitúa al Nô en el centro del teatro físico, es que prepara, instruye, y enseña al público los códigos gestuales escénicos, elemento de gran potencialidad que no ha sido especialmente investigado en occidente. Esto permite que el público pueda formar parte

¹³⁸ *Ibíd.*, 114.

de la historia y que la comprenda más profundamente, incluso con actores que no hablan, narran, o cantan. El Nô está muy vinculado a la filosofía budista, y concretamente al budismo Zen, donde prima la observación y el gesto.

La verdad no puede ser comunicada mediante palabras, sino que al tener cobijo en el corazón de cada uno aflora con la contemplación. El espectador debe ignorar el secreto de la interpretación del actor [...]En Europa todavía nos resulta difícil, en pleno siglo XX, disuadir a los principiantes de que imiten los efectos exteriores en lugar de crear en ellos un estado interior. En cambio, en 1420, Zeami enseñaba: `Lo que se ve con el alma es la sustancia, lo que se ve con los ojos es el efecto secundario. Por consiguiente, el principiante ve el efecto secundario y lo imita. Esto es imitar desconociendo el principio del efecto secundario. El efecto secundario es, por definición, inimitable`.¹³⁹

Zeami enseñaba a su alumnado que el camino del actor/actriz es un camino de formación constante, y planteaba que el actor/actriz debía manejar las siete posiciones fundamentales del cuerpo humano y las cinco posiciones de las manos. El Nô utiliza una gestualidad codificada y elegante. La música provoca una atmósfera donde el texto, la palabra, la voz, tienen lugar en la acción antes de que el propio gesto se lleve a término. El cuerpo desarrolla una mímica afinadísima, hasta el punto de que la inmovilización parcial o total del actor/actriz juega un papel muy importante. Aquí, *menos es más*: las emociones, las pasiones, todo aquello que se dice o muestra, adquiere mayor fuerza e intensidad cuanto más contenido sea el gesto. Destaca por su simplicidad, contando únicamente con tres personajes, aunque también encontraremos la figura del coro, que, como en la tragedia griega, nos narra la historia y vida del protagonista.

¹³⁹ *Ibíd.*, 114-115.

La máscara juega un papel fundamental, pero a diferencias de otras máscaras enteras, bajo estas máscaras el actor habla, surgiendo una voz grave y apagada. Condicionarán el texto, el gesto y la acción, de tal manera que según el tipo de timbre de voz, el cuerpo adoptará una postura u otra acorde con el mismo. La música y el canto, como en China o India, son factores de gran importancia siendo motor de las acciones del actor. A diferencia del teatro Chino, donde Mei Lan Fang trata de adoptar las formas y tonos vocales femeninos, al interpretar a *Tan*, los actores del teatro Nô se mantienen indiferentes utilizando sus voces y registros masculinos. La esencia de la representación en este teatro es mostrar y representar el sentimiento. No se encarna el personaje, sino que se expone el drama poetizado por la acción.

En el caso del Kabuki nos encontramos con una representación más compleja y elaborada, que recoge todos los gestos cotidianos, y mezcla las diferentes músicas, danzas y tipos de representación. Se trata de una versión mucho más barroca y espectacular del Nô, donde entre otras cosas se rompe con la austeridad del decorado y la escenificación, incluida la máscara, que en el Kabuki vemos mucho más ornamentada definiendo las características de los personajes a interpretar.

Existe además una tradición importante con marionetas, el Bunraku, donde los actores son manipuladores de grandes muñecos. Se trata de piezas acompañadas de música y canto donde los actores-manipuladores imprimen vida al muñeco dotándolo de sentimientos, emociones, y diferentes calidades de movimiento. Hay que saber de qué hilos tirar para conseguir el resultado (movimiento) adecuado. El propio actor del teatro Nô japonés tiene mucho de muñeco manipulado, con movimientos controlados, conscientes, lentos y elegantes. Estas técnicas contribuyen en gran medida a obtener un preciso y casi virtuosos manejo del cuerpo, recreándose ampliamente en los movimientos del mismo como medio de narración.

3.4 En deuda con oriente. El cuerpo entrenado

El descubrimiento de oriente abrirá nuevos horizontes, desarrollando nuevas posibilidades de creación. Se descubren nuevas-viejas formas de expresión, estilos y técnicas que rompen con las ideas dominantes durante los últimos siglos en las artes escénicas, y sobre todo, otra forma diferente de concebir el teatro, más similar a la de la Antigua Grecia, donde teatro, rito y ceremonia se fundían todo en uno. Una concepción más espiritual y sagrada del arte, en la que predomina una sobriedad religiosa y mística en cuyo marco se forman y entrenan los actores orientales.

En cuanto a la forma y características de la actuación, predominan notablemente el movimiento, el gesto, y el cuerpo (sin descuidar por ello la voz como hemos visto) como instrumentos de expresión, concibiéndose además al actor como un artista total. El entrenamiento actoral y la práctica escénica desde el cuerpo es el punto principal de partida, una inspiración en occidente, demasiado racionalista e intelectual. El concepto de *actor entrenado*, uno de los aspectos centrales de nuestra investigación, está presente de forma natural en este teatro oriental, aunque bajo una estructura muy codificada. Así lo indica el propio Eugenio Barba al sorprenderse de la propia capacidad física de dichos actores.

Cuando se asiste a un espectáculo de la Ópera de Pekín o el Kabuki a menudo sorprende la destreza física de los actores: verdaderas acrobacias elevan y hacen volar los cuerpos que con suma ligereza aterrizan en el suelo [...] pero lo que más llama la atención es el hecho de que la acrobacia se repita un número exagerado de veces, impensable al principio de la acción. Uno se queda sorprendido e impresionado: el actor se levanta y como la cosa más natural del mundo habla y dialoga sin el menor asomo de fatiga. Muy a menudo se trata de duelos o acciones guerreras coordinadas a la perfección; otras veces es una forma teatral de los personajes para entrar en la escena o abandonarla, afirmando así la propia prestancia

física; otras veces es finalmente una forma de subrayar pasajes de la obra e interrumpir, provocando sorpresa, una situación que se estanca.¹⁴⁰

Frente a la concepción del teatro de texto, y frente al concepto restringido del actor/actriz como recitador, y posteriormente, aun siendo más realista, como interprete, se alza la concepción oriental del actor/actriz como bailarín, cantante, acróbata, o manipulador, más cercana y similar a la Commedia dell'Arte.

Una de sus múltiples influencias es respecto al uso de la respiración. Los hindúes, por ejemplo, trabajaran su respiración a través del *Prana*, energía vital que recorre todo nuestro cuerpo. El *Prana* se localiza en el plexo solar, donde además, por su cercanía al corazón, se localiza la vida afectiva. Los hindúes nos hablan de dos centros fundamentales: el cerebro, donde se localiza el intelecto consciente, y el plexo solar, donde se localiza tanto el centro nervioso como la vida afectiva. Dicha conexión profunda del espíritu y el cuerpo, será una de las principales aportaciones recibidas de cara a transformar el arte de la interpretación, destacando especialmente la influencia notable del Yoga como medio de relajación y preparación.

Son muchos los maestros que durante el siglo XX han bebido de oriente, y sin duda, no podría entenderse el teatro occidental actual sin esta fructífera aportación. Vakhtangov, por ejemplo, en el Teatro de Arte de Moscú de Stanislavski, investiga y profundiza a través de la filosofía tibetana y las formas del yoga. Suzanne Bing lleva el teatro Nô a la escuela Vieux-Colombier de Copeau. Brecht toma las técnicas de actuación de los comediantes chinos. Peter Brook recibe la influencia de la filosofía T'ai Chi Chuan, que se reflejará posteriormente en sus entrenamientos y en su puesta en escena. Grotowski trata de aunar, gracias a esta influencia oriental, cuerpo y espíritu en sus actores y

¹⁴⁰ Eugenio Barba y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral* (México: Editorial "Pórtico de la ciudad de México", 1990), 334.

actrices utilizando en sus entrenamientos prácticas del Hata-Yoga. Y Eugenio Barba, apasionado admirador de las danzas balinesas (al igual que Artaud), funda el *Odin Teatret*, haciendo suyas e integrando plenamente en su concepción teatral todas esas múltiples y variadas técnicas y teatros orientales. Occidente tendrá una importante deuda con oriente, destacando como principales aportes lo siguientes:

- la recuperación del sentido ceremonial del teatro;
- la integración y armonización de lenguajes como el recitado y la danza en la mística del espectáculo;
- la exigencia de un estilo depurado por parte del actor, enraizado en una filosofía armonizadora del cuerpo y del espíritu;
- la concepción perfeccionista y ascética del arte (en la India, la preparación mínima del actor exige unos diez años de dedicación exclusiva, a fin de dominar todos los gestos y su simbología inherente);
- el carácter sagrado, mítico del espectáculo.¹⁴¹

4. La mecánica corporal

Antes de entrar de lleno a abordar la gran renovación teatral y actoral impulsada en un primer momento por maestros como Copeau o Stalishnavsky, es necesario pararnos brevemente en otros dos innovadores que influyeron especialmente en el proceso de recuperación de la corporalidad. Si bien no centraron su actividad e investigaciones en el teatro *stricto sensu*, si contribuyeron notablemente e influyeron en la recuperación del cuerpo y el movimiento como elementos centrales de la formación e interpretación actoral, impulsando lo que podríamos denominar *la mecánica corporal*.

¹⁴¹ Cesar Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia Básica del Arte Escénico*, 443.

4.1 François Delsarte. Radiografía del gesto

Su influencia no sólo se ha limitado al mundo del teatro, interesando a maestros como Copeau, Dullin, Lecoq o Grotowski, sino también a los modernos coreógrafos norteamericanos. Los estudios de Delsarte han permitido un avance y un desarrollo de la técnica corporal tanto en el mundo de la interpretación y el teatro como en el de la danza contemporánea.

Actor y cantante de profesión, ve a temprana edad arruinada su voz y su carrera debido a la pésima formación del Conservatorio, lo que le lleva a abandonar este mundo buscando nuevos caminos. Toma entonces clases de historia del arte, comienza a estudiar la estatuaria¹⁴² clásica, y realiza cursos sobre anatomía humana, comenzando a observar con detenimiento cómo se expresan los sentimientos en la vida real y de dónde provienen los impulsos de los mismos. Busca así vincular los gestos de la vida real con la emoción que busca expresar el artista.

Gracias a todas estas influencias y enseñanzas, establece su *Curso de Estética aplicada*, al que no sólo asisten actores, bailarines, o cantantes, sino también pintores, escultores, músicos, abogados e incluso sacerdotes. Desarrolla una completa teoría sobre el gesto y el movimiento corporal, y la expresión o sentimiento derivados de los mismos, señalando como eje dos principios fundamentales: *la ley de la correspondencia* y *la ley de la trinidad*.

Ley de correspondencia: a cada función espiritual le corresponde una función corporal, y a cada función corporal importante le corresponde un acto espiritual.¹⁴³

¹⁴² Arte de hacer estatuas.

¹⁴³ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 58.

Aquí Delsarte rompe, desde el punto de vista filosófico, con la dualidad cuerpo/mente, resituando el cuerpo en un plano de igualdad y complementariedad respecto al *espíritu*. La psique y el cuerpo reaccionan y se mueven uno a través del otro, accionando en reacción mutua, como causa y efecto simultáneamente. Movimiento corporal y movimiento espiritual quedan fundidos, reflejados uno en otro y viceversa. El gesto, para Delsarte, expresa tanto a la psique como al cuerpo.

Delsarte estudia de manera exhaustiva el cuerpo humano, y la relación precisa del mismo y sus diferentes partes con la producción del movimiento y del gesto. Parte por tanto de una formación científica, fiel al positivismo científico predominante en su época, buscando comprender en primera instancia los mecanismos responsables de dichos movimientos. Sin embargo, el gesto en Delsarte, apunta Odette, “vinculado a la respiración, se desarrolla gracias a los músculos, pero no puede existir más que sostenido por un sentimiento o una idea”.¹⁴⁴ Ambos elementos, acción-movimiento-gesto e idea-sentimiento, son indivisibles y necesariamente complementarios.

Por otro lado, junto a la ley de la correspondencia, encontramos la ley de la Trinidad, que señala que “los órganos, los movimientos y los sentimientos van de tres en tres”¹⁴⁵, correspondiendo las divisiones y subdivisiones de las distintas categorías establecidas por Delsarte con múltiplos de tres. Así, por ejemplo, respecto a los gestos señala:

Los gestos emanan de nueve regiones diferentes, repartidas en tres focos (abdominal, epigástrico, torácico).¹⁴⁶

Vemos como Delsarte aún bebe de la filosofía dominante, proveniente del racionalismo cartesiano, pero como al mismo tiempo trata de poner el cuerpo en el centro de esta

¹⁴⁴ *Ibíd.*, 58.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, 58. La Ley de la Trinidad, es más bien un juego de palabras, ya que Delsarte sintetiza los conceptos de tres en tres: así los movimientos, los órganos y los sentimientos, se organizan en agrupaciones de tres.

¹⁴⁶ *Ibíd.*

concepción filosófica, situándolo a la misma altura que el alma. Al mismo tiempo, como ya hemos señalado, bebe del positivismo científico, que busca una explicación mecánica y precisa de cada fenómeno. Fruto de esta concepción, entiende que si el actor/actriz ha de transmitir con todo su cuerpo, ha de conocerlo y saber *ponerlo en acción*, y de ahí su estudio preciso del cuerpo, del movimiento o de la respiración (también parte del movimiento). Y para que el actor/actriz sea plenamente consciente de ello, utiliza diversas técnicas de relajación, de respiración y de concentración. De esta manera, el actor/actriz puede sentir el movimiento o el gesto en todas sus dimensiones. Una noción hoy quizás muy básica e incorporada ya como parte esencial en la formación profesional del actor/actriz, pero que a mediados del siglo XIX supuso un gran avance.

La técnica o teoría de Delsarte no siempre ha sido bien entendida y tampoco, en consecuencia, bien transmitida. Ha existido una tendencia a interpretarla en su forma más puramente mecánica (Steele MacKaye), donde un sentimiento concreto se estereotipa a través de un gesto, sin más. Pero, tal y como hemos señalado, Delsarte siempre destacó la importancia del *espíritu*. Serán los grandes coreógrafos norteamericanos del siglo XX, como Isadora Duncan, Ruth St. Denis o Rudolf Laban, los que mejor captan finalmente la esencia de sus enseñanzas.

4.2 Jacques-Dalcroze. Rítmica y liberación corporal

Artista polifacético: músico, compositor, coreógrafo, actor y pedagogo. Siendo profesor en el conservatorio de Ginebra, se preocupa por corregir la arritmia de su alumnado, y plantea a bailarines y bailarinas la importancia de sentir la música, el movimiento interior intrínseco a la misma, invitándoles a huir de un baile que suponga un simple encadenamiento de actitudes, ejercicios y técnicas. Gracias a su trabajo y a su labor

docente, comienza a investigar la relación “entre el sentido de la música y la expresión del movimiento, las relaciones entre la voz cantada y hablada y los gestos”.¹⁴⁷ Este estudio le llevará a descubrir “el sentido rítmico muscular”¹⁴⁸, donde la música es escuchada por todo el cuerpo, inaugurando, en 1905, el primer curso de Gimnasia Rítmica, mediante el que intenta llevar adelante un método de aprendizaje musical a través de la coordinación entre música, ritmo y movimiento.

Pero esta rítmica no es un fin en sí mismo, sino una forma de desarrollar las aptitudes musicales de forma creativa, rompiendo con el adiestramiento en el virtuosismo formal, típico de las escuelas musicales en aquel tiempo. Aplicada al cuerpo, la rítmica se convierte en una herramienta para luchar contra los hábitos corporales aprendidos, buscando reencontrar el equilibrio orgánico del cuerpo y despertando a su vez los sentidos rítmicos, auditivos y musculares. Mediante la rítmica, Dalcroze intenta desbloquear a su alumnado, comenzando por las caderas, atrofiadas, y que a su vez atrofian la expresión corporal, dificultando la respiración y trabando brazos y piernas. Enseña a hacer fluir la respiración a través del cuerpo, impidiendo que se bloquee o constriña, conociendo de la importancia de respirar correctamente gracias al canto.

Dalcroze trabaja bajo dos premisas fundamentales, que muchos pedagogos de teatro incorporarán más tarde a sus enseñanzas. Por un lado, trabaja ejercicios sencillos donde la respiración y el ritmo son protagonistas. Un sencillo entrenamiento corporal orientado al aprendizaje musical:

Hace percibir temas rítmicos para caminar (una negra = un paso; una blanca = un paso seguido de una ligera flexión de rodilla, etc.); hace ejecutar, con acompañamiento de piano, ejercicios de flexibilización del cuello y de los hombros, rotaciones de la cabeza; señala con

¹⁴⁷ *Ibíd.*, 60.

¹⁴⁸ *Ibíd.*

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 espiración o la inspiración.¹⁴⁹

Por otro lado, utiliza las improvisaciones, evitando así repetir simplemente ejercicios preestablecidos y obligando a su alumnado a estar alerta, disponible, situado fuera de su zona de confort.

Adolphe Appia será el primero en aplicar las enseñanzas de Dalcroze directamente al teatro, viendo el potencial de las mismas aplicadas a la formación del actor/actriz, algo que verá también posteriormente el propio Copeau, que incluyó la Rítmica Dalcrozniana en su escuela del Vieux-Colombier. La influencia de la Rítmica en la formación actoral terminó siendo decisiva, especialmente con el desarrollo del teatro físico, ya que, tal y como señaló Georges Pitoëff, “el cuerpo que ignore el ritmo que está en él, no podrá dirigir nunca su espíritu”.¹⁵⁰

5. Las nuevas escuelas francesas

*After years of working with actors, I have come to the conviction that the problem of the actor is, at base, a corporeal problem.*¹⁵¹

(Tras años trabajando con actores, he llegado a la convicción de que el problema del actor es, en esencia, un problema corporal).

Jacques Copeau.

No es casualidad que sea Francia uno de los países donde surgirán algunas de las primeras figuras que transformaran el arte del actor/actriz. Tras un siglo de

¹⁴⁹ *Ibid.*, 61.

¹⁵⁰ Citado en Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 63.

¹⁵¹ John Rudlin, *Jacques Copeau. Directors in perspective* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 93.

enfrentamientos entre la conservadora Comedia Francesa y el constante intento de renovación y revolución escénica, finalmente, a comienzos del siglo XX, emerge un nuevo modo de entender y practicar la interpretación.

5.1 Jacques Copeau, y el Vieux Colombier

Interesado en la crítica literaria y teatral, funda en el 1908 la revista *Nouvelle Revue Française*. Durante el tiempo en que dirige la revista centra gran parte de sus trabajos en el teatro, realizando numerosas críticas teatrales, lo que finalmente le empuja a promover una transformación respecto a las formas teatrales y las prácticas escénicas del momento. Reacio al teatro comercial dominante, y sobre todo enfrentado a la Comedia francesa y al Conservatorio Nacional, desarrolla una dura crítica respecto al método actoral tradicional impuesto tras la muerte de Molière.

I am seeking to bring works closer to the 'true tradition' by freeing them from the contributions loaded on them for three centuries by the official actors [of the Comédie-Française]. The important tradition is the original one^{152, 153}.

(Busco acercar las obras a la 'verdadera tradición' liberándolas de las aportaciones impuestas en las mismas durante tres siglos por los actores oficiales [de la Comedia francesa]. La tradición importante es la original.)

Inicialmente establece un grupo de investigación y experimentación, que supone en sí mismo una auténtica revolución, y que tiene como objetivo impulsar un nuevo camino en el arte de la interpretación, convirtiéndose así en un auténtico pionero. Cuenta desde su fundación con la participación Charles Dullin y Louis Jouvet, dos actores jóvenes que acabarían por convertirse en referentes de la actuación en Francia y Europa. Se

¹⁵² Se refiere a Molière.

¹⁵³ Citado en John Keefe y Simon Murray, *Physical Theatres. A Critical Reader* (Londres: Routledge, 2007), 49.

instalan en la localidad de Le Limon, donde comienzan los entrenamientos, la experimentación y la búsqueda de nuevas prácticas escénicas.

Su investigación se centra en el movimiento del cuerpo y su gestualidad, y para ello, de forma completamente novedosa, Copeau deja el texto completamente a un lado para trabajar con sus estudiantes partiendo exclusivamente de improvisaciones. Copeau critica que el actor/actriz francés está completamente sujeto al texto, a la palabra, y por tanto, decide centrarse en estudiar con sus compañeros/as y sus alumnos/as la anatomía del cuerpo humano, sus movimientos, y sus gestos.

Para ello crea un programa pedagógico bastante completo, en el que entrenan y practican numerosos deportes como la esgrima, que combinan con clases de acrobacia, danza, canto y clown, buscando reforzar la coordinación, el ritmo, el tono muscular, y la voz. Fruto de la práctica llegan a comprender que las acciones físicas están conformadas por silencios, por gestos y por inmovilidades, surgiendo nuevos e importantes conceptos como la escucha o la disponibilidad fruto de estas investigaciones.

Tras un intenso periodo de investigación, fundan su propia sala de teatro en París, el Teatro del Vieux Colombier. Con el estallido de la Gran Guerra Copeau se ve obligado a cerrar el Teatro, al ser muchos de sus actores llamados a filas, y decide embarcarse en una gira por EE.UU. Este viaje supone un fuerte impulso de cara a reunir de nuevo a gran parte del grupo del Vieux-Colombier, instalándose y reabriendo el teatro con nueva sede en Nueva York, en el Teatro Garrick. Gracias a esta experiencia, su modelo se convertiría en una importante fuente de inspiración para numerosas compañías de teatro norteamericanas.

El reconocimiento que adquirieron fue notable y su estela permaneció como un estimulante modelo para aquellos grupos de teatro norteamericanos de la llamada vanguardia que surgirían poco después como Theatre Guild o el American Laboratory Theatre.¹⁵⁴

5.2 Suzanne Bing y Les Copiaus

Una vez terminada la Gran Guerra, Copeau y su compañía regresan a Francia, y se embarca en una de sus empresas más ambiciosas: la creación de una escuela profesional de teatro basada en el trabajo desarrollado desde la fundación del grupo de experimentación y del Teatro Vieux-Colombier. Una escuela que funcionará como un laboratorio de investigación donde se forman desde niños y niñas hasta personas adultas. Al frente de la escuela se situará Suzanne Bing, actriz y también fundadora del Vieux Colombier, que promueve las enseñanzas de Jacques Copeau, impulsando y dirigiendo más tarde la compañía Les Copiaus. Tal y como el propio Lecoq reconoció, Suzanne Bing juega un papel fundamental en la sistematización de la pedagogía de Copeau, en su difusión y en la constante experimentación a través de la misma.

Actriz y pedagoga francesa, miembro fundadora, junto a Jacques Copeau, del Vieux Colombier. Tras su disolución en 1924, lideró la compañía de Les Copiaus y La Compagnie des Quinze. Las enseñanzas de Bing sobre el arte del actor resultaron claves para el desarrollo posterior del Mimo Corporal y las técnicas de máscaras, tan importantes en la historia del teatro francés del siglo XX¹⁵⁵

Gracias al trabajo de la escuela, surge la pieza *Kantan* en 1924, obra que recopila y resume la experimentación y técnica desarrollada por la compañía. Sin embargo, la decepción de Copeau, al no haber logrado una renovación profunda en la escena

¹⁵⁴ Borja Ruiz, *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias* (Bilbao: Artezblai S.L., 2008), 216.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 217.

francesa, así como los problemas financieros de la compañía, llevaron finalmente al cierre tanto del Teatro Vieux-Colomber como de su escuela.

De nuevo, como en sus comienzos, Copeau y Suzanne Bing, con un pequeño grupo de actores y actrices, marcharon a trabajar al campo. Aquí comienzan a gestar un teatro muy influenciado por la Commedia dell'Arte, un teatro por y para el pueblo. Bajo el nombre de *Les Copiaus*, actuaban en plazas, recreando un ambiente de fiesta y convivio, al estilo de los *misterios medievales*. Posteriormente realizan giras por toda Europa, manteniendo este estilo teatral popular nacido de su estancia en la Borgoña, y consolidando así un nuevo tipo de teatro que retoma y recupera esa permanente tradición teatral popular que nunca llegó a desaparecer.

Tras un periodo de dos años retirado, Copeau volverá para dedicarse exclusivamente a la dirección de escena, ya como una figura reconocida en el panorama teatral internacional. Siguiendo su línea de trabajo más reciente, de teatro popular, realiza numerosos espectáculos emulando la tragedia griega -donde además profundiza e investiga sobre la función del coro- y los *misterios medievales*. Finalmente, sus ansias por renovar la escena francesa tuvieron sus frutos, siendo nombrado, tras toda una vida dedicada al teatro, director de la Comédie Française en 1940. Durará muy poco al frente de la institución, ya que con la ocupación alemana, reacio y opuesto a los nazis, presenta su dimisión en enero de 1941. En todo caso, su nombramiento supuso un reconocimiento sobre la transformación operada en la escena francesa.

5.3 Los entrenamientos de Copeau y Bing

Si bien es cierto que disponemos de los propios textos que Copeau dejó, las referencias prácticas sobre su metodología y sobre su concepción de la actuación, nos han llegado

de forma más completa a través de sus propios colaboradores y discípulos como Suzanne Bing, Jean Dasté, o Marie-Hélène Copeau entre otros.

En el caso de Suzanne Bing sin embargo, no podemos hablar exclusivamente de una transmisión de conocimiento, ya que ella misma participa en la creación de los entrenamientos y en la configuración de la metodología, además de introducir importantes aportaciones como el Nô japonés, que Copeau descubre gracias a ella. Como ya hemos visto, en muchas ocasiones a lo largo de la historia, la aportación de muchas mujeres, en este caso de Suzanne Bing, queda incorporada, si es que queda, como parte de la de su maestro hombre. Esto hace difícil diferenciar su aportación en la renovación escénica impulsada por Copeau, siendo necesario, desde nuestro punto de vista, considerar sus aportaciones como un trabajo conjunto entre iguales.

En la preparación física están muy influenciados por la *Commedia dell'Arte*, por las investigaciones del cuerpo de Jacques Delsarte, y por la gimnasia rítmica de Jacques Dalcroze. También se ven influenciados por el teatro Noh japonés y sus máscaras. Desarrollan y potencian el método de la improvisación, incitando a sus estudiantes a comunicarse a través del cuerpo, con el gesto, sin necesidad, al menos en un primer momento, de utilizar la palabra (precedente de su máscara noble):

Una práctica actoral cuyo secreto, decía el director francés, se encontraba en algún punto de encuentro entre la gimnasia y el juego natural.¹⁵⁶

Mediante estas improvisaciones, utilizando ritmos y música, intentan sacar a la superficie al niño o niña que habita en sus estudiantes. Elaboran para su alumnado un guion a modo de escaleta con varias intervenciones improvisadas, en línea con la *Commedia dell'Arte*. El actor/actriz se convierte así en autor/autora de la obra,

¹⁵⁶ *Ibid.*, 221.

recuperando la frescura, la inocencia o la idea de juego o de recreación. Copeau y Bing pretenden, y de ahí la importancia de la improvisación, que su alumnado encuentre su propio camino de expresión, su propia gestualidad, y que partiendo del mismo, la incorporen al texto. Un antecedente de lo que serán en el futuro las técnicas enfocadas a potenciar la neutralidad, el juego y la disponibilidad del actor/actriz, como en la *máscara neutra* en Lecoq.

Se trata de convertirlo en un ser mudo temporalmente, de obligarlo a sentir interiormente la necesidad de expresarse, luego de expresarse por otros medios distintos de la palabra y, finalmente, de hablar, con palabras sencillas y escuetas, pero justificadas, esenciales. Es el método de la improvisación.¹⁵⁷

De ahí que, por primera vez, se privilegie la preparación física de los actores y actrices frente a la interpretación exclusivamente textual. En un primer momento, esta preparación se basa en diferentes deportes, pero poco a poco Copeau se interesa por maestros como Dalcroze, estudiando la *Euritmia*, un método dónde:

Mediante juegos sencillos, ejercicios e improvisaciones el alumno aprende a combinar la música y el movimiento, con el objetivo de desarrollar una coherencia rítmica que afecta a todo su complejo cuerpo-mente.¹⁵⁸

Copeau se encuentra sin embargo con el problema de la carencia de profesionales que puedan impartir clases mediante dicho método. Aun así, la idea de combinar la música con el juego y la improvisación siempre estuvo muy presente en sus enseñanzas. Será Suzanne Bing, primera actriz de la compañía del Vieux Colombier, la encargada y la pionera a la hora de aplicar los conocimientos de la música y la danza a la actuación, y a la hora de impartir los mismos en la propia escuela.

¹⁵⁷ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 74.

¹⁵⁸ Borja Ruiz, *El arte del actor en el siglo XX*, 222.

Además de la *euritmia* Dalcroziana, Copeau introduce también la *gimnasia natural* de Georges Hébert, que incluso llega a colaborar como profesor en la escuela del Vieux-Colombier. Su método, a través de la educación física, potencia el movimiento natural del actor/actriz mediante ejercicios deportivos, siendo posteriormente muy apreciado y estudiado por el propio Jacques Lecoq.

Otro aspecto destacado e innovador del programa de Copeau-Bing, es la relación y la aproximación hacia los textos. Siendo muy conscientes de esa tradición conservadora del actor/actriz que declamaba, y de la necesidad de combatirla, deciden no trabajar con textos que los actores y actrices supieran de memoria, proponiéndoles la lectura, a viva voz, de textos que desconocían. Textos que debían leer por primera vez en ese mismo momento, exigiéndoles que fueran claros en su lectura, y capaces de transmitir el sentido de lo que leían. Para cumplir con ello, el actor/actriz ha de estar, en primer lugar, relajado, de cara a poder articular con claridad, dominando el volumen de su voz, proyectándola al espacio adecuadamente para que todo el mundo pueda escucharla nítida, y siendo capaz de entonar las frases captando el ritmo y la esencia de lo que el propio texto propone. Con este método, se consigue que el actor/actriz se acerque a la lectura del texto con una mirada más pura e ingenua, abandonando las voces impostadas y los artificios, y trabajando desde la verdad, la naturalidad, transmitiendo el verdadero sentido de lo que se lee.

La preocupación por el cuerpo y el movimiento por parte de Copeau-Bing no les impide continuar prestando atención a la palabra, hasta el punto de interesarse por la interpretación radiofónica, al considerar al actor/actriz en la misma en *condiciones ideales* para interpretar.

Todas estas innovaciones e influencias, y su integración y aplicación práctica, sientan las bases para conformar una pedagogía muy completa en la formación expresivo-corporal del actor/actriz, culminando finalmente toda esta investigación en una de sus aportaciones decisivas, *la máscara noble* y el posterior trabajo de máscaras sistematizado por Copeau, que buscará romper el bloqueo corporal en escena. Dicho trabajo será años más tarde decisivo en el trabajo de Lecoq.

Ocurrió cuando, dirigiendo una escena en el Vieux-Colombier, una actriz se bloqueó físicamente y era incapaz de moverse. Desesperado, en un último intento de liberar la expresión corporal de la actriz, Copeau le cubrió el rostro con un pañuelo [...] Estimulados por este experimento los miembros del Vieux-Colombier acabaron por elaborar unas máscaras a base de cartón, papel mache y lino que, respetando los rasgos humanos básicos, no marcasen ninguna expresión concreta. Copeau llamó a este tipo de máscaras ‘máscaras nobles’, en referencia a aquellas máscaras sin expresión que, hasta el siglo XVIII, habían utilizado miembros de la aristocracia con el objetivo de pasar de incógnito por las calles.¹⁵⁹

5.4 Charles Dullin

En 1921, tras trabajar con Copeau en el Vieux-Colombier, funda *El Atelier*, un laboratorio de investigación para actores y actrices. Dullín se inspira, redescubre e investiga la Commedia dell’Arte, prestando incluso más atención a ella que Copeau, pero entendiendo que las enseñanzas de la misma no son un fin, sino un medio para entrenar y preparar al actor/actriz. Entiende la improvisación y la espontaneidad como *un medio de preparación imprescindible* del actor/actriz de cara a interpretar, ya que se debe buscar al personaje por intuición, no por deducción. La improvisación por tanto es

¹⁵⁹ *Ibid.*, 224.

una herramienta de entrenamiento y práctica escénica, pero nunca, según Dullin, un espectáculo de cara al público, como si ocurría con la Commedia dell'Arte. Busca además, como en la Commedia dell'Arte, una formación más global y completa, instruyendo a actores y actrices no solo en la actuación, sino también en el canto o en la danza.

Para Dullin, los ejercicios de improvisación aparecen como un pilar fundamental para ayudar a desbloquear al actor/actriz, permitiéndole descubrir una gestualidad propia desde la que debe actuar. De esta manera rompe con un método de aprendizaje que lleva a la imitación del maestro, haciendo que el alumno/a no caiga en *la artificiosidad* y *la convencionalidad*. Busca que el actor/actriz experimente, comprenda, escuche y juegue, utilizando ejercicios que estimulen sus cinco sentidos, convirtiéndolo en una guía para la actuación ya que, “el actor que improvisa es su propio maestro”.¹⁶⁰

Practica ejercicios sencillos basados en las sensaciones de los cinco sentidos, experimentando antes de expresarlos, de tal forma que la improvisación se divide en dos tiempos: concebir interiormente, con la reflexión, el recuerdo y los sentimientos que afloran y su expresión corporizada.¹⁶¹

Dullin plantea múltiples ejercicios de sencillas improvisaciones que permiten a su alumnado liberarse, estar disponible y abierto, caminar por el espacio con conciencia de donde están, caminar con un objetivo muy concreto, etc... Ejercicios básicos que serán punto de partida de muchos de los entrenamientos y prácticas escénicas posteriores. La improvisación deviene con Dullin, herramienta de trabajo indispensable en la formación profesional del actor/actriz, permitiendo enfrentar al alumnado con su futuro oficio pero desde la corporalidad. Esta concepción establece las bases, en nuestra opinión, de lo que

¹⁶⁰ Javier De Torres, *Las mil caras del mimo* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1999), 69.

¹⁶¹ *Ibid.*, 69.

hemos denominado en la presente tesis doctoral como *improvisación creativa*, que utilizará Lecoq en su metodología como una forma permanente de trabajo.

La improvisación conlleva un gran trabajo de búsqueda y preparación por parte del pedagogo, pero permite a su vez desplegar una gran frescura y ofrece al alumnado un rico entrenamiento, preparación y práctica escénica. Desgraciadamente, incluso hoy, nos encontramos con muchos actores y actrices que sienten miedo a improvisar, a exponerse, desaprovechándose la utilización de esta herramienta en la propia formación actoral. De ahí la importancia de Dullin y de su concepción de la improvisación como medio fundamental en la formación del actor/actriz, no solo durante la formación académica, sino incluso en el montaje y la preparación de una obra. Esta forma de entender la improvisación descubre lugares, gestos, voces, ritmos, que el actor/actriz ni siquiera era consciente de poseer, permitiéndole hallar ese lenguaje propio y original. Como veremos, y es Dullin uno de sus primeros exponentes, la improvisación y la búsqueda del lenguaje corporal irán estrechamente de la mano, sintetizándose esta concepción a la perfección en Lecoq.

Pero Dullin también tiene en cuenta la alta exposición que implica la improvisación para el actor/actriz, no teniendo un texto al que agarrarse, pudiendo por tanto sufrir bloqueos, perderse, no hallar el lenguaje adecuado a la obra o el personaje, etc... Para enfrentar estas situaciones, “para impedir que la vergüenza reprima la libre expresión” [...], [Dullin utiliza, siguiendo a Copeau], “una máscara o un antifaz que tape el rostro, consiguiendo con ello aumentar la concentración e intensificar el sentimiento, llegando a una expresión corporal más cuajada de espontaneidad o lozanía”.¹⁶² El cuerpo se activa para poder ver a través de sí mismo, volviéndose más disponible a reaccionar y accionar. Descubrimos que tenemos un cuerpo que habla, y que al expresarnos a través

¹⁶² *Ibid.*, 69.

de él, el ritmo de las acciones se modifica, y los gestos y los movimientos se vuelven más precisos. Nuestro cuerpo se convierte en el ojo a través del cual mostramos al público el mundo que ve.

Esta improvisación, con el rostro cubierto, como en Copeau, supone recuperar el cuerpo, convertirlo en el medio central de expresión. Pero en Dullin la mímica del cuerpo es un medio para converger con la palabra, de ahí el carácter de medio y no de fin, tanto de la mímica como de la improvisación. En este proceso de búsqueda de la expresión, Dullin introduce el uso de los animales, pero solo como parte de sus ejercicios en la preparación del actor/actriz. No quiere una simple imitación, sino la búsqueda de *una plástica humana* que se inspire en un animal concreto. Será un primer paso en el desarrollo de la *animalización*, más tarde muy utilizada por Lecoq.

Como en el caso de Copeau, Dullin tampoco descuida el uso y el trabajo con la voz, criticando esa voz impostada desde la denominada máscara facial, propia de la formación tradicional del momento, y buscando conseguir una voz orgánica, natural, mediante ejercicios de respiración y de relajación corporal. El propio Dullin, de hecho, llegó a ser muy conocido por este trabajo de voz.

Algunos privilegiados han podido ver a Dullin interpretar sin un gesto, sin un movimiento, una balada de Villon o de Jules Laforge, con su voz extrañamente subyugante, velada, que podría parecer monocorde cuando en realidad expresa la alegría, la desesperación, la ilusión o el remordimiento con tanta intensidad que remueve las entrañas del oyente y le arranca lágrimas de emoción.¹⁶³

¹⁶³ Citado en Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 76.

5.5 Una variante. El Mimo corporal de Étienne Decroux

Otra vertiente derivada de Copeau, Bing y Dullín, es el Mimo Corporal de Decroux. Estudia con Copeau en la Vieux-Colombier, y una vez cerrada la escuela, es elegido por Copeau para continuar en su nuevo proyecto en la Borgoña. Tiempo más tarde se integra en el Atelier de Dullin, desarrollando una doble tarea, como actor en el propio teatro, y por otro lado, como investigador, desarrollando poco a poco el germen de su Mimo Corporal, hasta finalmente realizar puestas en escena propias mostrando su trabajo e investigación.

El concepto de *mimo* en la Grecia Antigua estaba ligado al del actor/actriz, ya que mimar era imitar, que era lo que el actor/actriz hacía. Es en Roma cuando surge el concepto de *pantomima*, y cuando el texto es separado del gesto, generándose así un tipo de representación donde hay un recitador, y por otro lado un actor/actriz que mima lo que se va contando exclusivamente mediante el movimiento y el gesto. Posteriormente, la condena al cuerpo impuesta por el cristianismo, hace que la pantomima y el mimo pasen a ser artes populares, subterráneas, marginadas de los circuitos oficiales. El protagonismo de la gestualidad se recuperará a partir del siglo XIX, principalmente a través de géneros como el vodevil, destacando el famoso personaje de Pierrot, por su virtuosismo gimnástico.

Decroux desarrolla las investigaciones del cuerpo en un sentido muy preciso y científico de cara a generar un tipo muy específico de representación y de mimo, el Mimo Corporal, en consonancia con la renovación teatral y actoral que ya se estaba produciendo a principios de siglo. Gracias a este trabajo se acaba desarrollando toda una nueva disciplina independiente, la del mimo. Con Decroux el mimo se convierte en un

fin en sí mismo. Sus formas, su movimiento y su gestualidad son en sí mismas el espectáculo.

Este mimo se caracteriza en primer lugar, por romper con la representación naturalista. A través de una gesticulación muy exagerada, anti-natural, este mimo trata de trasladar conceptos e ideas abstractas, pero sin representar únicamente la realidad externa. Por otro lado, gracias a un análisis exhaustivo del trabajo del cuerpo, establece una metodología nueva, donde el centro de gravedad de la expresión corporal será el tronco (cabeza, cuello, pecho, cintura y pelvis), supeditando el resto de las partes del cuerpo al mismo, influido por el teatro japonés introducido por Bing en el Vieux-Colombier. Considera que solo así se podrá expresar de forma verdaderamente dramática, trágica, el mimo, abandonando la visión burlesca existente hasta entonces del mismo.

A partir de aquí desarrolla una técnica precisa, basada en tres aspectos: la segmentación del tronco, aprendiendo a trabajar específicamente con cada una de sus partes de forma independiente; el estudio y dominio del contrapeso, elemento que ejercitamos involuntariamente, pero que en Decroux se hace consciente ejercitándose voluntariamente y de forma exagerada; y el manejo de los diferentes registros de lo que denomina el dínamo-ritmo, combinaciones de velocidad y peso que determinarán la “‘música interna’ que guía el movimiento”.¹⁶⁴

Decroux será el creador del Mimo moderno, sobre cuyas enseñanzas trabajaran, desarrollando diversas variantes del mismo, sus dos principales discípulos, Jean Louis Barrault y Marcel Marceau. Los espectáculos de este mimo moderno se basan en el control preciso del cuerpo, desnudando completamente el escenario y al actor/actriz, que sale en mallas con un vestuario ajustado y plano que define el cuerpo. Se basa

¹⁶⁴ Borja Ruiz, *El arte del actor en el siglo XX*, 252.

igualmente en la improvisación como base del proceso creativo, partiendo además de lo cotidiano para acabar expresando ideas o sentimientos universales como el amor, la ira, la rabia, la pena, etc... En este mimo, la forma de expresión, el cómo, es lo fundamental, y no el mensaje en sí que se comunica.

Este desarrollo generó una forma muy específica de espectáculo, separándose del teatro en su sentido más amplio, pero no siendo parte *strictu senso* del proceso de renovación actoral que estamos aquí tratando, aunque sí aportó herramientas e instrumentos técnicos que contribuyeron al mismo. Su investigación del cuerpo será útil a otros investigadores de la actuación, sirviendo sus técnicas como medio de trabajo en combinación con otros aspectos. El propio Lecoq, que será muy crítico con Decroux, se beneficia, como muchos otros, del estudio que desarrollará y de algunos de sus ejercicios, que incluso incorporaría modificados. En todo caso, la principal crítica a esta corriente ha sido su estrechez de miras y su extremada codificación gestual, convirtiendo el Mimo Corporal en su única obsesión, y viéndose limitados por una idea puramente mecánica y técnica de la representación.

6. La construcción moderna del personaje. Maestros rusos

Hemos visto como la formación tradicional se centra esencialmente en el arte de declamar, poniendo en escena a los personajes de forma histriónica, y como desde finales del XIX esta concepción resulta cuestionada desde todos los ámbitos. Uno fue el de la escuela francesa, con Copeau, Suzanne Bing, o Dullin, que en primer lugar recuperan el trabajo con el cuerpo, el análisis del movimiento y del gesto, se nutren de la influencia y el trabajo con las máscaras, y recurren al método de la improvisación, partiendo entre otras cosas de las aportaciones de investigadores ajenos, en un principio, al teatro como Delsarte o Dalcroze. Este será uno de los enfoques que rompa con los

esquemas de la formación tradicional, existiendo otro centrado principalmente en la construcción del personaje.

Este segundo enfoque, que se ha tendido a calificar de forma reduccionista como psicológico, juega un papel imprescindible en el renacimiento de la corporalidad, y en la nueva forma de entender tanto el teatro como la actuación. ¿Cómo construir un personaje? ¿Cómo encontrar al personaje tras la sombra que lo encubre? Y sobre todo, ¿qué herramientas utilizar para transformar mi cuerpo y mi voz en busca del mismo? Odette Aslan también se hace estas mismas preguntas, profundizando sobre sus posibles respuestas.

En realidad, ¿qué es el personaje? Nada que se pueda palpar, definir. El problema del actor no es imitar o identificarse con “alguien”. El personaje no existe, biológicamente hablando. Es, a lo sumo, una “idea de personaje”. A veces resulta desvaído para el autor, impreciso para el lector y mal perfilado para el actor. Se trata de un retrato-robot que adquiere distintas apariencias, según cada testigo. Con frecuencia es sólo, en el curso de la escritura, un portador de la idea del autor: no tiene corporeidad.¹⁶⁵

Sin embargo, inevitablemente, sí la tiene... Y por eso, aunque sea a veces indirectamente, la corporalidad fue también transformada fruto de las investigaciones y las prácticas de esta corriente, influyendo tanto por la vía positiva como por la vía negativa, *en contraposición a*.

El actor o la actriz se enfrentaban al personaje tradicionalmente con sus propias vivencias y *trucos* personales, curtiéndose en las tablas, y ayudándose en muchos casos, sobre todo, de la intuición. Algunos tomaban el vestuario como referencia para *sentir* quién se escondía tras aquellos ropajes, otros trataban de encontrar y conocer los diferentes estados anímicos que el personaje padecía o sufría e intentaban, con su propio

¹⁶⁵ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 79.

método personal, afectarse de ellos. Pero no había referencias sistematizadas, una metodología, una pedagogía para la creación del personaje.

En esta construcción del personaje existía un elemento clave dentro de la interpretación, la expresión viva de la emoción. Un concepto objeto de constantes análisis y prácticas, y respecto del cual, especialmente sobre la forma de hallarlo y expresarlo, sigue existiendo un rico debate.

6.1 Constantin Stanislavsky. El arte de la actuación

Stanislavsky analizará y trabajará sistemáticamente para entender cómo funciona y se desarrolla la emoción sobre *las tablas*. Trabaja con sus estudiantes de cara a lograr conseguir *actuar la emoción justa* en cada momento o escena, y en consecuencia, crear y construir globalmente el personaje. Stanislavsky es, en la formación profesional del actor/actriz, y en la construcción de una pedagogía y un entrenamiento y práctica actoral sistematizados, el punto de partida indiscutible del siglo XX.

Ha sido probablemente uno de los mayores investigadores sobre el arte de la actuación, tratando de vislumbrar los problemas y retos que enfrentaba todo actor o actriz. Su mal llamado *sistema*, será para nosotros *un método*, ya que no estamos ante una estructura cerrada y rígida con parámetros racionales, categóricos y bien definidos, sino ante un conjunto de lecciones en constante evolución y transformación. Un método afectado de una transformación permanente, lo que se refleja sin duda en las miles de dudas y contradicciones que observamos en sus propio escritos. Es un método de trabajo que sirve al actor/actriz para experimentar y descubrir, a través de variadas propuestas y diferentes ejercicios, cómo construir y crear un personaje. Este método está además conectado con una determinada concepción vital que él mismo trata de transmitir a sus actores y actrices.

6.1.1 Cuadernos y notas. Un amplio legado

Stanislavsky pudo legarnos sus valiosísimos conocimientos, adquiridos tras años de trabajo práctico, gracias a los numerosos cuadernos y notas que fue elaborando durante su carrera profesional, señalando errores, reflexiones, dudas, aciertos, etc... A diferencia de otros ámbitos artísticos, y especialmente cuando no existía el cine, la televisión, o formas de conservar y grabar una determinada actuación, la interpretación resultaba un oficio efímero, transmitido por la tradición, y cuya práctica no podía ser conservada. Stanislavsky sí quiso dejar constancia, en un primer momento para uso propio con el fin de mejorar e innovar sus procesos creativos y de ahí la importancia, trascendencia y riqueza de sus aportaciones.

Mediante dichas notas comparte sus preocupaciones antes, durante y después de la actuación, sus problemas en el proceso de aprendizaje y construcción del personaje, sus tensiones, sus inseguridades y sus miedos. Habla de la necesaria honestidad que debe haber en el trabajo del actor/actriz, y de la necesaria generosidad hacia los compañeros y compañeras de profesión, privilegiando el elenco, y renegando de las calificaciones (primer actor o actriz, secundario, figurante, etc...), una noción que rompe con el *star system* teatral dominante. Su aportación al teatro no sólo se ciñe a sus investigaciones pedagógicas o sus avances en las técnicas de interpretación, tratando de crear un teatro para todos los públicos, honesto, sincero y que se exprese desde la verdad.

6.1.2 Un teatro profesional. El Teatro de Arte de Moscú

Stanislavsky choca con las formas tradicionales de la actuación, artificiales, falsas e histriónicas, y con el carácter amateur, poco profesional, del teatro de aquella época, donde los ensayos eran escasos y los actores y actrices se veían obligados a improvisar al olvidar parte de sus diálogos, existiendo como remedio la figura del apuntador. Los

personajes partían y acababan en estereotipos y clichés poco trabajados, sin ningún tipo de investigación previa de cara a construirlos. Tal y como dijo Nemirovich-Danchenko, cofundador del Teatro de Arte de Moscú con Stanislavsky, para transformar el teatro era necesario “to change at the root the whole order of rehearsals and the preparation of the plays”¹⁶⁶ (cambiar de raíz el funcionamiento completo de los ensayos y la preparación de las obras). Debido a esta situación, antes que los propios actores y actrices, los autores dramáticos rusos, frustrados, comienzan a reclamar un cambio, una expresión más natural y realista de sus trabajos.

Los primeros en reclamar una mayor naturalidad fueron los autores. Pushkin proclama la autenticidad de las pasiones, Gogol exige verdad y naturalidad en la palabra y la expresión corporal. Nemirovitch Dantchenko, con quien se asociará Stanislavsky, reclama una dicción y una mímica vivas, no “interpretadas”, pero que correspondan a movimientos psicológicos y provengan de la individualidad del actor, es decir, de su imaginación, su carácter, su inconsciente.¹⁶⁷

Los artificios, los estereotipos, los decorados de cartón piedra, los sentimientos histriónicos, la vestimenta recargada hasta el absurdo, empiezan poco a poco a desaparecer. El realismo acartonado da paso al naturalismo. Las obras en escena deben rebosar verdad, naturalidad, en definitiva, credibilidad. Todo, escenografía, vestuario, diálogos, son documentados con el objetivo de lograr una escena lo más realista posible. El propio Antoine, como dijimos, se atreve a poner carne cruda en el escenario, dejando que se pudra hasta obligar al público a abandonar sus asientos. Se impone la revolución de la cuarta pared, y el actor/actriz da la espalda al público, susurra el texto, bebe un té caliente si la escena lo requiere, y los objetos que le rodean cobran significado auténtico, dejando de ser meros ornamentos muertos.

¹⁶⁶ Citado en John Keefe y Simon Murray, *Physical Theatres. A Critical Reader*, 51.

¹⁶⁷ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 86.

Stanislavsky funda, junto a su amigo Vladímir Nemiróvich-Dánchenko, en 1897, el Teatro de Arte de Moscú, buscando convertirse en escuela y teatro de experimentación donde desarrollar un auténtico arte del actor/actriz. Stanislavsky busca que el público crea la realidad que se representa, y que el actor/actriz sienta que el escenario forma parte de dicha *realidad*. La interpretación ha de realizarse desde la verdad, y si no es *sentida* no tendrá cabida en un escenario.

No se fía de la imaginación y propone soportes auténticos para que el comediante confunda la vida de la pieza con la vida misma. Sin embargo, acaba por concebir una noción de la naturalidad escénica que, si bien no respeta del todo la estricta realidad histórica, ayuda al actor a creer en su personaje, pero sin dejarse llevar a engaño por la palabra realismo: ‘En la vida corriente, la verdad es lo que existe realmente, lo que se conoce. En cambio, en el escenario consiste en cosas que no existen realmente, pero que podrían existir’.¹⁶⁸

6.1.3 Veracidad actoral. *Objetivo y circunstancias dadas*

Se da cuenta, sin embargo, que necesita de algo más. Esa *verdad exterior*, maquillaje, escenografía, utensilios utilizados en escena, vestuario, o la cuarta pared, no es suficiente. La verdad es algo mucho más profundo, un elemento más trascendente e intenso. Algo que nace, emana, surge del interior. Y así comienza a investigar y a trabajar buscando llegar a esa verdad profunda a través de las *circunstancias dadas*.

Trabajar con plena veracidad es quizás uno de los aspectos más complejos, donde entra en juego la emoción. Encontrar ese punto justo, en que el actor/actriz no se abandone por completo a las emociones, pero donde tampoco se caiga en una racionalización excesiva hasta el punto de bloquear las mismas que han de expresarse en escena. ¿Cómo conseguir, cada noche, después de 100 funciones, que el actor/actriz haga nacer sus emociones de nuevo con la misma frescura y naturalidad? Para conseguirlo,

¹⁶⁸ *Ibíd.*, 87.

Stanislavsky considera que el actor/actriz debe tener unos *objetivos* muy claros, saber por qué está allí y qué desea conseguir. Y debe convencer a su propio compañero/compañera de que lo que desea, lo desea realmente.

Todo en la escena ha de estar justificado, ha de tener un por qué, unas *circunstancias dadas*. Se estudia la biografía de los personajes, y el actor/actriz *hace como sí*, es decir, no reproduce la acción de su personaje, sino que, mediante un proceso de trabajo psicológico, entra a vivir la *vida real y los problemas reales* que ha de interpretar. Para ello el actor/actriz se pone en una situación concreta, y su pensamiento, sus acciones, sus gestos, su respiración, todo, queda al servicio de esas *circunstancias dadas*.

Durante todo un día no debíamos vivir como nosotros, sino como el personaje, dentro de las condiciones de vida de la obra. Independientemente de lo que sucediese en nuestra auténtica vida circundante –pasear, recoger setas, navegar en barca-, debíamos atenernos a las circunstancias que se indicaban en la obra y actuar de acuerdo con la naturaleza espiritual de cada uno de los personajes. Teníamos que hacer una especie de trasposición de la vida real y adaptarla al personaje.¹⁶⁹

En este proceso de utilización del llamado *sí mágico* de Stanislavsky, donde se plantea *como sería si...*, se busca la emoción espontánea que nuestra memoria real sí posee, basándonos en aquello que se ha vivido, y de lo que se guarda un recuerdo asociado a una emoción. Un proceso de construcción de la espontaneidad a través de nuestra originaria naturalidad cultural.

Stanislavsky made the most important methodological contribution to this path of elaborated spontaneity, or “inculturation technique”. It consists of a mental process which enlivens and dilates the performer’s inculturated naturalness. By means of the “magic if”, by means of a

¹⁶⁹ Constantin Stanislavsky, *Mi vida en el arte* (Barcelona: Alba Editorial, 2013), 72.

mental codification, the performers alter they daily behavior, change their habitual way of being, and materialise the character they are to portray.¹⁷⁰

(Stanislavsky realizó la contribución metodológica más importante a este camino de espontaneidad elaborada, o ‘técnica de inculturación’. Se trata de un proceso mental que anima e impulsa la naturalidad inculturada del intérprete. Mediante el ‘si mágico’, mediante una codificación mental, los intérpretes modifican su comportamiento cotidiano, cambian su forma habitual de ser, y materializan el personaje que van a retratar.)

A pesar de encontrarnos ante un proceso de trabajo psicológico, este repercute directamente en el cuerpo, ya que desde la introspección psicológica se termina también trabajando, aunque sea inconsciente o indirectamente, la memoria corporal que vive en nosotros. Se ha dado escasa importancia a este aspecto, no entendiendo que los procesos que Stanislavsky plantea activar mediante su metodología tienen su correspondiente correlación a nivel corporal.

6.1.4 Stanislavsky y Anton Chèjov. El subtexto

Este proceso de investigación y descubrimiento de Stanislavsky es consecuencia, en parte, de los problemas que él mismo enfrenta con la nueva dramaturgia de su tiempo, y en concreto, al afrontar los textos de Anton Chéjov, del que dice, en un primer momento, al intentar interpretar su obra *La gaviota*, no comprender nada. Los textos de Chéjov viajan más allá de las palabras que los componen, ahondando a través de esas vidas cotidianas y provincianas de sus personajes en la esencia del ser humano, pero sin ningún tipo de efectismo, manteniéndose en todo momento en esa cotidianidad en la que parece no ocurrir nada, y en la que el propio texto parece intrascendente y trivial.

El subtexto nació de las piezas de Chekhov, en las cuales las réplicas parecen triviales. Con un subtexto intenso apenas es preciso comprender las palabras¹⁷¹

¹⁷⁰ John Keefe y Simon Murray, *Physical Theatres. A Critical Reader*, 257.

¿Cómo interpretar este universo aparentemente tan pobre y poco estimulante para el actor/actriz?, señalan muchos intérpretes. Stanislavsky investiga esas emociones internas, ocultas, escondidas, reprimidas, pero a su vez intensas, universales y tan eternas como las de un Hamlet o un Otelo, y la expresión o el drama escondido tras los silencios y las pausas. Desarrolla el concepto de *subtexto*, obligando “al intérprete a tomar conciencia más allá de las palabras, a construir el universo chekhoviano”.¹⁷²

Fruto de esta experiencia, propone inicialmente un trabajo actoral de *dentro hacía afuera*, más cercano al concepto de *revivir*, desde el interior, que al concepto de representar, desde el *exterior*. Huye de cualquier intento de reproducir la escena partiendo de la realidad exterior, ya que para él, ese camino acabará en la superficialidad. Pero este proceso no excluye el cuerpo, que encuentra nuevas formas de expresión gracias a esta metodología. El cuerpo inevitablemente va a tender a reflejar ese proceso interior que se trabaja.

Chéjov demostró, mejor que cualquier otro, que la acción escénica debía concentrarse en el sentimiento interior, y que sobre él, una vez eliminado todo lo pseudoescénico, se puede fundamentar la obra dramática en el teatro. Mientras la acción externa en escena divierte, distrae o excita los nervios, la interior contagia, se apodera de nuestra alma y la domina.¹⁷³

Trabaja con el subconsciente, bucea en él, potenciado a través de la memoria emocional, buscando evocar emociones vividas del actor/actriz que después este pueda controlar y dirigir en función del personaje que represente. Los recuerdos personales, aquellos suficientemente intensos y precisos, se ponen al servicio de los personajes. Es lo que Stanislavsky denomina *transferencia*.

¹⁷¹ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 91.

¹⁷² *Ibid.*, 90.

¹⁷³ Constantin Stanislavsky, *Mi vida en el arte*, 315.

Ahí estaba, por ejemplo, el papel de Stockmann¹⁷⁴. Recuerdo como antes, en las primeras actuaciones, me colocaba con facilidad en el punto de vista del hombre cuyas intenciones eran puras, [...] Las sensaciones con que había construido a Stockmann habían sido tomadas de recuerdos vivos. Ante mi vista había acorralado a un buen amigo mío, hombre de honradez acrisolada, parecido al doctor Strockmann [...] Cuando yo interpretaba este papel en el escenario, esos recuerdos vivos me guiaban inconscientemente y me excitaban cada vez más, estimulando mi creación actoral.¹⁷⁵

Pero, ¿no incluirán estos recuerdos los recuerdos corporales? Aunque parta evidentemente de lo psicológico, los recuerdos se reflejan en el espejo del cuerpo y en su movimiento. Su método transforma la actuación, correspondiendo a esta nueva actuación un nuevo cuerpo. Además, para construir ese subtexto, se apoya también en las improvisaciones, cercanas a las planteadas por Copeau, sin partir del texto desde un primer momento.

En sus ejercicios, Stanislavsky nunca le dice al alumno qué papel va a estudiar [...] Sencillamente, el actor construye su línea de acciones, se introduce en las circunstancias propuestas [dadas] y, con este subtexto, dice frases de su cosecha o incluso profiere sonidos incongruentes. Más tarde se le da el texto exacto del autor a interpretar, y entonces los momentos decisivos de los actos del subtexto deben coincidir como un calco con el texto.¹⁷⁶

El subtexto es todo aquello que el actor/actriz dice desde su personaje sin ilustrarlo con palabras; un segundo texto oculto bajo el ropaje del texto dramático, e incluso ajeno al mismo. Los mecanismos para su puesta en escena son diversos: mediante la realización de acciones paralelas, mediante la entonación de la frase, mediante los silencios, o mediante la manipulación de un objeto que evoque un recuerdo y, en consecuencia, una emoción.

¹⁷⁴ Personaje de *Un enemigo del pueblo*, una de las principales obras del dramaturgo noruego Henrik Ibsen.

¹⁷⁵ Constantin Stanislavsky, *Mi vida en el arte*, 421.

¹⁷⁶ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 91.

Por tanto, el subtexto hace nacer y destaca la expresión a través de lo que el cuerpo dice o ilustra. Deviene el eje de acción principal para el personaje, que se mueve a través del mismo mientras, en la superficie, va recitando el texto. Tiene sentido por sí mismo, más sentido a veces que el propio texto escrito, ya que define realmente al personaje. De ahí que el propio personaje comience a construirse con Stanislavsky siempre a través del subtexto. Es realmente una forma sistematizada de romper con el texto para reencontrarse con el mismo desde un nuevo ángulo, un concepto que retomarán algunos maestros del teatro físico para reconciliarse con el lenguaje teatral escrito. De ahí la universalidad de Stanislavsky respecto a todos los modelos teatrales posteriores, incluido el teatro físico.

Stanislavsky da al actor/actriz todo un repertorio de guías y herramientas, que le permitan orientarse en escena, y ser capaz de transformarse y evolucionar constantemente. Siguiendo a Odette Asalan, podemos destacar como características centrales de esa primera revolución stanislavskiana, las siguientes:

- lucha contra el cliché, la mala “teatralidad”, y la búsqueda de la sinceridad;
- establecimiento de las voluntades del personaje para motivar la interpretación del actor;
- clima favorable a la emoción escénica, medios para desencadenar una emoción auténtica en el actor;
- establecimiento de un subtexto para expresar en las piezas de Chekhov todo lo que se encuentra entre líneas, en los silencios, y enriquecer así el texto.¹⁷⁷

6.1.5 Nuevos caminos. El Método de las Acciones Físicas (MAF)

Como ya hemos señalado, a pesar de que Stanislavsky parece no realizar un trabajo inicialmente centrado en el cuerpo, su metodología de construcción del personaje supondrá retomar el cuerpo, el movimiento, el gesto, y la voz como elementos clave. En

¹⁷⁷ *Ibíd.*, 86.

esa continua y apasionada búsqueda, investiga y desarrolla el *Método de las Acciones Físicas*.

On the same topic Stanislavsky said to his actors:

Without using the text, without a raise-en-scène, knowing only the content of each scene, if you play everything according to the line of physical action, your part will be at least thirty-five percent ready. First of all, you must establish the logical sequence of your physical actions. [...] The actor, like the painter, must make the character sit, stand or lie down. [...] We must find, not a static pose, but the organic actions of a person in very diverse situations. Until these are found, until the actor justifies the truth by the correctness of his physical behavior, he cannot think of anything else.¹⁷⁸

(Sobre el mismo tema Stanislavsky dijo a sus actores:

Sin utilizar el texto, sin un raise-en-scène, conociendo solo el contenido de cada escena, si todo lo actúas de acuerdo con la línea de la acción física, tu parte estará lista al menos en un treinta y cinco por ciento. Antes que nada, debes establecer la secuencia lógica de tus acciones físicas. [...] El actor, como el pintor, debe conseguir que el personaje se siente, se mantenga en pie o se acueste. [...] Debemos encontrar, no una pose estática, sino las acciones orgánicas de una persona en muy diversas situaciones. Hasta que se encuentren estas, hasta que el actor justifique la verdad mediante la corrección de su comportamiento físico, no puede pensar en otra cosa.)

En su último libro, *La construcción del personaje*, Stanislavsky introduce y propone prácticas escénicas y técnicas encaminadas explícitamente a trabajar partiendo del cuerpo y su movimiento. Plantea realizar ejercicios de acrobacia, buscando mejorar el equilibrio, la agilidad, la coordinación y la concentración. También propone practicar danza, concretamente ballet, para intentar mejorar las posturas corporales, ayudando a su vez a conseguir una mayor fluidez en los gestos. Propone la realización de clases de

¹⁷⁸ Citado en John Keefe y Simon Murray, *Physical Theatres. A Critical Reader*, 255-256.

movimiento o expresión corporal, donde sus estudiantes, descalzos en el aula, realizan una serie de ejercicios e improvisaciones encaminados a trabajar la energía en escena, a perfeccionar gestos cotidianos ya viciados, y a encontrar el sentido del ritmo en el cuerpo.

Como vemos, siguiendo su propia trayectoria, sus aportaciones fueron constantes y en permanente transformación hasta el final de su vida, siempre entendiendo que el énfasis en un determinado elemento, su estudio meticuloso, podría transformarse mañana en su contrario, pasando a practicar e investigar desde el ángulo opuesto. De ahí esos giros abruptos en su proceso de aprendizaje e investigación, una muestra más de su genio y talento.

Su obsesión inicial por reflejar fielmente la realidad, y su método, la *línea de la intuición y el sentimiento*, que parte del interior, fue criticado señalando que no siempre es productivo ese *realismo* en el escenario. A raíz de esta crítica, y especialmente tras la explosión cultural y artística desatada por la Revolución rusa, su forma de concebir el teatro se transformó. Es entonces cuando comienza a defender la figura del actor/actriz-creador y su método se sacude de cierto polvo que había ido acumulado.

Las críticas de dos de sus alumnos predilectos, Meyerhold y Vahtangov, influyeron fuertemente en él, llevándolo a reconducir algunos de sus planteamientos, o destacando más aspectos ya presentes pero antes secundarios. La lectura de Paulov, y sus reflejos condicionados, le hacen replantearse la utilidad de la memoria afectiva y emocional. Comienza a darse cuenta de la importancia de registrar las acciones físicas que realizamos en el escenario, al entender que son las acciones las que dependen de nuestra voluntad, no las emociones. Señala que comprender la lógica y consecuencias de las acciones da sentido y razón de ser a las palabras, al texto, y a las emociones derivadas

de las mismas. Si la verdad parte de la acción, la interpretación alcanzará la verdad ante cada acción-reacción en escena. La observación de estos cambios en escena lleva a que el cuerpo reaccione de manera orgánica frente a los mismos, y así la actuación desde el cuerpo empieza a cobrar una mayor precisión.

Tras años de investigación, Stanislavsky se da cuenta que es necesario volver a lo exterior, partir de la composición exterior. Esto implica, además de centrar más atención en el vestuario o la caracterización, tener en cuenta otros factores como la manera de caminar, los gestos, la manera de reírse, de beber, de hablar... En este giro comienza a vislumbrar que, por medio de acciones físicas, como correr, bailar, saltar, gritar o cantar, también se puede liberar la emoción.

¿Qué cualidad era esa? Me perdía en conjeturas; la cuestión me parecía de una complejidad extraordinaria. Al principio apenas pude notar en mí mismo y en los demás que en el estado creativo desempeñaba un papel muy importante la libertad del cuerpo, la ausencia de toda tensión muscular y el completo sometimiento de todo el aparato físico a las órdenes que emanan de la voluntad del actor. Gracias a esta disciplina se obtiene una excelente organización del trabajo creativo, con la que el actor puede expresar a través de su cuerpo, sin obstáculos, todo lo que siente su alma.¹⁷⁹

6.1.6 Preocupación por la expresión oral

En un primer momento, al trabajar con actores y actrices de mayor edad, y quizá porque estos estaban formados en las antiguas técnicas de declamación, Stanislavsky apenas muestra interés por la dicción o la expresión oral. Él mismo tampoco se preocupa de este aspecto en su propia formación, hasta que se tiene que enfrentar al verso de Pushkin.

¹⁷⁹ Constantin Stanislavsky, *Mi vida en el arte*, 427-428.

Al mirar atrás comprendí que muchos de mis defectos [...] aparecían con frecuencia porque yo no dominaba el arte del habla [...] Al sentir en mí mismo con tanta claridad la importancia que realmente tiene en nuestro arte una dicción bella y noble, tal vez el medio de expresión más poderoso, el que mayor influencia ejerce sobre el público, me sentí, al principio, lleno de alegría.¹⁸⁰

A raíz de esta experiencia, y de la llegada a su escuela de actores y actrices más jóvenes, va mostrando un mayor interés por la enseñanza y el trabajo con la voz, considerándolo una auténtica obligación del actor/actriz. Para desarrollar una búsqueda en este campo, Stanislavsky, recordando la influencia que tuvo en él el conocimiento de la ópera italiana, recomienda en primer lugar a su alumnado dar clases de canto. Estas clases permitirán trabajar la entonación, potenciar el sentido rítmico y musical, desarrollar el concepto de melodía o tono melódico, y respirar y proyectar la voz correctamente.

Por otra parte, instruye a su alumnado en una práctica intensa respecto a la pronunciación y el ritmo del texto, trabajando las pausas, los silencios, los puntos y las comas, el ritmo y la melodía del texto, la importancia de los verbos, el trabajo de las palabras clave y de los portadores de sentido, etc. También trabaja los diferentes resonadores, de nariz, de pecho, de garganta, de cabeza y de máscara facial, convirtiéndose finalmente el trabajo vocal, de dicción y expresión oral, en un elemento fundamental en la formación del actor/actriz.

Desde aquel momento, mi atención artística se dirigió hacia el sonido y el habla, que empecé a escuchar con atención tanto en la vida como en el escenario.¹⁸¹

¹⁸⁰ *Ibíd.*, 525.

¹⁸¹ *Ibíd.*, 525.

6.1.7 Más allá de Stanislavsky

Como señalábamos al comienzo, el mal llamado *sistema* que propone y desarrolla Stanislavsky, no es una receta mágica, ni una verdad absoluta sobre cómo interpretar, sino un medio que abrió nuevas vías. Su *sistema* estuvo en continuo cambio y evolución, buscando encontrar metodologías de trabajo que permitieran al actor/actriz construir un personaje desde un trabajo orgánico, auténtico. En este proceso, la corporalidad, tanto a nivel estrictamente físico, como desde un punto de vista vocal, recibirá un exponencial impulso, a veces indirectamente.

Su aportación bebe de múltiples influencias que recibió desde su niñez. Desde el circo y el teatro de marionetas, la ópera italiana que disfruta en Moscú durante su adolescencia, las enseñanzas de Ludwig Chronegk y de la compañía Meininger, la naturalidad en la interpretación recibida de actores italianos como Salvini y Rossi, la sobriedad y la contención del alma rusa de Gogol o Pushkin, la cotidianidad teatral de Anton Chéjov, o la ética y la moral sobre qué significa ser actor/actriz no sólo en el escenario, sino en la vida, aprendida junto a su amigo Nemirovitch Dantchenko. Bebe también, respecto al uso de la memoria emocional, de los precursores de la psicología moderna, como Ribot, o G. H. Lewes.

Pero destaca especialmente la escuela que dejó Stanislavsky, que marca un antes y un después en la historia de la interpretación y la formación actoral. A diferencia de los franceses, especialmente Copeau, cuyas enseñanzas fueron continuadas más modestamente, en el caso de Stanislavsky la escuela marcó el surgimiento de nuevas y múltiples tendencias en el campo de la técnica interpretativa y de la pedagogía. No solo en Rusia, con Meyerhold, Vakhtangov, Michael Chejov o Alisa Koonen, sino en los

EE.UU. con Strasberg o Adler, en Polonia con Grotowski o en Dinamarca con Barba y el Odin Teatret. Abrió así las compuertas, sin saberlo ni preverlo, al propio teatro físico.

In short, the Stanislavsky tradition is in some way implicated in most of the key contributions to physical theater practice in the last century.¹⁸²

(En resumen, la tradición de Stanislavsky está presente de alguna manera en la mayoría de las aportaciones clave en la práctica del teatro físico durante el siglo pasado.)

Stanislavsky concibió el teatro como un trabajo en común, donde el grupo -el elenco- en conjunto va conformando el espectáculo, rompiendo con la visión individualista dominante hasta entonces. Y es en esta búsqueda colectiva por emocionar al espectador, cuando descubren, incluido Stanislavsky, que no porque el actor/actriz llegue realmente a la emoción va a emocionar, o va a llegar a ser capaz de transmitir dicha emoción. Se entiende a partir de entonces la enorme necesidad, independientemente del tipo de metodología adoptada, por lograr una comprensión objetiva del arte del actor/actriz.

6.2 Michael Chejov. El Método psicofísico

Las teorías y métodos de Stanislavsky han sido tomados como punto de partida de directores/as, actores/actrices y pedagogos/as, en la transformación y perfeccionamiento del arte del actor/actriz. Ya sea por oposición, a través de la crítica, o en su aplicación tratando de perfeccionarla, no deja de ser casi siempre el punto de partida. Mientras discípulos de Stanislavsky como Meyerhold y Vakhtangov, critican parte de su método, otros, como Michael Chejov, desarrollan y perfeccionan otros aspectos del mismo.

Michael Chejov, actor y director tanto de cine como de teatro, escritor, y sobrino de Antón Chejov, es reticente a utilizar la memoria emocional, por lo que depura el entrenamiento y la práctica respecto a las acciones físicas, y desarrolla *el método*

¹⁸² John Keefe y Simon Murray, *Physical Theatres. A Critical Reader*, 52.

psicofísico del actor. El actor/actriz, como apunta Stanislavsky, ha de profundizar y comprender la mentalidad y motivaciones del personaje, conocer sus costumbres, su época y su contexto, y dejar a un lado su propia personalidad y gestos, para poder construir el personaje captando enteramente su esencia. Michael Chejov, sin embargo, deja a un lado toda esta creación intelectual (aunque sin olvidarla por completo) para profundizar en la creación y la construcción corporal. Chejov asegura que para poder transmitir al espectador el mundo interior del personaje, su psicología, sus deseos y anhelos más profundos, el actor/actriz debe tener el cuerpo disponible, abierto, dispuesto a sensibilizarse por ese mundo interior, siendo así capaz de asimilar los estados psicológicos, y las emociones, de cara a impulsarlos hacia afuera (dentro/fuera) de forma lógica y controlada. Es el *cuerpo imaginario*.

Para transmitir al espectador la vida interior del personaje, su psicología profunda, es necesario que el cuerpo del actor se sensibilice con dicha vida interior, que pueda **asimilar unos estados psicológicos y empaparse de ellos hasta convertirse progresivamente en una caja de resonancias, en una especie de emisor-receptor-amplificador de imágenes, sentimientos e impulsos de todas clases.**¹⁸³

Su método desconfía inicialmente del *intelecto*, alejándose en este sentido de algunas de las premisas de Stanislavsky como *las circunstancias dadas*, o solo teniéndolas en cuenta una vez que se domina el cuerpo y la emoción.

Debemos confiar en el entrenamiento de nuestro cuerpo por un lado, y en el entrenamiento de nuestras emociones por el otro y, por el momento, excluir el intelecto. Lo que no significa que uno tenga que volverse tonto, sino que debe confiar en sus emociones, en su

¹⁸³ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 94 (en **negrita palabras del propio Michael Chejov**).

cuerpo, y no fiarse de ese lúcido y calculador ‘asesino’ que está instalado en nuestra cabeza.¹⁸⁴

6.2.1 Atmósfera e irradiación. Los cuatro hermanos

Los primeros ejercicios que plantea Chejov, proporcionan al actor/actriz una conciencia inicial del cuerpo, ya que “debemos saber que nuestro cuerpo es una forma, una forma definida y concreta”.¹⁸⁵ Se trata de hacerse plenamente consciente del cuerpo, de nuestra forma erguida; de nuestros brazos y piernas flexibles, capaces de moverse en múltiples direcciones; de los gestos faciales, muchas veces el medio para sustituir nuestra incapacidad para mover brazos y manos; o del pecho como “un centro imaginario”.¹⁸⁶ Hacernos plenamente conscientes de todas las posibilidades de nuestro cuerpo.

Cuando despertemos de nuevo a esta sensación de nuestros cuerpos como forma, obtendremos una nueva y clara capacidad para manejar y gobernar nuestros cuerpos de la forma más expresiva posible, y más que eso, seremos capaces de inspirarnos a través de ellos.¹⁸⁷

A partir de ahí, trabaja con diversos conceptos que buscarán “romper las barreras de nuestro cuerpo. [La atmosfera], expandir nuestro ser en el espacio que nos rodea, de forma que lleguemos a ser, corporalmente hablando, menos importantes, [o la irradiación], que significa sacar todo lo que tengo dentro, [haciendo mi cuerpo] más grande y más artístico”.¹⁸⁸ Ambos conceptos se alimentan mutuamente. Chejov parte de la imaginación, considerándola como una herramienta central en la creación del personaje. La atmosfera sirve para situar al personaje, exigiendo imaginar el espacio, percibirlo, respirarlo, sumergirse completamente en el mismo.

¹⁸⁴ Michael Chèjov, *Lecciones para el actor profesional* (Barcelona: Alba Editorial, 2006), 43-44.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, 152.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, 156.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, 153.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, 255.

Imagina el ambiente de tu alrededor, o un espacio teatral, lleno con la Atmósfera que tú hayas elegido. No es más difícil que imaginar el aire lleno de luz, polvo, fragancia, humo, niebla, etcétera. No debes preguntarte: ¿Cómo puede llenarse el ambiente de miedo o de alegría, ternura u horror?; Debes intentarlo en la práctica. Tu primer esfuerzo te mostrará inmediatamente lo fácil que es. Tienes que aprender a mantener la Atmósfera imaginaria que ahora te envuelve. Tu ayuda principal será una concentración desarrollada [...] En este ejercicio no tienes que imaginar ninguna circunstancia ni acontecimiento especial para justificar la atmósfera. Eso tan solo distraería tu atención y complicaría el ejercicio innecesariamente.¹⁸⁹

La irradiación por otro lado es la adecuación del actor/actriz, de su cuerpo y emociones, a esa atmosfera generada. Supone un flujo continuo y recíproco en que el actor/actriz proyecta la suya y recibe la de sus compañeros y compañeras. Irradiación y atmosfera permiten al actor/actriz ser mucho más sensible al espacio que le rodea, que ocupa, a los elementos escenográficos, y al propio público, incrementando la capacidad sensitiva de la corporalidad.

Ahora debes moverte y hablar dentro de la atmósfera. [...]La armonía se logrará de forma más sencilla y orgánica si evitas cualquier pretensión, cualquier intento de “interpretar” [...] Pronto llegarás a un punto en que tu voz y tus movimientos intensificarán la atmósfera en lugar de disminuirla. Para reforzar este resultado, puedes hacer el esfuerzo de irradiar la vida interior despertada en ti a través de la atmósfera objetiva.¹⁹⁰

Chejov establece que el actor/actriz ha de trabajar siempre desde dos planos, desde dentro, y desde fuera analizando el trabajo desarrollado. Durante los ejercicios propone que los propios actores y actrices jueguen a interpretar estando *fuera* y *dentro* al mismo tiempo. De esta manera potencia la capacidad para entrar en una emoción, pero evitando que esta domine al actor/actriz, pudiendo permanecer al servicio de la escena

¹⁸⁹ Michael Chejov, *Sobre la técnica de la actuación* (Barcelona: Alba Editorial, S.A., 2002), 105-106.

¹⁹⁰ *Ibíd.*, 106-107.

manteniéndose alerta a todo lo que en ella ocurre. Una concepción que se aproxima al distanciamiento brechtiano, y que permite, por primera vez, analizar la relación cuerpo-emoción de manera objetiva y quizás más precisa.

Esta idea se concreta en los ejercicios denominados *Los cuatro hermanos*, centrados en destacar cuatro estados diferentes o cuatro cualidades que definen la técnica de Chejov: los sentimientos de facilidad, de forma, de belleza y de conjunto. El primero implica realizar cualquier acción mostrando una facilidad natural en su ejecución, independientemente de su dificultad. El segundo supone percibir las propias acciones desde fuera, objetivamente, analizando la corrección de las formas adoptadas por el cuerpo. El tercero supone el sentimiento de satisfacción con el trabajo realizado, y el cuarto, un sentido de conjunto, ya que “la creación de un personaje debe concebirse como un todo, no como una yuxtaposición de detalles”.¹⁹¹

Each of these qualities fosters a sense of aesthetic distance in the work, encouraging the actor to take a view from outside rather than inside.¹⁹²

(Cada una de estas cualidades fomenta una sensación de distancia estética en el trabajo, alentando al actor a mirar desde fuera más que desde dentro.)

6.2.2 La imaginación como motor creativo

Chejov pone en el centro la imaginación, donde el actor/actriz no se vea obligado a recurrir a razonamientos e ideas abstractas, fomentando su imaginario de cara a proyectar, de manera plástica, visual, como al pensar un cuadro, tanto a los personajes como las escenas.

¹⁹¹ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 95.

¹⁹² Alison Hodge, *Actor Training*, 72.

Ya no se trata de “pensar” el personaje, sino de “verlo” actuar al igual que un pintor o un escultor posee la visión plástica de lo que plasmará en la tela o esculpirá en la piedra. Así es como Miguel Ángel debía “ver” la fuerza interior de Moisés que daba vida a los músculos, a las venas. El actor, al sentir en lo más profundo de su ser la vida del personaje, experimentará de forma natural los sentimientos del mismo, sin tener necesidad de provocarlos artificialmente.¹⁹³

Se abandona por tanto la memoria emocional, y se potencia y desarrolla la capacidad imaginativa, permitiendo que la creación del personaje o de los juegos escénicos florezca de manera orgánica y natural, vinculándose al *ambiente* creado fruto también de la potencia de la imaginación. Es la base del posterior *juego*, reivindicado entre otros por Lecoq, que permite un nuevo tipo de trabajo con el cuerpo y los movimientos, menos condicionado por la fidelidad a la realidad. El actor/actriz, y no el autor, cobran así un protagonismo indiscutible en el proceso creativo.

Dos factores intervienen y se alimentan recíprocamente, la fantasía e imaginación del actor/actriz, capaz de proyectar conscientemente los personajes y sus respectivas acciones en escena; y la acumulación de impresiones, emociones, sentimientos y experiencias, acumuladas en el inconsciente del actor/actriz, pero orientadas, a diferencia de Stanislavsky, a enriquecer el imaginario y dichas proyecciones. Pero para que funcione, para no quedarnos atrapados en el recuerdo y realmente centrarnos en la construcción imaginaria recreada, es necesario potenciar la *concentración*. No necesitaremos entonces ya la imagen o la emoción del recuerdo, sino la que hemos generado mediante la imaginación. Una nueva base para construir un nuevo tipo de movimiento, quizás más objetivo, y no simple impulso somático del recuerdo.

¹⁹³ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 95.

La imaginación se vuelve tan concreta y, a través del poder de la concentración, se consigue que el mundo de la imaginación resulte tan real y preciso, que no hay necesidad de recordar al ‘abuelo’ real, porque el ‘abuelo’ imaginario, que ha mostrado al actor como rey Lear, Claudio, etcétera, es igual de concreto. Más aún, ¡está tan libre de las emociones y el dolor físico del actor!; lo cual no sucede si pienso en mi padre, madre o abuelo a los que no he olvidado.¹⁹⁴

Pero, ¿cómo se trabaja y potencia el imaginario del intérprete? Se realizan diversos tipos de improvisaciones, todas con escasas pautas y en grupo, lo que contrasta con las improvisaciones unipersonales de Dullin. Todo papel puede llegar a convertirse en una improvisación permanente, pero condicionada por determinados elementos. Pautas que sirven para habituar al alumnado a someterse a determinadas *obligaciones escénicas*. Lecoq asimilará parte de estas influencias reinterpretándolas de cara a conformar su pedagogía de la creación.

6.2.3 El Gesto Psicológico (G.P.)

Otra de las grandes aportaciones de Chejov al entrenamiento actoral es el Gesto Psicológico (G.P.), una forma de caracterizar al personaje mediante el entrenamiento de un gesto o acción física concreta que lo defina desde el punto de vista del cuerpo imaginario. Este concepto será posteriormente adaptado por otros innovadores, convirtiéndose en un medio en el teatro físico para hallar el movimiento esencial, *esencializado*, de un personaje, escena, o acción.

No resulta sencillo definirlo, apareciendo muchas veces como un elemento aparentemente irreal. Chejov llega a la conceptualización del mismo al descubrir que “we often use gestural language when talking of psychological processes”¹⁹⁵ (a menudo

¹⁹⁴ Michael Chèjov, *Lecciones para el actor profesional*, 82.

¹⁹⁵ Alison Hodge, *Actor Training*, 72.

usamos un lenguaje gestual al referirnos a procesos psicológicos). A través del G.P., trata de definir al personaje, perfilarlo, darle una actitud propia, incluso aunque el mismo no se exprese externamente.

El gesto psicológico es su secreto, es la base sobre la que se sostiene [el intérprete]. Pero el modo en el que actúan es algo totalmente diferente. [...] En casi todos los casos, el gesto psicológico no debe mostrarse exteriormente, porque así posee más atractivo, más poder.¹⁹⁶

Cada personaje conlleva, por tanto, la búsqueda de su propio gesto psicológico, que podrá luego exteriorizarse o no, pero cuya principal función es definir la actuación y al personaje, *esencializarlo*.

Haz el gesto psicológico y la actuación, alternativamente, hasta que te resulte evidente que detrás de cada estado interno o de cada movimiento actoral se esconde un gesto psicológico sencillo y expresivo, que es la esencia de la actuación. [...] El Gesto psicológico aparecerá ante tu mente y, una vez practicado, permanecerá siempre contigo, como una especie de inspiración durante la actuación.¹⁹⁷

También se refiere, hablando del gesto psicológico, al arquetipo, que supone buscar ese modelo ideal de un objeto, animal, concepto, etc... como guía para su representación. Un concepto recuperado, utilizado y trabajado intensamente posteriormente por Lecoq, tal y como veremos.

Esto es lo que quiere decir llegar al arquetipo del triángulo o del león: todas las cualidades del león aunadas en su estado más puro.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Michael Chèjov, *Lecciones para el actor profesional*, 229.

¹⁹⁷ Michael Chèjov, *Sobre la técnica de la actuación*, 150-151.

¹⁹⁸ Michael Chèjov, *Lecciones para el actor profesional*, 207.

6.2.4 El actor/actriz del futuro

Chejov sitúa al actor/actriz en el centro de la creación, desarrollando una idea que el propio Stanislavsky comenzó a vislumbrar, la del actor/actriz-creador/a. Fruto de situarlo en el centro de la creación teatral y escénica, Chejov se ve obligado a transformar el método actoral, luchando por hacer germinar *el actor del futuro*. El cuerpo se comienza a entender desde una perspectiva mucho más amplia, marcada por la creatividad.

En el futuro, el actor no sólo debe hallar otra actitud hacia su cuerpo y su voz, sino hacia toda su existencia sobre el escenario, en el sentido en que, como artista, debe, más que cualquier otro, agrandar su propio ser por medio de su oficio. [...] Su forma de pensar debe ser diferente, sus sentimientos deben ser de otra clase, la manera de sentir su cuerpo y su voz, su actitud hacia los decorados: todo debe ser agrandado.¹⁹⁹

7. Edward Gordon Craig. ¿Filósofo de un nuevo teatro?

*The Art of the Theatre has sprung from action – movement - dance.*²⁰⁰

(El arte del teatro surgió de la acción, el movimiento, la danza.)

Como ya hemos apuntado, el naturalismo supuso una gran ruptura, pero al mismo tiempo que rompía con los convencionalismos, poco a poco establecía, para muchos, un nuevo conformismo. La creación artística parece desvanecerse, y el actor/actriz se limita a reproducir la vida real en escena. Como reacción, surgen los *ismos*, las vanguardias, no solo en el teatro sino en el conjunto de las artes. Se defiende la idea del arte por el arte, adquiriendo mayor peso la experimentación.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 252- 253.

²⁰⁰ Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre* (London: Routledge, 2009), 73.

Como mejor exponente de ello, encontramos un ejemplo es el de Gordon Craig, muy crítico con el naturalismo, y prácticamente con todo el teatro moderno surgido desde el Renacimiento. Hombre de teatro, ejerce como actor, director de escena, y escenógrafo, pero también como pintor y arquitecto, concibiendo la obra teatral como un todo en el que se confluyen todas estas artes.

Era hijo de la actriz de teatro y cine Ellen Terry, muy reconocida por sus interpretaciones Shakesperianas, y que llega a ser programadora cultural y directora teatral en un tiempo en que a esos puestos difícilmente podía acceder una mujer. Fue primera actriz en la compañía teatral dirigida por Henry Irving y llegó a estar a cargo de la dirección del Teatro Imperial, recorriendo el mundo impartiendo conferencias sobre las heroínas y villanas shakesperianas. Gordon Craig se beneficia de esta amplia trayectoria, aprovechando las influencias y conocimientos de su madre.

Investiga en profundidad la historia del teatro, y funda la revista *The Mask*, inspirándose especialmente en el teatro de la Antigua Grecia y del medievo, y en la Commedia dell'Arte, buscando formar actores y actrices creadores. Por otro lado se inspira, como muchos de sus coetáneos, en oriente. Su búsqueda de la esencia de la creación, de un arte puro, le lleva progresivamente a buscar un teatro cada vez más espiritual, recurriendo a las expresiones orientales. Fue a través de la cultural oriental como descubre un aspecto determinante en su formación, la marioneta.

7.1. El actor/actriz imposible

No elabora una metodología actoral concreta, ni propuestas o medidas para sustituir aquello que tan duramente critica. En sus escritos encontramos reflexiones y planteamientos confusos y contradictorios. De hecho, su participación en el teatro como actor fue muy efímera, centrándose principalmente en la escenografía y planteando la

necesidad de acabar con el escenario tal y como era entendido, situando la figura del director como centro de la creación teatral.

Craig formulaba al director exigencias exorbitantes. Tenía que serlo todo en el teatro [...] A su voluntad debían someterse los decorados, la luz, etc. Si se permitía al actor llevar al escenario su voluntad creadora, podía quebrar la voluntad única del director. En virtud de ello, Craig llegaba a la conclusión, meramente teórica, de que el actor ideal sería sólo un supertítere. Podría serlo también un actor viviente, pero siempre que estuviese privado en absoluto de voluntad propia, siendo un ejecutor obediente y sumiso de los deseos del director. El actor sólo era necesario como elemento del espacio escénico, como objeto, como una cosa que se moviese dentro de cierta combinación de luces y líneas.²⁰¹

Este rechazo al actor/actriz, es en parte consecuencia de su rechazo a los modos y formas de interpretación de los actores y actrices de su tiempo, y en parte fruto de su frustración al ser incapaz de dar con ese actor/actriz ideales que Craig visualizaba en su mente. Esto le lleva a interesarse cada vez más por la marioneta y menos por el actor/actriz físico, considerándolo incapaz de generar la transformación que busca.

Su crítica llega al extremo de terminar rechazando por completo, tal como señaló Stanislavsky, la propia figura del actor/actriz, centrándose en la marioneta, la *súper marioneta*, un reflejo metafórico de una búsqueda más profunda, la búsqueda de un súper actor o actriz ideales capaces de ser lo que Craig quiere que sean.

Craig pensaba en un teatro sin mujeres y sin hombres, es decir, sin ningún actor. Hubiera preferido reemplazarlos por marionetas sin malos hábitos actorales, sin gestos actorales, sin rostros maquillados, voces estridentes, almas envilecidas ni tendencias chabacanas. Las marionetas podrían purificar la atmosfera del teatro y comunicar seriedad a toda la empresa;

²⁰¹ G. N. Boiadziev, A. Dzhivelegov y S. Ignatov, *Historia del Teatro Europeo II*, 643.

al mismo tiempo, el material muerto de que están formadas haría posible acercarse a aquel Actor con mayúscula que vivía en el alma, la imaginación y los sueños de Gordon Craig.²⁰²

7.2 ¿Inspirador del teatro físico?

Al mismo tiempo que realiza estas reflexiones, plantea, en un sentido completamente opuesto, la necesidad de contar con un actor/actriz que tenga plena libertad para crear, ya que “los grandes actores disponen del poder de crear obras sin la ayuda de nadie”.²⁰³ Craig se adelanta aquí enormemente a su tiempo, planteando por primera vez la posibilidad de una actuación que no cuente con un autor, un texto o un director.

Esta visión se afianza principalmente gracias a sus ideas escenográficas, muy avanzadas, y que apuestan por la simplicidad en la escena, la sobriedad, destacando así la interpretación en escena, característica propia del teatro físico. Craig rechaza el teatro basado en el texto, llegando a plantear un teatro completamente mudo, lo que supone “the re-valuing of the actor’s physicality”²⁰⁴ (la revaluación de la fisicalidad del actor). De esta manera pone, como nunca se había hecho hasta entonces, la corporalidad en el centro. Gracias a estas y otras reflexiones, Craig ejerce una importante influencia desde un punto de vista teórico en el desarrollo del teatro físico moderno.

Sus ideas contradictorias reflejan una visión idealista sobre la actuación y cierta incapacidad para reconciliarse con ella, tal y como le ocurrió durante el montaje de Hamlet con el Teatro de Arte de Moscú de Stanislavsky. Durante este proceso, es incapaz de comunicarse con cualquiera de los actores y actrices de la obra, al no soportar su forma de actuar. Aunque revoluciona de una manera global el concepto de teatro y de actuación, lo hace sobre todo desde un punto de vista teórico.

²⁰² Constantin Stanislavsky, *Mi vida en el arte*, 478-479.

²⁰³ Citado en Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 109.

²⁰⁴ John Keefe y Simon Murray, *Physical Theatres. A Critical Reader*, 152.

Se mueve siempre en un mar de contradicciones. Considera al actor/actriz un adorno, un elemento más del escenario, carente de voluntad, de ahí que la marioneta sea su mejor representación, y al mismo tiempo, reclama un actor/actriz-creador/a que establezca un nuevo modelo de actuación. Para eliminar el estilo y la estética naturalista exige a los actores y a las actrices que se olviden de representar la vida real, y que busquen símbolos e imágenes que expresen más allá, potenciando una filosofía sobre la experimentación corporal. Quiere acabar con el actor/actriz y a la vez renovar los métodos interpretativos de una generación de intérpretes que considera vacíos de cualquier tipo de creatividad. Introduce incluso el uso de la máscara, pero para ocultar el realismo cotidiano que expresan los rostros.

They must create for themselves a new form of acting, consisting for the main part of symbolical gesture. Today they impersonate and interpret; tomorrow they must represent and interpret; and the third day they must create.²⁰⁵

(Deben crear para sí mismos una nueva forma de actuación, componiéndose principalmente del gesto simbólico. Hoy personifican e interpretan; mañana deben representar e interpretar; y el tercer día deben crear.)

7.3 Precursor del laboratorio teatral

Pero sobre todo destaca el laboratorio de investigación y experimentación que funda en Florencia. No establece ninguna metodología, ni es capaz de dar recetas y pautas a su alumnado, centrándose solo en investigar con ellos. Plantea la necesidad de una formación más amplia, en todos los aspectos del teatro, en todas las disciplinas que intervienen en el mismo, “para encontrar ‘científicamente’ los principios generales que permiten montar todos los géneros de piezas”.²⁰⁶ Organiza el laboratorio a través de dos

²⁰⁵ Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, 30.

²⁰⁶ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 110.

grupos de trabajo: un grupo ecléctico que proviene de diferentes disciplinas, y un segundo grupo, que busca aprender el oficio, nutriéndose para ello de las experiencias del primer grupo, con los que trabaja en común.

Encontramos aquí un antecedente de los laboratorios que a partir de los años 50 serán lugar de experimentación (Grotowski y Barba) y ante un precedente de las formas de creación colectiva tan decisivas en la segunda oleada de renovación teatral. También encontramos en Craig, y en este modelo que propone, aspectos muy novedosos que posteriormente encontraremos en la pedagogía de Lecoq, como el trabajo de creación colectiva con grupos eclécticos, donde todos se nutren mutuamente con el saber que aporta cada uno (los autocursos). Craig es sin duda, a partir de ideas y reflexiones fragmentarias, fuente de inspiración en la revolución teatral y actoral vivida durante todo el siglo XX.

En su apuesta por fomentar esa creatividad, a ese actor/actriz-creador/a, Gordon Craig envía a sus estudiantes a la calle a observar la vida cotidiana, los cuerpos en movimiento y las gestualidades cotidianas para, posteriormente, reproducir esas vivencias en el aula. A aquellos estudiantes incapaces de neutralizar su cuerpo que beben exclusivamente de su gestualidad personal, Gordon Craig les impone la máscara, buscando que puedan convertirse en *una hoja en blanco* sobre la que escribir desde cero. Nos encontramos con elementos, que posteriormente veremos en Grotowski, en Barba, en Brook, o en Lecoq, aunque en el caso de Gordon Craig como reflexiones sueltas e inconexas, careciendo de cualquier tipo sistematización.

En su laboratorio, sin embargo, se practica una rigurosa disciplina de la profesión teatral en múltiples aspectos, trabajando tanto la voz como el movimiento, la concepción de los espacios escénicos, la dirección escénica, profundizando sobre la historia del teatro, la

danza, la música y las diferentes variantes de disciplinas teatrales. Gordon Craig está muy condicionado por una férrea ética artística, donde la vida se consagra al arte, a la investigación, a la práctica y a la búsqueda del mejor teatro. Es la filosofía que inspirará, como hemos apuntado ya, a Lecoq, a Barba, a Brook, etc. Paradójicamente, fruto de esta filosofía, acabará rechazando la figura del actor/actriz. Pero su influencia llegará más allá y más lejos de lo que él mismo pudo sospechar.

8. Vanguardias

*El papel de la literatura es mortal para el arte del actor.*²⁰⁷

Aleksandr Tairov.

En el ámbito teatral el punto de ruptura hacia estos movimientos fue el estreno en 1896 de *Ubu Rey* de Alfred Jarry, donde abandona definitivamente las ideas simbolistas para dar un salto hacia lo desconocido. Su concepción supone un desafío a las reglas existentes, resultando el estreno en un escándalo completo, tal y como ocurrió en el terreno del musical con el estreno de *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky.

Cubre a sus personajes con máscaras para que sean percibidos como grandes marionetas sobre el escenario. El rostro del actor/actriz oculto tras dicha máscara, de rasgos muy definidos, debe buscar una voz adecuada que lo defina e identifique, siendo fundamental la forma de decir el texto. Para la escenografía, utiliza pancartas para señalar los diferentes lugares donde se desarrolla la acción, y los actores y actrices utilizan por primera vez sus cuerpos como parte de la escenografía: representan puertas extendiendo sus brazos o simulan bajar escaleras hasta desaparecer (recurso muy utilizado en la pedagogía de Lecoq). Busca crear un teatro simplificado en sus formas, dando libertad

²⁰⁷ Citado en Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 134.

al público para que imagine y haga sus propias lecturas, siendo la corporalidad una de las herramientas fundamentales para llevar a cabo esta experimentación rupturista.

Este concepto provocativo del arte y del teatro, una forma de buscar y experimentar, rompiendo con todos los cánones, da lugar a que se sucedan distintos movimientos artísticos que van más allá de una u otra disciplina, convirtiéndose en nuevas formas de pensar el mundo.

8.1 Futurismo

El futurismo se desarrolla entre 1909 y 1930 en Italia, Francia y Rusia, y surge como reacción, dicen los mismos, al *pasadismo*. Es decir, frente a todos los aspectos del pasado, ellos apuestan por el futuro, exaltando el avance tecnológico y la máquina como su más clara representación. Marinetti, que acabaría simpatizando con el movimiento fascista italiano y poniendo el movimiento futurista a su servicio, fue uno de sus principales teóricos, y autor de piezas *teatrales* de este nuevo movimiento.

El aspecto central del futurismo es la provocación, y en sus obras, breves, se busca el enfrentamiento abierto contra el público, siendo muchas veces los propios autores futuristas los que interpretaban sus obras o poemas. Esta forma provocadora deja un gran margen a la improvisación, ya que en parte todo dependía de la propia reacción del público. Consideraban sus obras como *síntesis*, al reunir:

Diferentes formas artísticas, collage o compenetración; o como resumen o croquis, breve por lo tanto, de escasa estructuración, de historias sin presentación o planteamiento inicial, sin desarrollo ni final al uso.²⁰⁸

Destaca el intento de excluir en determinadas obras el texto completamente, y en consecuencia excluir al actor/actriz como elemento vivo, siendo especialmente

²⁰⁸Cesar Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia Básica del Arte Escénico*, 347.

significativos de esta tendencia los llamados *dramas de objetos*, y más tarde los *dramas de máquinas*, donde buscan, en su pasión por el progreso industrial, “dotar a los objetos de sensaciones que transmitirían al espectador”.²⁰⁹ Algo que encontramos en Lecoq, que convierte la técnica de los objetos en un teatro plenamente creativo.

8.2 Dadaísmo y Surrealismo

El Dadaísmo por otro lado, propone la unidad de todas las artes, o más bien rechaza la subdivisión o la diferenciación que se ha realizado de las mismas. Este movimiento se funda en Suiza por Hugo Ball, Marcel Janco, Tristan Tzara, Hans Arp y Richard Huelsenbeck, en el *Cabaret Voltaire* de Zurich, donde se reúnen artistas de toda Europa refugiados de la Gran Guerra. El término que define el movimiento, *Dadá*, es una buena muestra de su filosofía, ya que es un término que no tiene significado, definiendo el planteamiento nihilista del movimiento, que no respeta a nada ni a nadie, y que se caracteriza por su rechazo hacia todo lo existente.

Al igual que los futuristas, se caracterizan por su provocación constante, pero de forma aún más destructiva, ya que no aceptan referencia alguna. En sus *puestas en escena* todo parece abandonarse al azar, al impulso, a una improvisación sin orden. Consideran que la palabra ha perdido su valor y su sentido, e investigan, para recuperarla, con los fonemas, la respiración, los sonidos de cualquier tipo, convirtiéndolos en parte de poemas, o incluso en poemas mismos. Así se aprecia en un poema de Hugo Ball, en el que indica “una rr pronunciada durante varios minutos, o algunas palmadas ruidosas, o mugidos y bramidos, tienen una sonoridad muy superior a la de la voz humana”.²¹⁰

²⁰⁹ *Ibíd.*, 347.

²¹⁰ Citado en Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 131.

Como parte de su evolución, surge posteriormente el movimiento Surrealista, liderado por André Bretón y Paul Éluard, ambos en un primer momento dadaístas, manteniéndose esa forma de arte contestatario que cuestiona todas las convenciones artísticas surgidas y por surgir. En este caso, a través de Jean Cocteau o Buñuel, el cine fue una de sus formas centrales de expresión.

8.3 Transgresión y experimentación. Lenguajes sin reglas

En estos tres movimientos se aprecia un interés común por desintegrar el lenguaje en escena y por romper con las estructuras dramáticas convencionales, introduciendo una fuerte experimentación en todos los sentidos: corporal, vocal, textual, etc. Vemos como en las obras de Tristan Tzara, por ejemplo, los diálogos no se exponen cómo réplicas sino más bien como monólogos internos de cada personaje. En cuanto a la estructura, la sorpresa desaparece, describiéndose en escena lo que va a ocurrir antes de que se represente, y presentándose las escenas aleatoriamente, sin un orden establecido. Se rompe con la estructura narrativa, no existiendo introducción, desarrollo y desenlace. Marinetti y los futuristas en consonancia con Craig, luchan por hacer desaparecer al actor/actriz, planteando solo mantener sus manos, para así “instaurar una coreografía de las manos exclusivamente”.²¹¹ Tairov se centra en la acústica y los sonidos, sustituyendo la palabra por “un lenguaje hecho de sonidos inconexos, de fragmentos fonéticos”.²¹²

El actor/actriz se convierte en una herramienta de experimentación en sí mismo, con su cuerpo, con su voz, con sus movimientos. Se ve envuelto en escenografías con proyecciones, mezcladas con cánticos, con músicas, con recitales de poesía, etc. Estamos ante actores y actrices que pierden su individualidad y pasan a trabajar en

²¹¹ *Ibíd.*, 132.

²¹² *Ibíd.*, 132.

colectivo, no diferenciando entre las distintas disciplinas. Han de fundirse con las construcciones en escena, con las luces, con los sonidos. El cuerpo individualmente deja de importar.

El actor ya no tiene que afrontar un texto dialogado, sino que se encuentra englobado en ‘un gran todo simultáneo’, en medio de proyecciones cinematográficas, de canto, de acrobacia, destinadas a comunicar a los espectadores una vida intensa y embriagadora.²¹³

Se plantea incluso la necesidad de modificar el espacio de la actuación, apostando y desarrollando el llamado teatro circular, ya utilizado antes por Craig, con una plataforma central para la escena rodeada por los espectadores (a modo de circo), y donde incluso se eliminan los camerinos, preparándose los actores/actrices a la vista del público y donde están a la vista incluso los tramoyistas. Estas propuestas serán desarrolladas en profundidad, de forma sistemática, por Meyerhold, Piscator, o más adelante Grotowski o Barba.

El director de escena, siguiendo los planteamientos de Craig, es un auténtico creador, y por tanto, el autor del texto, pero su propio texto es irrelevante y puede llegar a modificarlo hasta el punto de ser irreconocible. Los textos son solo propuestas. Se consideran las obras escritas anteriormente como sugerencias de espectáculo, como ideas, como argumentos con los que crear. Así lo plantea el propio Tairov en 1921, reconociendo a su vez, no solo el carácter creativo del director, sino también del actor²¹⁴.

Estos movimientos, desde el punto de vista del desarrollo del arte del actor/actriz, resultan muy efímeros, e incapaces de desarrollar una metodología o una escuela, pero sirven como una importante herramienta de experimentación. Su falta de reglas permite

²¹³ *Ibíd.*, 133.

²¹⁴ Mirar cita al inicio de este capítulo.

experimentar la corporalidad y el movimiento, abriendo camino. Sin duda, para el cuerpo, estos movimientos fueron muy significativos, convirtiéndolo en un elemento de expresión en escena como no lo había sido hasta entonces (recreación de objetos, recreación de los propios escenarios, etc... mucho de lo que veremos en Lecoq y otros). Un reflejo de ello fue su introducción en la escena del music-hall y del circo, artes despreciadas por el mundo teatral tradicional, y que por primera vez fueron consideradas de igual a igual por estos movimientos, con aportaciones que, desde el punto de vista corporal, serían decisivas.

9. El movimiento expresionista

*In short, let him not to be ashamed of the fact that his is acting.*²¹⁵

(En resumen, que no se avergüence por el hecho de que está actuando.)

Epilog to the Actor. Paul Kornfeld

No existen muchos ejemplos, testimonios o documentación sobre el teatro expresionista, o sobre el actor/actriz expresionista, destacando especialmente su aportación en el ámbito de la escenografía, existiendo retazos de obras o testimonios sobre ideas teatrales imposibles, o “descripciones de actuaciones teñidas de expresionismo pero viciadas por otras técnicas o que especulan con la personalidad”.²¹⁶

Quizás el ejemplo más documentado pueda ser el del cine, que expresaba este estilo expresionista a través de la estética de la imagen, decorados, tipos de planos, luces y contraluces, bebiendo directamente de la riqueza del arte pictórico expresionista. De la interpretación, sin embargo, poco podemos extraer. Quizás la sobriedad y la oscuridad de las tramas, y lo grotesco de la expresión. Aunque bien es cierto que este último

²¹⁵ Citado en John Keefe y Simon Murray, *Physical Theatres. A Critical Reader*, 100.

²¹⁶ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 123.

aspecto es muy cuestionable, ya que hablamos de la época del cine mudo, donde la exageración resultaba completamente necesaria a la hora de narrar la propia historia, al quedar limitada la expresión e interpretación del actor/actriz a las muecas, la mímica y la pantomima, rozando siempre lo grotesco.

El expresionismo trata de expresar las angustias del alma, y por tanto rechaza el realismo, carente, dice, de alma. El artista, en este caso el dramaturgo, parte de sí mismo, y es su mundo interior el que define la validez o no de la obra, y no la coherencia con la realidad que le rodea.

Para él, la naturaleza, la realidad no existe más que a través de su visión personal de los mismos, y esa visión nace del horror de la guerra, de la rebeldía contra una civilización mecanizada, en un periodo de agitaciones sociales que prefiguran grandes catástrofes. Nada del pasado tiene ya valor. Se rechazan las leyes del antiguo teatro, se huye de la verosimilitud. Ya no hay continuidad, progresión en la acción. Se suceden estados anímicos que tienden a revelar la esencia del drama, su meollo, y se crea una tensión paroxística en la que se apoyan esas breves secuencias donde los diálogos son mínimos o consisten en monólogos yuxtapuestos.²¹⁷

9.1 Un nuevo histrionismo

Así es o trata de ser el teatro expresionista. El actor/actriz se mueve en secuencias de actitudes, más que en acciones. Se pasa de una actitud a otra describiendo y expresando el estado del alma. Esto permite una gran experimentación corporal, buscando movimientos y expresiones exageradas, que partan de lo más interno del actor/actriz, implicando una fuerte tensión muscular que corresponda con el sentimiento real que el actor/actriz ha encontrado, e imprimiendo a través del mismo vida a los personajes. El

²¹⁷ *Ibíd.*, 121-122.

actor/actriz debe volver a ser histriónico, exagerado, como los propios sentimientos exagerados que expresa.

Debe ser teatral, no temer los excesos, ni siquiera la deformación, la caricatura, lo grotesco. En lugar de restituir la complejidad del personaje, aísla uno de sus rasgos, lo subraya. Dispone de la voz y del gesto para incidir en los sentidos del espectador, procede mediante descargas sonoras y visuales, desvelando el alma a través del cuerpo.²¹⁸

Sin embargo, no se trata de expresar el sentir subjetivo del propio actor/actriz, ni de buscar el sentimiento en la memoria emocional, ni de expresar puramente al personaje que se encarna. Se trata de intentar, y he aquí el misterio, hacer comprender, un momento dado, un estado de ánimo. Algo que resulta más fácil de intelectualizar que de interpretar, pero que exige buscar los impulsos somáticos del cuerpo, profundizando en la necesidad de su conocimiento.

Parece que el actor del teatro expresionista subjetivo no expresa su yo personal ni encarna totalmente a su personaje. Muestra (violentamente), desvela (intensamente), pero no se compromete. Según el director de escena Richard Weichert, el actor representa un papel, no lo revive. Según el autor Paul Kornfeld, hay que hacer comprender que alguien muere, no mostrar cómo muere.²¹⁹

Los personajes por tanto, aunque expresen su alma, se construyen desde el cuerpo y sus movimientos, violentos, única forma de poder exteriorizar esa profunda angustia del alma. Se trabaja con el cuerpo en máxima tensión, escenificando las pasiones con movimientos frenéticos y espasmódicos. En algunas ocasiones, toda la intención del personaje se reduce a los ojos, a la mirada, con el cuerpo quieto, pero en completa tensión. Incluso la mirada requiere de la tensión del cuerpo. No hay nada psicológico, todo es profundamente corporal, con gestos y acciones cotidianas expresadas muy

²¹⁸ *Ibíd.*, 124.

²¹⁹ *Ibíd.*, 123.

exageradamente. Gestos y movimientos que se suceden en secuencias, sin una transición clara o definida desde un punto de vista dramático. El actor/actriz debe tener un cuerpo disponible, flexible, saber disociar cada articulación.

9.2 Una corporalidad codificada

Esta técnica, sin embargo, supuso que actores/actrices y directores trataran de determinar mecánicamente, en las propias obras, y a veces casi milimétricamente, los movimientos, actitudes, gestos, voces o respiraciones del actor/actriz, convirtiendo al actor/actriz en un mero instrumento para ejecutar. A la vez que experimentan con el cuerpo, codifican su uso eliminando su capacidad creativa.

The majority of these texts provided detailed, almost operatic instructions as to the performer's movement and voice: 'inside, breathing heavily, laboriously raises his head, later moves a hand, then both hands, raising himself slowly, singing, withdrawing into a trance', 'seeking each other's eyes – swing arms – gradually all rising – bursting out in a joint cry', 'suddenly weak in one arm', etc.²²⁰

(La mayoría de estos textos proporcionaban instrucciones detalladas, casi instrucciones operísticas sobre el movimiento y la voz del intérprete: 'dentro, respirando pesadamente, levanta la cabeza fatigosamente, luego mueve una mano, luego ambas manos, levantándose lentamente, cantando, retirándose en trance', 'buscarse mutuamente los ojos - balancear los brazos - levantándose todos poco a poco - estallando en un grito conjunto', 'de repente se debilita un brazo', etc.)

Esta idea tan mecanicista supuso que este teatro y actuación expresionista se fijara especialmente en la danza, y en la revolución que se estaba llevando adelante en ese campo, especialmente a través de Isadora Duncan. Conecta también con las enseñanzas de Dalcroze y su Rítmica.

²²⁰ John Keefe y Simon Murray, *Physical Theatres. A Critical Reader*, 100.

The theatrical Expressionists would compress and join these two ways of moving and working – the lyrical, unrestrained, emotive flow of Duncanism with the musically symbolic, muscular posturings of Dalcroze – to form an abrupt series of gestures-combinations that were begun in one kind of tempo and intensity to completed in another. These movements-hybrids were executed from one style to the next without any transitional gestures.²²¹

El expresionismo teatral comprimiría y uniría estas dos formas de movimiento y trabajo -el flujo lírico, desenfrenado y emotivo del Duncanismo con la musicalidad simbólica de las posturas musculosas de Dalcroze- para formar una abrupta serie de combinaciones de gestos que se iniciaran en un tipo de tempo e intensidad para completarse en otro. Estos movimientos híbridos se ejecutaban pasando de un estilo al siguiente sin gesto de transición alguno.

Por otro lado, en cuanto a la voz, es agresiva, golpea marcando todas las palabras con intensidad. Los ritmos son estacatos continuos. Se utilizan las onomatopeyas, los gritos y los lamentos, reflejo de esa forma de expresión visceral, pero los actores y las actrices no son lastimeros, al contrario, muestran furia, dureza, carácter. Realmente el cuerpo es el que habla y grita en el escenario, trasponiendo en la voz ese mismo tipo de gesto físico.

9.3 Influencias y proyección

A pesar del rechazo a toda la tradición anterior, el expresionismo bebe de determinadas tradiciones, como el teatro de la Antigua Grecia, recurriendo al coro trágico, o algunos espectáculos medievales y renacentistas. Encontramos en su carácter grotesco paralelismos con determinados personajes Shakesperianos, y características en los personajes que les otorgan naturaleza de marioneta.

²²¹ *Ibíd.*, 101.

El expresionismo, desde el punto de vista de la actuación, tiene muchas limitaciones, siendo más bien una mezcla de influencias y estilos, aunque potenciando el cuerpo como elemento de expresión. La exageración de los movimientos y su codificación extrema, que recuerdan al mimo corporal, abren nuevos caminos.

No es capaz de generar sin embargo una metodología precisa propia, ni una escuela teatral, e incluso es difícil hablar de un teatro expresionista. Hablamos de un concepto más teórico que práctico, incapaz de determinar en el terreno de la actuación un cambio notable, pero que influyó en grandes dramaturgos, directores y teóricos teatrales como Meyerhold, Piscator o Brecht, que transformarían tanto el concepto de teatro como el concepto de actuación.

10. Vsévolod Meyerhold. Teatro y revolución

*Un actor debe estudiar como un violinista, de siete a nueve años. No puedes convertirte en actor en tres o cuatro años.*²²²

Vsévolod Meyerhold

Las aportaciones de Meyerhold supusieron para el teatro, especialmente para la puesta en escena, un punto de inflexión. Su aprendizaje y experiencia bebe de variadas influencias. Conoce, participa y experimenta el movimiento simbolista, y al mismo tiempo, forma parte del Teatro de Arte de Moscú siendo alumno como actor de Stanislavski. Allí conoce a Antón Chejov, con el que intercambia puntos de vista y preocupaciones sobre el modo de hacer teatro. Demuestra su enorme capacidad creativa e innovadora, impulsando, en primer lugar con Stanislavsky el Teatro-Estudio en 1905, uno de los primeros laboratorios teatrales, y más tarde el *teatro de la convención consciente*, el *teatro constructivista*, y su famosa *biomecánica*. Activista político, se

²²² Citado en Alison Hodge, *Actor Training*, 28.

posiciona activamente en defensa del Octubre teatral, movimiento de renovación teatral inspirado en la Revolución de Octubre, uniéndose al Partido Bolchevique en 1918. Lucha enérgicamente por establecer un teatro popular, obrero, que rompa con los convencionalismos burgueses, y que ayude a universalizar el arte en beneficio de los más desfavorecidos. En 1921 funda sus Talleres Libres en Moscú, y en 1923, el Teatro Meyerhold y su escuela, donde cientos de actores y actrices se forman durante años siguiendo sus enseñanzas. Influirá notablemente al gran cineasta soviético Einsestein, que trabajará adoptando numerosos aspectos de las enseñanzas de Meyerhold, contando además con actores y actrices formados en su concepción actoral.

10.1 De la *convención consciente* al teatro proletario

En una primera etapa, tras distanciarse de Stanislavsky, y tras la fallida experiencia del Teatro-Estudio, toma como punto de partida el concepto de la “convención consciente”,²²³ enunciado por Valeri Briossov, desatacado dramaturgo y poeta simbolista ruso. Meyerhold trata así de restaurar la teatralidad que Stanislavsky en su escuela censuraba en favor del naturalismo, recuperando, o mejor dicho, reinterpretando la artificialidad de la actuación, donde tanto el actor/actriz como el público son conscientes de que se hayan en una representación. Tanto el público como el actor/actriz son conscientes de que el lenguaje y la representación teatral son puras convenciones. Es lo que Meyerhold denomina como el método de *las asociaciones*, donde el actor/actriz utiliza el bagaje de las interpretaciones realizadas con anterioridad y donde el público construye su visión de la actuación basándose en sus conocimientos y recuerdos.

²²³ Este término explica cómo el teatro tiene una serie de convenciones que tanto el actor/actriz como el público deben de tener presentes, ser conscientes de ello.

Su filosofía teatral se transforma especialmente a partir del triunfo de la revolución, en consonancia con la filosofía artística proletaria que surge tras la misma, en la que se considera al actor/actriz como un obrero/obrero, incluso aspirando a que sean los propios trabajadores los que en el futuro interpreten. Una idea que impulsa especialmente tras ser nombrado director del Departamento Teatral del Comisariado del Pueblo para la Instrucción, donde busca la implicación y educación de las masas a través del arte y en este caso del teatro.

Desde esta nueva posición, su labor se encaminó a la educación cultural de grupos de trabajadores amateurs o semiprofesionales con los que llevaría a cabo los llamados espectáculos de masas: los espectadores, por cientos, devenían en actores, las calles en escenario y toda la acción se convertía en una exaltación política e ideológica de la revolución.²²⁴

10.2 La biomecánica. Corporalidad colectiva

Esto, sin embargo, no le aparta del trabajo con actores/actrices profesionales, desarrollando una nueva filosofía de la actuación y del teatro, *la biomecánica*. Un método de trabajo que se centra en el cuerpo, considerándolo instrumento de trabajo central del actor/actriz tal y como ocurre con la herramienta o la máquina en el caso del obrero/a.

La biomecánica huye de cualquier concepción individualista del actor/actriz, en la que busca en sí mismo, a partir de sí mismo, y de manera subjetiva, sus emociones y sus vínculos con lo real, de dentro hacia afuera, tal y como podía ocurrir con Stanislavsky. Meyerhold busca construir un teatro revolucionario, que parta de *fuera hacia dentro*, de la realidad material externa hacia la conciencia producto de dicha realidad²²⁵. Un teatro

²²⁴ Borja Ruiz, *El arte del actor en el siglo XX*, 114.

²²⁵ “El ser social determina la conciencia”, de Karl Marx.

en el que el actor/actriz construye colectivamente, estando sus entrenamientos orientados a dar vida a sus personajes mediante su corporalidad colectiva, no individual, construyendo también colectivamente en relación con el espacio y la escena, y situando al personaje en su clase social, en sus condiciones sociales. La obra y el escenario condicionan a los intérpretes, ya que deben encajar sus personajes en la realidad tal cual es. El trabajo con el cuerpo, el movimiento y el gesto dejan de ser aspectos individuales, personales.

Para Meyerhold el arte del actor es sólo un arte de las formas plásticas en el espacio. El actor meyerholdiano debe adaptarse a la atmósfera de la interpretación, según el principio de Guglielmo Ebreo (maestro de danza del siglo XV): *partire dal terreno*. Incluso antes de que se haya construido el decorado, ya están establecidas las zonas de luz y se ensaya en el verdadero espacio escénico donde se actuará. La biomecánica no es sólo un medio para el actor de dominar su cuerpo, sino un medio para calcular sus movimientos en el espacio. El sentido del grupo se precisa. A la nueva fórmula de actuación colectiva se la llamará *Il-ba-zai*, del nombre de los tres actores que la inauguraron y que protagonizaron el *Cocu magnifique* en 1922: Ilinsky, Babanova y Zaïkov, quienes conservando su personalidad coordinaban movimientos y sonidos hasta el extremo de dar la impresión de un actor tricorporal.²²⁶

10.3 El intérprete. Una pieza precisa en el engranaje teatral

En este sentido, influenciado tanto por el constructivismo, decide engrasar la maquinaria teatral para optimizar el rendimiento escénico y la productividad de la actuación. Todo orientado a lograr un absoluto control del cuerpo y sus movimientos en perfecta sincronía respecto al espacio en que se trabaja, respecto a la escenografía en su conjunto, dando lugar a lo que Meyerhold denominó *el movimiento escénico*. Para

²²⁶ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 173-174.

obtener esta perfecta coordinación, otro elemento fundamental es la atención a los ritmos, tanto desde el punto de vista espacial como desde el punto de vista temporal.

Las acciones debían economizar el esfuerzo, ser rítmicas, fluidas y suaves. Lo que en el taylorismo confería eficacia al trabajo del obrero, en la biomecánica dotaba al actor de un comportamiento enraizado en lo teatral.²²⁷

Para ello, propone puestas en escena prácticamente desnudas, donde elimina el foso, acaba con la cuarta pared, y deja únicamente en escena aquello que el actor/actriz va a utilizar. Todo el proceso está a la vista: los cambios de escenografía, las entradas y las salidas de los actores y las actrices, etc... Esta idea escénica permite destacar la interpretación, y por tanto el cuerpo del actor/actriz como herramienta esencial en la construcción de la obra, apreciándose el cuerpo en estado puro, y no teniendo en cuenta el maquillaje o el vestuario, artificios burgueses para ocultar la realidad.

Este planteamiento le lleva a una sistematización de los ejercicios teatrales, a elaborar un exigente plan de entrenamiento, concediendo personalidad, creatividad y responsabilidad al actor/actriz, pero exigiéndole al mismo tiempo una preparación y una disciplina rigurosa. La máquina colectiva de la actuación solo funcionará si cada pieza, cada actor/actriz, cumple su cometido. De ahí que la libertad creativa actoral se combine con su concepto del director de escena como creador final de la obra, al tener la visión de conjunto, sin “temer nunca entrar en conflicto con el actor durante los ensayos”.²²⁸ Busca así, generar un actor/actriz entrenado que pueda interpretar cualquier estilo, a cualquier personaje, y de cualquier forma, debiendo funcionar como artista a la perfección en beneficio de la maquinaria teatral en su conjunto.

²²⁷ Borja Ruiz, *El arte del actor en el siglo XX*, 116.

²²⁸ Citado en Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 153.

Meyerhold, however, wanted a system which could cope with all styles (including naturalism, though he regarded this as something of an irrelevance; for him, Chekhov's appeal, for instance, did not lie in his 'truth to life'). The actor for the task which Meyerhold was to set – the ability to perform farce and tragedy, melodrama, pantomime and circus-style skits, to name but some of the genres he was interested in – needed a rigorous and long-lasting training: 'An actor must study as a violinist does, for seven to nine years. You can't make yourself into an actor in three to four years.'²²⁹

(Sin embargo, Meyerhold quería un sistema que pudiera hacer frente a todos los estilos (incluido el naturalismo, aunque ya viera esto como algo irrelevante, ya que para él, el atractivo de Chejov, no radicaba en su concepción de ser "fiel a la vida"). El actor necesario para la tarea que Meyerhold iba a establecer - capacidad de representar farsas y tragedias, melodrama, pantomima y sketches de circo, por nombrar solo algunos de los géneros en los que estaba interesado- necesitaba de un entrenamiento riguroso y permanente: 'Un actor debe estudiar como un violinista, de siete a nueve años. No puedes convertirte en actor en tres o cuatro años.')

10.4 Cuerpo-máquina y emoción. Una formación corporal

Con la biomecánica, Meyerhold se convierte en un gran visionario en la formación de la técnica actoral, tratando de convertir a actores y actrices en obreros y obreras en escena que construyen a través de sus cuerpos y movimientos. Privilegia el gesto por encima de la palabra, y el movimiento por encima de la dicción o expresión oral, sin por ello despreciarla o no entrenarla. Concibe el cuerpo como un todo, y comprende que éste participa de cada movimiento o impulso que el actor/actriz realiza. El cuerpo funciona como una marioneta con hilos invisibles que conectan nuestra rodilla con nuestra cabeza, o nuestro pulmón y nuestro dedo meñique del pie. La tarea consiste en aprender

²²⁹ Alison Hodge, *Actor Training*, 28.

a saber de qué hilos debemos tirar según el movimiento o la emoción que queramos conseguir. Esta concepción marcará en el futuro los planteamientos del teatro físico.

The actor's brain is to decide on the physical formulation of the moment. Igor Ilyinsky, one of Meyerhold's most impressive actors, noted that: 'If the physical form is correct, the basis of the part, the speech intonations and the emotions, will be as well, because they are determined by the position of the body.'²³⁰

(El cerebro del actor es el que decidirá sobre la formulación física del momento. Igor Ilyinsky, uno de los actores de Meyerhold más impresionantes, señaló que: 'Si la forma física es correcta, sus fundamentos, las entonaciones del habla y las emociones también lo serán, porque están determinadas por la posición del cuerpo.')

Para ello, actores y actrices estudian y entrenan prácticas muy variadas, desde formas teatrales antiguas, comenzando por la Commedia dell'Arte, muy admirada y estudiada por Meyerhold, hasta las formas teatrales orientales, como el Kabuki japonés. Incluso llega a analizar y a estudiar, no solo las leyes del movimiento humano, sino también las leyes del movimiento animal.

At his Studio on Borodinskaya Street, under the pseudonym of 'Doctor Dapertutto', he experimented with the interplay of character and action as it had operated in various historical and exotic contexts, not only in Renaissance Italy, but also in eighteenth- and nineteenth-century France and in Shakespeare's England, in China, Japan and elsewhere.²³¹

(En su Estudio de la calle Borodinskaya, bajo el seudónimo de "Doctor Dapertutto", experimentó respecto la interacción entre personaje y acción, y la forma en que había operado en diversos contextos históricos y exóticos, no solo la Italia renacentista, sino también la Francia de los siglos XVIII y XIX, la Inglaterra de Shakespeare, China, Japón y otros muchos lugares.)

²³⁰ Alison Hodge, *Actor Training*, 29.

²³¹ *Ibid.*, 28.

Los actores y las actrices entrenan también malabares, acrobacias, saltos, mimo, y fruto de la influencia de la *Commedia dell'Arte*, introduce el *clown*, los títeres o las marionetas, todo ello fruto de su labor de investigación bajo el pseudónimo de *Dr. Dapertutto* a través del teatro itinerante y de las representaciones ofrecidas fuera de los circuitos oficiales.

También destacan el papel de la música, el canto y la danza, introducidas en su etapa de investigación en el Teatro-Estudio, considerando el papel de la música no como simple acompañamiento, tal y como se entendía hasta el momento, sino como “elemento básico para construir una dramaturgia no naturalista”.²³²

La biomecánica de Meyerhold bebe en parte de las acciones físicas de Stanislavsky, con la diferencia de no intentar revivir ninguna emoción o recuerdo. En sus entrenamientos, pretende que el actor/actriz llegue a la emoción, al sentimiento adecuado, a través de los movimientos precisos del cuerpo y del juego. No hay nada psicológico en ellos, sólo una búsqueda por activar la sensibilidad de cara a alcanzar el estado de juego necesario para crear actoralmente. Su influencia es notable en Lecoq, que parte también de esta filosofía para entrenar al actor/actriz.

‘It is not necessary [for the actor] to feel, only to play, to play’, Meyerhold exclaimed in 1913. The actor was thus to be seen as akin to the child when he or she is playing: for the child, the play is ‘real’, but it involves, initially, recreating the motion of the action, not seeking the Stanislavskian objective of the character in the ‘play’. Understanding, which may include an understanding of feelings, becomes accessible to the child, but through the doing.²³³

(‘No es necesario [para el actor] sentir, solo jugar, jugar’, exclamó Meyerhold en 1913. El actor debía actuar como el niño o la niña cuando están jugando: para el niño, el juego es

²³² Borja Ruiz, *El arte del actor en el siglo XX*, 111.

²³³ Alison Hodge, *Actor Training*, 29.

‘real’, pero implica, inicialmente, recrear el movimiento de la acción, no buscar el objetivo stanislavskiano del personaje en la “obra”. Comprender, incluida posiblemente la comprensión de los sentimientos, se vuelve accesible al niño, pero a través del hacer).

En algunos montajes, Meyerhold llega incluso a introducir algunos de estos ejercicios de entrenamientos generando mucha controversia y confusión a la hora de entender sus propuestas. También sugiere, mediante la manipulación de objetos, los mundos y atmósferas a crear, e introduce nuevos elementos como las comparsas o figurantes episódicos, como coro, los personajes mudos, que hacen mimo y pantomima, o los personajes-sombra.

Los personajes de Meyerhold se caracterizan por su ironía, su falta de sensibilidad y su construcción en clave grotesca. De esta manera, Meyerhold consigue crear, como ya hemos indicado, un distanciamiento respecto al actor/actriz y respecto al público. El actor/actriz, totalmente distanciado, llega así a interpretar varios personajes a la vez, desapareciendo la figura de primer actor y la concepción del héroe-protagonista.

La biomecánica no fue explicada de una manera explícita en ningún libro o manual, siendo sobre todo una actividad práctica, creativa, desarrollada en el día a día, dejando numerosos ejercicios que sí nos han permitido analizarla y continuar utilizándola. Tal y como explica Alison Hodge:

Biomechanics is not arbitrary. It requires of the actor, and it trains: (1) balance (physical control); (2) rhythmic awareness, both spatial and temporal; and (3) responsiveness to the partner, to the audience, to other external stimuli, especially through the ability to observe, to listen and to react.²³⁴

(La biomecánica no es arbitraria. Requiere del actor, y entrena: (1) el equilibrio (control físico); (2) la conciencia rítmica, tanto espacial como temporal; y (3) la receptividad hacia la

²³⁴ *Ibíd.*, 32.

pareja, hacia la audiencia, hacia otros estímulos externos, especialmente a través de la capacidad de observar, escuchar y reaccionar.)

11. Alemania. Teatro obrero, teatro político

Siguiendo la influencia de la experiencia rusa, surge en Alemania un modelo nuevo de teatro amateur, *el Teatro Obrero*, que trata de emular las funciones de masas, tanto del cine como del teatro, realizadas en la URSS contando con trabajadores y trabajadoras en vez de con actores y actrices profesionales. Impulsado por activistas del KPD (Partido Comunista Alemán), que organizan y preparan pequeñas obras en las propias campañas electorales, mediante sketches, caricaturas irónicas de personajes públicos, etc...

Esta nueva concepción teatral se convierte en una fuente muy potente de experimentación y formación en todos los campos. Es, por ejemplo, muy apreciada por Bertold Brecht, en relación con la selección de los actores y actrices para sus representaciones. Las representaciones del teatro obrero destacan especialmente la interpretación, que toman como principal elemento frente a la falta de medios, potenciando así la creatividad y el juego actoral. Se elimina la barrera con el pueblo-público acabando con el concepto de escenario, se realizan coros hablados dedicados a cantar las consignas, se obvia el vestuario teatral, vistiendo con los uniformes de trabajo, y se realizan los espectáculos en fábricas, calles o plazas, por lo que la escenografía deja de tener importancia.

Anticipa conceptos revolucionarios, como determinados aspectos del Teatro Pobre de Grotowski, e inspira los planteamientos transformadores de Piscator, y sobre todo de Brecht, que se convertiría con Artaud en una referencia del teatro contemporáneo de la segunda mitad del siglo XX.

11.1 Erwin Piscator. Teatro militante

Tras combatir en la Gran Guerra y ver truncada su carrera como actor, y tras la revolución rusa de 1917 y la revolución alemana de 1918, Piscator funda en 1919 el *Teatro Proletario*. Inspirado por el Octubre teatral, funda este teatro con la intención de que el pueblo pueda participar activamente en la realización teatral, exponiendo en escena sus problemas y sus preocupaciones, educándose y educando. Genera un espacio que funciona como lugar de encuentro revolucionario donde las obras de teatro son auténticos panfletos políticos contra la guerra, contra la miseria, contra el capital y el Estado burgués, convirtiendo la lucha de clases en el motor de la creación y la representación teatral.

Los actores y actrices de formación tradicional, quedan relegados a un segundo plano dejando paso al proletariado sobre las tablas. Pronto, sin embargo, al igual que Meyerhold en la URSS, Piscator se da cuenta de los problemas de la actuación con personas no formadas, por lo que recurre de nuevo a actores y actrices profesionales, desarrollando más tarde, influido por Brecht, su idea del *actor épico*. Continuará defendiendo siempre la figura del actor/actriz militante, comprometido, un concepto que se asumirá por los renovadores teatrales de la segunda mitad de siglo como Joan Littlewood, Barba o Mnouchkine.

Más explícita es la indicación de la figura global del actor necesario al 'teatro político': un actor que en su propio trabajo exprese una compleja conciencia ideológica, cultural y política, perfectamente conocedor de la totalidad del discurso político-cultural del que se sustancia el espectáculo y capaz de individualizar, sin personalismos, la propia función particular de esa totalidad.²³⁵

²³⁵ Massimo Castri, *Por un teatro político. Piscator, Becht, Artaud* (Madrid: Akal Editor, 1978), 74.

11.1.1 La relación con el público. Educación y propaganda

Para cumplir con esta filosofía actoral, busca que la interpretación se aleje de cualquier romanticismo y sentimentalismo, que los actores y actrices tengan una clara comprensión del contenido político que hay que hacer llegar al público, para poder llegar al mismo de manera clara y didáctica. El teatro es un elemento de educación política y de propaganda, y por tanto una vía para comprender la realidad que nos rodea, por lo que es necesario trabajar especialmente la comunicación con el público. Pero no con un público en abstracto, sino con el nuevo público proletario, al que está dirigido este nuevo teatro, siendo necesario que el mensaje llegue nítidamente a todo el mundo.

El teatro no debía actuar sobre el espectador solo desde el punto de vista sentimental, no debía especular con su capacidad emotiva... debía provocar comprensión, conocimiento, ideas.²³⁶

Piscator realiza montajes que podríamos denominar como teatro-documental, utilizando textos de revistas políticas y periódicos como inspiración y creación, al estilo del novelista norteamericano John Dos Passos. De esta manera busca crear un teatro que se identifique con las problemáticas de su tiempo y los problemas cotidianos que enfrenta el proletariado. Sin embargo, no pierde de vista la técnica teatral, condicionada al carácter didáctico que debe tener el propio acto teatral.

11.1.2 Una nueva arquitectura teatral

Realiza monumentales puestas en escena, a través de la instalación de macro escenarios y de estructuras escénicas independientes superpuestas, y proyecta paneles explicativos o secuencias cinematográficas, como en el espectáculo épico *A pesar de todo* (1925).

²³⁶ Citado en Massimo Castri, *Por un teatro político*, 65.

Cuenta además en esta revolución escénica con la creatividad del arquitecto, urbanista y diseñador Walter Gropius, miembro fundador de la Bauhaus, y con el que intenta desarrollar el concepto del Teatro Total, introduciendo en sus espectáculos la técnica y la maquinaria moderna (ascensores, planchas corredizas, etc...), aunque no siempre con el resultado esperado. Ambos sienten la imperiosa necesidad de una renovación radical del espacio teatral, entendiendo que “la renovación técnica y arquitectónica del teatro no es uno de los factores, sino el factor determinante en la transformación de las funciones del teatro”.²³⁷ Esta visión revolucionaria en el ámbito principalmente de la escenografía, centrada especialmente en los medios técnicos y arquitectónicos teatrales, será impulsada y desarrollada, respecto a la técnica actoral, y por Bertold Brecht.

11.2 Bertold Brecht

*Stanislavski when directing is first of all an actor. When I direct I am first of all a playwright.*²³⁸

(Stanislavski cuando dirige es en primer lugar un actor. Cuando yo dirijo, soy en primer lugar un dramaturgo.)

Bertold Brecht

Dramaturgo prolífico, desarrolla un nuevo concepto de teatro, y al mismo tiempo, al poner en escena sus propias obras, genera un nuevo concepto del actor/actriz. Su visión del teatro no puede desligarse de su compromiso y militancia política, viéndose obligado a exiliarse tras la subida de Hitler al poder. Emigra a los EE.UU. donde tiene una carrera exitosa tanto en el teatro como en el cine, pero se ve obligado de nuevo, en 1947, con el Macartismo, a volver a Europa, instalándose definitivamente en Berlín Oriental, donde funda su propia compañía y escuela teatral, el *Berliner Ensemble*.

²³⁷ *Ibid.*, 85.

²³⁸ Citado en Margaret Eddershaw, *Performing Brecht. Forty years of British performances* (London: Routledge, 1996), 18.

Le influye en un primer momento el movimiento expresionista alemán, concretamente el dramaturgo y actor Frack Wedekind. Algo que se ve reflejado en la estética de muchas de sus obras posteriores y en esos personajes marginales grotescos de los bajos fondos, como en *La Ópera de los tres centavos*. Wedekind es el primero en introducir los elementos del Cabaret en el teatro, lo que deja huella en Brecht.

Asiste a los ensayos del gran director teatral del momento, Max Reinhardt, y llega a trabajar en su teatro, el Deutsches Theater, comenzando aquí su trayectoria como director de teatro y empezando a estudiar e investigar sobre la actuación. La influencia progresiva de las ideas comunistas y su creciente compromiso político le llevan hasta los planteamientos de Piscator, planteándose, como este, escribir para las masas, para el pueblo, ilustrándolas sobre el mundo que se ha de construir y el camino para hacerlo.

11.2.1 Teatro para un público consciente. Despertando el ojo crítico

Para Brecht el teatro es un rin de Boxeo, un espacio de combate catárquico de la lucha de clases, por lo que rechaza realizar representaciones con el único fin de distraer al público, promoviendo un teatro didáctico, propagandístico, con un fin político y revolucionario.

El teatro tiene que comprometerse con la realidad con el fin de extraer representaciones realmente eficaces de la realidad.²³⁹

En su teatro expone en escena los problemas sociales, políticos e históricos, pero construyendo el relato desde una posición política concreta. Huye de las tramas sentimentales, creando piezas teatrales que construyan la realidad social o histórica que pretende representar y denunciar, pero en forma de reflexión activa, de dialogo con el

²³⁹ Bertold Bercht, *El pequeño órgano para el teatro* (Granada: Editorial Don Quijote, 1983), 14.

espectador/a más allá de la propia representación, animando a leer y a estudiar la obra tras haberla visto representada. La acción dramática ya no describe una curva lógica, llegando a *parar* la acción en medio de la pieza para invitar al público a reflexionar y debatir, estableciendo argumentaciones y contra argumentaciones, sobre los hechos en escena. Estas pausas, desdramatizan la acción y ponen en evidencia la teatralidad situando al público en una posición de crítico.

El concepto de héroe desaparece. Los protagonistas son hombres y mujeres corrientes, cuestionados tanto por el autor como por el público: por qué actúan como lo hacen, por qué se dejan reprimir, por qué no se rebelan ante el poder, por qué admiten su condición de explotados. Se genera una especie de héroe proletario, que con su intervención trata de cambiar el rumbo de la historia, pero que se inserta como una pieza más en el contexto global de la obra, quedando a merced de las fuerzas sociales que lo condicionan. Brecht incluye también la utilización del coro, que “incita al espectador a entrar en el juego, planteándole preguntas, invitándole a resolver el conflicto planteado”.²⁴⁰ El público asiste a un convivio teatral donde su voz cuenta, y donde “el actor recibe la réplica, virtualmente, de toda la sala”.²⁴¹

Por tanto, una de sus principales innovaciones siguiendo a Piscator es la relación con el público. Rompe con la cuarta pared, y rechaza la concepción naturalista de hacer creer que lo que se ve en escena es una realidad. En el teatro, señala, se asiste a una representación teatral, y eso es lo que se muestra, a actores y actrices que van a contarnos una historia mediante con la que reflexionar sobre la sociedad. La obsesión naturalista por representar la realidad, que dio lugar a la cuarta pared revolucionando la forma de hacer teatro entonces, margina la reflexión del público, convidado de piedra.

²⁴⁰ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 159.

²⁴¹ *Ibíd.*, 159.

Esta visión de Brecht tiene mucha influencia posteriormente en las distintas variantes de teatro físico, que se preocuparán y estudiarán la relación con el público tratando de construir una relación activa y directa. Brecht utiliza los recursos teatrales para seducir y ganar a las masas-público y acercarlas a sus convicciones políticas, investigando fórmulas con las que el público pueda formar parte activa de la representación teatral, permitiendo así que puedan adoptar una posición crítica con lo representado. Fomenta el ojo crítico del público, tratando que esté alerta y consciente.

11.2.2 Orígenes del distanciamiento brechtiano

Brecht representa lo que ocurre en la vida corriente de las masas mediante escenas cotidianas, y para ello estudia el comportamiento en el día a día de las mismas, que “verán en el teatro reflejados sus grandes problemas y podrán divertirse útilmente”.²⁴² Gracias a esta investigación desarrolla toda una serie de ejercicios, en base a la observación de diferentes situaciones cotidianas, como la famosa *escena del accidente*. Estos acontecimientos se narran sin dejar que el público se abandone a la emoción, incluso anunciándolos con anterioridad a que ocurran para prevenir la emoción, invitando a reflexionar y filosofar, y eliminando cualquier efectismo y sensacionalismo. Brecht se distancia así del dolor, del sufrimiento, de la emoción, exponiendo los hechos al detalle, y presentándolos como son ante el público para su discusión y reflexión. En la búsqueda de un teatro didáctico, introduce, como Piscator, proyecciones, textos, esquemas, etc... tratando de mostrar todas las posibilidades existentes dentro de una misma narración.

²⁴² Bertold Brecht, *El pequeño organon para el teatro*, 13.

Los documentos insertos confirman, completan o anulan las palabras de los personajes. Estos son, desde el punto de vista de la acción, obstáculos que se le ponen al público, rupturas que quiebran el desarrollo normal del relato.²⁴³

Una de las grandes influencias que recibe es la del teatro chino. Por ejemplo, los personajes brechtianos, igual que en la Ópera de Pekín, justo al comenzar la representación, entran en escena, y situándose en el primer plano del proscenio, se presentan. Todos ellos indican, mediante una transposición simbólica, qué papel juegan en la pieza teatral y cómo serán identificados.

11.2.3 El efecto V. El *distanciamiento* brechtiano

Pero una de sus principales aportaciones, la que más nos interesa aquí, es su concepción sobre el arte de la actuación. Será resultado de su trabajo de investigación y experimentación en *Berliner Ensemble*, donde forma actores y actrices desde la praxis.

El actor y actriz brechtianos tienen una motivación política, buscando en el teatro un medio para transformar el mundo. Para transmitir las ideas, enseñanzas, fábulas y moralejas de las obras brechtianas, el actor/actriz ha de estar conectado con la realidad social que critica o quiere transformar, y asumir un compromiso político-social claro.

Si el actor no quiere ser ni un papagayo ni un mico debe hacer suyo el saber de su tiempo sobre la convivencia humana, participando en la lucha de clases.²⁴⁴

En la creación y búsqueda del personaje, el actor/actriz no trata ya de identificarse con el mismo, sino de utilizarlo simplemente como medio para describir las diferentes escenas y argumentos que se suceden, sirviendo “de intermediario entre el espectador y

²⁴³ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 160.

²⁴⁴ Bertold Brecht, *El pequeño órgano para el teatro*, 24.

el acontecimiento”.²⁴⁵ El actor/actriz expone los hechos de una forma objetiva, alejado del personaje al que representa, desarrollando la técnica basada en el *distanciamiento*, el llamado efecto V (Verfremdungseffekt).

Como hemos visto, como reacción al naturalismo y a la concepción de Stanislavky, muchos actores y actrices, y muchos teóricos, directores y pedagogos teatrales, se alejan poco a poco de una interpretación basada en la emoción, nacida desde dentro, y se inspiran en las técnicas físicas de oriente, sobrias, frías, y carentes de emoción. Brecht hace esto mismo, pero desarrollando toda una nueva filosofía de la técnica actoral, que se centra en adoptar un enfoque objetivo ajeno a la emoción (de fuera hacia dentro). Establece toda una nueva técnica en la construcción del personaje por primera vez desde Stanislavsky. Brecht, aun no siendo un guía para el teatro físico, sí desarrolla una nueva concepción de la técnica actoral que resultará decisiva en la configuración del teatro posterior.

El *distanciamiento* de Brecht forma parte de esa tradición antiemocional en la construcción del personaje, pero la eleva a un nivel superior, desarrollado una visión completa y de conjunto. Enseña y entrena a sus actores y actrices en un control absoluto de esta técnica, mediante la cual el actor no debe identificarse o fundirse nunca con el personaje. Esta técnica está descrita de manera sencilla en su principal, aunque muy breve, obra teórica sobre el teatro y la actuación, *El pequeño organon para el teatro*:

Representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno o distante.²⁴⁶

Una técnica que bebe, como el mismo reconoce en el *organon*, de técnicas orientales, principalmente del teatro chino, aunque también del japonés, así como del teatro

²⁴⁵ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 161.

²⁴⁶ Bertold Brecht, *El pequeño organon para el teatro*, 20.

medieval, donde ya existe y se plantea un distanciamiento respecto al personaje. Pero Brecht aporta un nuevo punto de vista, ya que su *distanciamiento* permite la intervención y participación activa del público en la representación, en consonancia con su idea del teatro como instrumento crítico. Difiere del distanciamiento clásico, donde no es posible realmente la intervención, y donde la representación teatral es un destino inevitable sobre el que no cabe opinar.

Sin embargo, Brecht no se opone a que los actores y actrices trabajen desde y en la emoción, mediante la identificación con el personaje, como una forma de entrenamiento y formación. Pero una vez entrenada la técnica, experimentada o registrada en su cuerpo, deben alejarse completamente de cualquier planteamiento identificativo y emocional.

No hay inconveniente en que, en los ensayos, se emplee el método de la identificación con el personaje (cosa que debe evitarse en las representaciones ante el público), siempre y cuando sea éste uno más entre los diversos métodos de observación.²⁴⁷

Esto no implica que el actor/actriz no pueda mostrar o sugerir emociones, transformándolas en gestos, acciones, o frases, pero sin que estas le dominen, y sobre todo, dejando muy claro que esa emoción corresponde al personaje, y no al actor, y poniéndolo en evidencia ante el público. El distanciamiento de Brecht ha sido mal comprendido en algunas ocasiones, ya que no estamos ante interpretaciones frías e indiferentes.

Por otro lado, al igual que el actor/actriz no debe engañar al espectador respecto al personaje, “tampoco tiene que hacerle creer que lo que ocurre en el escenario no se ha ensayado nunca y que ocurre por primera y única vez”.²⁴⁸ Se trata por tanto de hacer la

²⁴⁷ *Ibíd.*, 24.

²⁴⁸ *Ibíd.*, 22 y 23.

teatralidad evidente en todos sus aspectos, y que el público sea consciente de que está ante una obra de teatro que los intérpretes han elaborado, de la que conocen su desarrollo y desenlace, teniendo control sobre la misma y sus personajes, al conocer su destino. Los actores/actrices-personajes no esconden que conocen el final, lo que les permite estar libres de convenciones la interpretación, sin tener que fingir cómo se desarrollará la escena o qué ocurrirá al final de la pieza.

11.2.4 La construcción del personaje. Texto, creatividad y elenco

Para llegar al *distanciamiento*, Brecht sugiere a los actores y actrices que se introduzcan poco a poco en el texto, pudiendo mantenerlo en mano y consultarlo durante el tiempo necesario, sin aprendérselo de memoria de entrada. De esta manera se permite una mayor y más libre investigación, no captando al personaje *demasiado deprisa*, lo que permitirá al actor/actriz no fijar ya gestos o formas, *manías*, que encasillen al personaje. Otro elemento destacado es que no asigna los personajes de la pieza dejándose llevar por el físico de los actores o actrices. De hecho, un mismo personaje puede estar representado por tres o cuatro actores o actrices diferentes. Fomenta constantemente la investigación y la creatividad de sus actores y actrices, manteniéndose en silencio y provocando que estos realicen sus apreciaciones, e incluso, a pesar de ser él mismo el dramaturgo, permitiendo la modificación del texto, incluidos los suyos, si la alternativa propuesta ayuda y mejora la pieza.

Otra herramienta central, es el trabajo colectivo para construir el personaje. Trabaja y construye el personaje en relación con el resto de personajes de la obra, y propone el intercambio de los papeles con el resto de compañeros “para que los personajes reciban de cada uno lo que de cada uno necesitan”.²⁴⁹ Actores y actrices investigan poniéndose

²⁴⁹ *Ibíd.*, 26.

en la posición del otro, intercambiando papeles de sexos distintos, o con cualidades (cómico, trágico...) antagónicas, planteando por ejemplo ensayar escenas trágicas buscando un efecto cómico, o permitiendo a otros compañeros ridiculizar su personaje, pudiendo así apreciar todos los aspectos y matices del mismo. Una creación actoral colectiva, bajo la dirección del dramaturgo-director, que influirá en Grotowsky, Barba o Lecoq o en el Living y el Open Theatre.

Este modo de trabajo permite además profundizar en el método del distanciamiento. Se crean distancias con el personaje que se va a interpretar, al verlo en otro, al poder reírse del mismo, y al poder, ver con ojo crítico nuestro propio trabajo desde nuevos ángulos. Debido a esta metodología, los procesos de ensayo son largos, sin importar si se estrena en seis meses o en un año (se calcula que se realizaron hasta 600 horas de ensayos antes de estrenar *El círculo de tiza caucásico* en 1954). A cada actor/actriz se le permite tomarse el tiempo de juego necesario, colectivamente, ya que este teatro épico brechtiano y la técnica del *distanciamiento*, necesitan más digestión para poder construir la relación que se pretende establecer entre actores/actrices-personajes y público.

El *efecto V* no sólo es consecuencia del trabajo del actor/actriz, sino de todos los elementos que se ponen en escena. Todo en la escena condiciona al interprete, y a su vez está a su servicio, “it is important that actors should be able to visualise themselves as part of a scene”²⁵⁰ (es importante que los actores puedan visualizarse como parte de una escena). Brecht solía invitar al público a los ensayos de sus obras y solía dejar al descubierto los secretos del teatro como las bambalinas, las tramoyas, los focos, o

²⁵⁰ Alison Hodge, *Actor Training*, 128.

incluso los cambios de vestuario y atrezzo, haciendo lo más consciente posible la teatralidad de la obra.

11.2.5 El *Gestus* brechtiano

El gesto del actor/actriz es otro elemento fundamental dentro de la técnica brechtiana. El actor/actriz ha de descomponer el texto en gestos, ya que “todo hecho particular contiene un gesto fundamental”.²⁵¹ Estos gestos han de expresar la actitud general de la idea del texto, identificando o definiendo actitudes sociales particulares (*gesto social*). Es lo que se denominó como *Gestus*, un aspecto que define la interpretación brechtiana, y que, aunque a veces pueda parecer un tanto abstracta, resulta muy útil como herramienta de trabajo. Este *Gestus* que bebe, aunque en sentido opuesto, del gesto psicológico de Chejov, inspirará nuevos conceptos similares en los maestros del teatro físico, potenciando el intento de corporalizar lo abstracto. Con este concepto se potencia la corporalidad de las palabras, algo propio del teatro físico, como veremos en Lecoq.

The *Gestus* was to be mainly determined by the social position and history of a character, and Brecht instructed his actors to develop it by careful attention to all the contradictions to be discovered in the actions and verbal text of the role. Again, this may sound quite abstract, but it was achieved during rehearsal in a most practical, even playful manner.²⁵²

(El *Gestus* estaba determinado principalmente por la posición social y la historia de un personaje, y Brecht instruyó a sus actores para desarrollarlo prestando una atención cuidadosa respecto a todas las contradicciones a descubrir en las acciones y el texto del personaje. . . algo que podía sonar bastante abstracto, pero que se logró durante el ensayo de forma práctica, e incluso lúdica.)

²⁵¹ Bertold Brecht, *El pequeño organon para el teatro*, 29.

²⁵² Peter Thomson y Glendyr Sacks, *The Cambridge Companion to Brecht* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 189.

Brecht, en sus notas de distintas producciones teatrales, describe la forma en que los actores y actrices adoptan o representan el *Gestus*, como en este ejemplo de *Madre Coraje*:

Weigel's face in this scene shows a glimmer of wisdom and even of nobility, and that is good. Because the depravity is not so much that of her person as of her class, and because she herself at least rises above it somewhat by showing that she understands this weakness and that it even makes her angry.²⁵³

(El rostro de Weigel en esta escena muestra un destello de sabiduría e incluso de nobleza, y eso es bueno. Porque la depravación no es tanto la de su persona como la de su clase, y porque ella misma al menos se eleva un poco sobre aquella al mostrar que comprende esta debilidad y que incluso le enoja.)

11.2.6 Brecht y Stanislavsky

A pesar de su antagonismo con Stanislavsky, Brecht lo conoce y lo estudia a fondo, y aprovecha de sus enseñanzas varios aspectos que reinterpreta y pone al servicio de su concepción teatral: el trabajo en conjunto y la idea del elenco, los objetivos de los personajes y el estudio anatómico, social, y antropológico de los mismos, la observación precisa de la realidad para después transponerla al terreno teatral y la importancia de trabajar en los detalles, e incluso el método de las acciones físicas, aunque modificado y adaptado a su forma de entender el teatro. Rechaza su naturalismo, así como las emociones realistas, intensas y verdaderas sobre el escenario, para las que el actor/actriz recurre a sus propias experiencias pasadas, y a la identificación con el personaje. Aunque en sus inicios parte de Stanislavsky, tras investigar y experimentar llega a una visión opuesta, contribuyendo a cerrar un ciclo histórico.

²⁵³ Citado en Bertold Brecht, *Mother courage and her children* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 42.

His departure from Stanislavskian methods was not total, but graduated. In the first stage of rehearsal actors should become acquainted with their characters, the second phase is one of empathy, 'and then there is a third phase in which you try to see the character from the outside, from the standpoint of society'.²⁵⁴

(Su salida de los métodos de Stanislavskianos no fue total, sino gradual. En la primera etapa de ensayos, los actores deben familiarizarse con sus personajes, la segunda fase se centra en la empatía, 'y luego hay una tercera fase en la que intentas ver al personaje desde fuera, desde el punto de vista de la sociedad'.)

12. Antonin Artaud. Teatro de la Crueldad

Artaud, junto a Brecht, representa ese nuevo salto en la transformación y renovación escénica a partir de los años 30 del siglo XX, tanto desde el punto de vista de la práctica escénica como, especialmente en el caso de Artaud, desde el punto de vista teórico. Ambos publican sus escritos en el mismo periodo. Brecht su *Teatro Épico*, y Artaud *El Teatro y su doble*, que supone un antes y un después. Barrault lo calificó como el libro más importante del siglo XX acerca del teatro. A pesar de entender el teatro y sus objetivos de forma opuesta, ambos sienten la fuerte necesidad de retornar a las fuentes primigenias, y romper con toda la tradición realista derivada del naturalismo.

Artaud es un artista polifacético, deseoso por conocer y por probar. Es poeta, ensayista, teórico, dramaturgo, director de escena y actor. Bebe de numerosas influencias que acabará más tarde rechazando. En un primer momento, se siente inspirado por las vanguardias, y participa activamente en el grupo surrealista de Breton, hasta el punto de hacerse cargo de la revista *La Révolution Surréaliste*, pero es expulsado por diferencias con el grupo. También se siente inspirado por el expresionismo alemán e incluso viaja a Berlín donde entra en contacto con los grandes directores y renovadores teatrales como

²⁵⁴ Alison Hodge, *Actor training*, 124.

Meyerhold, Piscator o Reinhardt. También trabajará con Dullin, al que en un primer momento admira, pero al que acabará despreciando. Llega a actuar hasta en 22 películas, algunas hoy grandes clásicos del cine mudo como *Napoleón* de Abel Gance o *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer. Funda además un teatro en 1926, el Teatro Alfred-Jarry, en homenaje a dicho autor, y saca adelante hasta seis montajes a pesar de la completa falta de medios. La experiencia es corta, menos de dos años, lo que le impide poner en escena sus complejas aspiraciones teatrales, en general muy teóricas y un tanto abstractas.

12.1 Crítica del teatro occidental. Contra la dictadura de *la palabra*

Un punto de inflexión en su formación se produce al asistir a una representación del *Teatro Balinés* en la Exposición colonial internacional de París de 1931, donde recibe una gran impresión no solo en cuanto al trabajo con el cuerpo, sino también en cuanto al gran dominio vocal y al trabajo artístico y poético de creación. Artaud, a partir de ese momento se introduce a fondo en la cultura oriental, la investiga y trata de aplicar su sabiduría al teatro occidental. Gracias a esta experiencia escribe el ensayo *Teatro oriental y teatro occidental*, donde profundiza en su crítica hacia el teatro naturalista, y hacia el teatro occidental en su conjunto, ya que dice, depende completamente de la palabra.

En el teatro occidental la palabra se emplea sólo para expresar conflictos psicológicos particulares, la realidad cotidiana de la vida.²⁵⁵

En el teatro oriental de tendencias metafísicas, opuesto al teatro occidental de tendencias psicológicas, las formas asumen sus sentidos y sus significaciones en todos los planos posibles.²⁵⁶

²⁵⁵ Antonin Artaud, *El Teatro y su doble* (Barcelona: Editorial Edhasa, 2011), 94.

Esta crítica tan radical a la tradición textual, a la palabra en el teatro occidental, le convierte con el paso del tiempo en una gran inspiración para el teatro físico y sus diversas tendencias, que redescubren los textos de Artaud y se inspiran en su filosofía teatral.

Artaud desarrolla una mirada muy crítica hacia todo el teatro existente, que califica como un *teatro digestivo*, por ser incapaz de remover la verdadera esencia del individuo, del público, al que se trata como un elemento pasivo. Para Artaud el público es parte activa y viva del *acontecimiento teatral*. Según él, el teatro no tiene que representar, simplemente tiene que ser. Esta concepción también la traslada al plano actoral, a la forma de actuar, lo que le lleva a investigar y reinterpretar las formas teatrales causando sorpresa en la escena francesa.

Horroriza al pobre Dullin entrando en escena a cuatro patas para interpretar al emperador Carlomagno [...] Obtiene el reconocimiento de Jovet al sugerirle que introduzca en La Pâtissière du Village, de Alfred Savoir, veinte maniqués de varios metros de altura.²⁵⁷

12.2 El teatro como acontecimiento. No hay que representar, ¡hay que ser!

Artaud sufre de meningitis a la edad de cuatro años, lo que le produce graves dolores, ataques de nervios, ansiedad, depresión, y se cree que también esquizofrenia. Algo que supone su constante ingreso en diferentes hospitales psiquiátricos. Dado que siempre estuvo enfermo, encuentra refugio en la escritura. Una escritura compleja y ardua, de gran lirismo y de bruscas rupturas. Una escritura, como él mismo señala, donde no logra plasmar sus ideas, que constantemente se le escapan. Una escritura donde trata de plasmar las constantes perturbaciones que bullen en su cabeza, que le dominan, buscando psicoanalizarse para penetrar en el hondo subconsciente.

²⁵⁶ *Ibíd.*, 97.

²⁵⁷ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 238.

Comienza así un camino para tratar de adentrarse en las zonas más oscuras y enigmáticas del ser, dejándose llevar o sometiéndose al inconsciente. Un modo de trabajo que marca su concepción no solo de la escritura, sino de todas las manifestaciones artísticas que practica, incluido por supuesto su teatro, que denomina como *Teatro de la Crueldad*. Su visión del inconsciente como elemento de creación le lleva a hablar de una *ciencia del inconsciente*, pero que no se rige por la casualidad sino con reglas, naciendo este teatro de la crueldad de *una anarquía organizada*.

Nos permite rechazar aquella visión del teatro de la crueldad como teatro en el que domina la humareda y el arbitrio, la improvisación histórica, la liberación incontrolada, de psicodrama, de los elementos inconscientes del individuo. Mientras que Artaud afirma que el fin es llegar a reproducir sobre la escena la crueldad de las leyes y de las estructuras del sueño, no reproducir acriticamente los materiales oníricos.²⁵⁸

Podemos destacar, en su concepción del teatro y del actor, su coincidencia con Brecht en algunos aspectos aunque desde perspectivas diferentes. Artaud no quiere que el público asista impasible a la representación, igual que ocurre con Brecht, sino convertirlo en un elemento activo, que “debe sentirse llamado a la causa en primera persona, y por tanto, debe ser sustraído a la negativa relación de pasiva contemplación respecto al espectáculo”.²⁵⁹ Quiere una audiencia viva, afectada, para lo que requiere de un nuevo tipo de teatro, un teatro que no sea una simple representación de hechos, de realidades, sino que sea un auténtico *acontecimiento*. Un teatro que no represente, y en consecuencia, un teatro que no comunique, buscando así romper las dualidades clásicas teatrales, entre significado y significante, entre creador-actor/actriz-personaje y público pasivo-publico activo.

²⁵⁸ Massimo Castri, *Por un teatro político*, 216.

²⁵⁹ *Ibid.*, 183.

12.3 El actor/actriz es *sí mismo*

Propone un teatro corporal, muy físico, que recupere el cuerpo como herramienta plena de trabajo, relegando la palabra y el texto a un segundo plano, y rechazando la dictadura del autor. Habla del actor/actriz como creador, y rechaza la concepción del actor/actriz como un simple reproductor del texto. Convierte la actuación en algo real y auténtico entre actor/actriz y público, donde el artista ya no es únicamente mero intermediario.

El actor no será ya el que obre por cuenta de terceros, sino el que ha asumido ya antes del acontecimiento teatral, durante el acontecimiento, y después del acontecimiento, toda la responsabilidad de lo que acaece.²⁶⁰

Como actor, no encaja en el modelo de lo que es o debe ser un intérprete, ya que su interés no reside en conseguir encarnar un personaje, sino más bien, *desde sí mismo, encarnarse a sí mismo*. Rechaza la identificación con el personaje, como Brecht, pero en su caso para manifestar la verdadera expresividad inconsciente del actor/actriz. Es decir, frente a la objetividad de Brecht, la hipersubjetividad de Artaud.

Artaud pide al actor no representar sino ser, rechazar la representación-identificación (la anulación) y ser él mismo del modo más feroz [...] proyecta sobre todo hacia la propia interioridad, al descubrimiento de los antiguos estratos²⁶¹

Busca crear un universo metafísico donde el cuerpo tenga una importancia vital. No relega el texto, sino que incorpora el cuerpo, y busca, a través del mismo, de sus gestos, de sus movimientos, darle sentido a las palabras. La palabra debe ser articulada también mediante un movimiento. Frente al subtexto de Stanislavsky, muchos teóricos afirman que Artaud utiliza el contra-texto, ya que se interesa más por la musicalidad de las palabras que por su propio significado. Cuando pone a *bailar* las palabras, lo hace

²⁶⁰ *Ibíd.*, 207.

²⁶¹ *Ibíd.*, 216-217.

olvidándose de su significado, de su sentido. Las repeticiones de palabras, de silabas, los cambios en los tonos de voz, producen determinadas imágenes con movimientos que funcionan como contra-texto. El movimiento puede entonces manifestarse contrarió al significado, rompiendo así la dicotomía significado-significante. Como vemos, como en Brecht, busca corporizar las palabras y el texto. De ahí su influencia posterior en el teatro físico.

12.4 Una nueva lengua, el teatro

A pesar de la confusión existente, Artaud no desprecia el texto, al igual que no desprecia el resto de elementos, lenguajes o signos teatrales. Considera que hay que fundirlos todos para conseguir un teatro total, concibiendo por tanto la obra como un todo. Su crítica hacia la palabra y el texto es una crítica respecto a la forma dominante en el teatro, señalando “que el teatro no debía limitarse a la palabra”.²⁶²

De hecho, considera el teatro como un auténtico lenguaje en sí mismo, donde la palabra, el cuerpo o cualquiera de las formas de comunicación o lenguaje, son únicamente un elemento más, pero no el lenguaje teatral como tal. Considera necesario que el actor/actriz cree ese lenguaje teatral a medida que se expresa, a medida que actúa, dando lugar a lo que podría denominarse teatro o lenguaje teatral. El lenguaje teatral es una forma de creación, por lo que rechaza la repetición teatral, considerando que el *acontecimiento* teatral debe ser siempre único cada vez que el actor/actriz vuelve a subir al escenario. Pero al mismo tiempo defiende la máxima rigurosidad del gesto con piezas perfectamente medidas, sometidas a un esquema claro, codificado, que el elenco conozca a la perfección.

²⁶² Citado en Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 239.

Esta contradicción entre irrepetibilidad y rigor absoluto del gesto puede quizás ser resuelta muy simplemente notando cómo él ciertamente está empeñado en la búsqueda de un sistema de signos extremadamente riguroso, lúcido, cruel (y rechaza la improvisación), pero estos signos pueden dar origen a una serie infinita de combinaciones, cada una de las cuales llega a ser irrepetible. Se entiende así un teatro en el que el gesto, entendido como repertorio gestual, codificado por una tradición bien precisa, asume significaciones siempre nuevas, según la diversa contextualización.²⁶³

Artaud busca la purificación mística a través del acto teatral. Que cada noche el teatro sea un escenario catárquico, no solo para el actor/actriz sino para el público-espectador. Para conseguir esta catarsis, Artaud dispone el espectáculo rodeando al público, rompiendo así la separación entre espectador y espectáculo, utiliza sonidos estridentes y violentos que sobresaltan al público, distorsiona la perspectiva mediante la escenografía, o utiliza maniquís en el escenario como contraste frente a los y las intérpretes. Los actores y las actrices, por su parte, buscan su esencia primitiva irracional inconsciente: gimen, chillan o se arrastran por el suelo; realizan acciones simultáneas; cantan y se expresan aparentemente de forma anárquica sobre el escenario. Pero no existe tal anarquía o desorden, sino una especie de orden nacido de la irracionalidad. El inconsciente es una pieza fundamental de inspiración y de creatividad pero desde una sistematización, desde un trabajo preciso.

12.5 Atleta afectivo y cuerpo afectivo

Gracias a sus ideas, Artaud es el primero en apuntar hacia el actor/actriz como un *atleta afectivo*, una definición que más tarde muchos otros, desde diferentes puntos de vista, utilizarán (Barrault, Grotowski, Eugenio Barba o Lecoq entre otros). De hecho escribe un ensayo bajo ese mismo título, incluido en *El Teatro y su doble*, donde plasma su

²⁶³ Massimo Castri, *Por un teatro político*, 203-204.

concepción de la actuación. Para Artaud a cada sentimiento le corresponde una respiración, un soplo, y el cuerpo es el templo que alberga todos los soplos. Por ello, en vez de trabajar las pasiones como simples elementos abstractos, estudia sus impulsos, sus soplos, sus respiraciones. Para que el actor/actriz pueda revivir una pasión concreta, Artaud propone adentrarse en el soplo correspondiente a la pasión que se pretende transmitir. Investiga así las actitudes orgánicas de las pasiones, tal y como ocurrió antes con las acciones físicas. Es fundamental, por tanto, que el actor/actriz conozca su cuerpo, ya que solo conociéndolo, conociendo nuestras maneras de hacer y de estar, se evita caer en la imitación, y se consigue trabajar desde el interior pero partiendo del cuerpo como herramienta principal.

Artaud estudió profundamente dos mecanismos físicos como motores afectivos: por un lado la respiración, inspirándose en la práctica de la Cábala y, por otro lado, una serie de puntos corporales que el actor ‘escarba como si estuviese desangrándose los músculos’ y que le sirven de trampolín para la emanación del sentimiento.²⁶⁴

Los gestos utilizados por Artaud son violentos, intensos y extraños, libres de toda cotidianidad, volviendo a los movimientos animales primitivos e instintivos. El gesto tiene que transformar el cuerpo, analizando todas sus posibilidades. Esta idea no puede desligarse de su delicada salud, y de su enfermizo cuerpo, contra el que Artaud lucha constantemente, dolorido, tratando de controlarlo para controlar así también su mente, su espíritu y su alma. Artaud, fruto de sus condiciones, fruto de experimentar los electroshocks como medio para tratar de *corregir* su mente, experimenta de primera mano la relación directa entre cuerpo y mente, su interrelación, y como la enfermedad de uno se convierte en dolor del otro.

²⁶⁴ Borja Ruiz, *El arte del actor en el siglo XX*, 305-306.

Sin embargo, no fue capaz de poner en práctica su filosofía teatral. Un intento fue la puesta en escena de *Les Cenci*, que escribió, dirigió e interpretó, y donde consiguió plasmar algunas de sus visiones, sin lograr la comprensión del público, críticos y colegas profesionales. Artaud fracasaría en vida, pero su concepción, su pensamiento en un sentido amplio, acabaría transformando radicalmente el teatro tras su muerte. El desarrollo del teatro físico donde enmarcamos a Lecoq, debe mucho a Artaud como motor de inspiración.

13. Espacio escénico y técnica actoral

La evolución del teatro, y la propia evolución de la interpretación, no se puede entender al margen de la evolución del concepto de espacio escénico. La representación hoy puede darse en un lugar público al aire libre (plazas, parques, mercados, etc.), en el teatro en su sentido clásico, o en un lugar privado, como el salón de una vivienda particular o una sala en una nave industrial. Este amplio abanico de espacios escénicos y las diferentes posibilidades de juego implícitas en cada uno, condicionan la forma y estructura de la actuación.

En la antigüedad clásica reconocemos en el espacio teatral los orígenes ritualísticos del teatro. Arquitecturas teatrales circulares, dedicadas a los dioses que eran escenificados en escena, con grandes gradas donde la visibilidad y la acústica resultaban perfectas. Tiempo más tarde, el espacio escénico se cierra, al representar para un rey o reina, príncipe o princesa, en la corte, en un espacio de cámara. Y al tiempo comienza a surgir el concepto moderno del espectáculo público, en el feudalismo y en el renacimiento, con las corralas y pequeños teatros primigenios, divididos en función de las distintas clases sociales, rodeando la escena.

Las representaciones van tomando poco a poco un marcado carácter frontal, donde lo fundamental es lanzar la réplica hacia el frente, al público, para ser escuchados. Una frontalidad que culmina con el teatro a la italiana, la llamada *caja de las ilusiones*. La separación entre el pueblo-espectador -el público- y los actores y actrices, no sólo viene dada por un patio de butacas y un escenario elevado, sino también por los telones, el foso, las candilejas y, con la llegada del naturalismo, por esa cuarta pared invisible.

Anteriormente, antes de esa cuarta pared, no importaba si los actores y las actrices estaban cómodos en escena. Lo importante era que las réplicas fueran escuchadas, que llegará la declamación, marginando la interrelación entre los actores y actrices en escena. La consagración de la cuarta pared supone una revolución. El teatro sigue siendo frontal, pero lo que importa es que la obra refleje la realidad, y que los actores/actrices, no se dirijan hacia el público, sino que interactúen entre ellos, como en la vida misma, como si no hubiera espectadores. Antes de que se produjera este cambio, el actor/actriz solo atiende y se preocupa de sus entradas y salidas, de sus gestos entre el mobiliario, que ocupaba en muchas ocasiones todo el espacio escénico, y de emitir el sonido y mostrarse ante el público. No puede dar la espalda al público, ni dialogar con naturalidad con sus compañeros, lo que complica ejecutar cualquier tipo de interpretación fresca, viva y natural.

Jouvet señala la indiferencia de los actores con respecto al decorado en el que actúan: son incapaces de describirlo. Sólo se preocupan del sitio por donde entran o salen. Cuando salen de gira, lo único que les interesa es saber si el escenario es grande o pequeño, si hay que hablar con más o menos voz. Al actor le atrae el espacio escénico en tanto que valorizador de su interpretación.²⁶⁵

²⁶⁵ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 170.

Debido a estos precedentes, el actor/actriz tiende a adelantarse hacia el proscenio durante las representaciones. Uno de los primeros en observar e investigar la razón de este comportamiento es Georg Fuchs, que se interesa en la renovación de la escenografía teatral, y analiza qué determina este acercamiento. ¿Quieren o necesitan sentirse más cerca de su público? ¿Desean comunicarse de una manera más cercana? Esta particular zona del teatro, el proscenio, protagonista indiscutible durante muchos siglos, será objeto de una reflexión crítica y de una transformación radical fruto de la renovación teatral surgida.

13.1 La nueva escena. Appia y Craig

Stanislavsky recrea en la escena la realidad que vive el personaje, sobria, sin efectismo, un retrato fiel donde el actor/actriz, o más bien el personaje, se sienta como en casa. Appia y Gordon Craig, sin embargo, huyen del naturalismo, e impulsan planteamientos rompedores con el simbolismo. Appia rechaza todo tipo de escenografía que no sea útil para el actor/actriz. Bajo esta premisa, crea estructuras móviles, escaleras, practicables, rampas, etc... en función de la estructura dramática y del juego del actor/actriz en la misma. Elementos como la luz o el sonido también se organizan en función de la interpretación. El papel pintado, poco a poco, se deja a un lado, trabajando con volúmenes, formas, sonidos y luces. Para Appia, la interrelación entre el actor/actriz y el espacio resulta fundamental, pero también presta atención a la relación que existe entre el público y lo que ve sobre el escenario en su conjunto.

En la misma línea de Appia, Gordon Craig, privilegia el *ver* del público, por encima del *escuchar*. De ahí que privilegie el movimiento, lo corporal, lo gestual, por encima de la palabra. Como Appia, construye escaleras, rampas móviles, e introduce paneles de tela o de madera que coloca por todo el escenario, y a partir de los cuales diseña juegos de

luces y sombras. Se pueden crear zonas de misterio, zonas en penumbra, zonas muy iluminadas, en definitiva, una variedad de ambientes en un solo escenario. Además son paneles móviles, por lo que pueden desplazarse por todo el escenario creando sobre la marcha diferentes atmósferas y escenas.

Appia y Craig plantearan una escenografía cada vez más abstracta, hasta llegar a una ausencia de la misma. Una concepción más sobria, donde se irá dejando cada vez más desnudo al actor/actriz, sólo en escena consigo mismo, resaltando hasta el máximo el peso de la actuación como único apoyo en un escenario vacío o cuasi vacío. Al mismo tiempo, se ofrecerán al público nuevos recursos para que imaginen los escenarios, sus formas, su ambiente, hasta el punto, en el caso de Lecoq, de convertir al actor/actriz en el responsable de representar, mímicamente, estos escenarios. Se funden así actuación y escenificación, siendo al final todo actuación. Un claro ejemplo de la importancia e interrelación entre espacio y actuación.

Appia y Craig contribuyen a romper radicalmente con la escena tradicional. Destaca su constante lucha por la innovación, pasando de las grandes plataformas y estructuras en escena a una concepción austera. Esta última influyó directamente y aceleró los procesos en el campo de la actuación, ya que obligó a buscar nuevas y mejores vías de expresión ahora imposibles de esconder bajo el efectismo de la escena.

Las transformaciones escénicas afectan no sólo a la interpretación del actor/actriz, a su cuerpo, a su manera de hablar o a su manera de relacionarse con los compañeros/as y el público, sino a los propios modos de producción. El actor/actriz se convierte en un investigador/a que experimenta múltiples posibilidades, desnudándose cada vez más, y dejando más al descubierto sus debilidades e inseguridades. El actor/actriz se enfrenta a nuevos retos en cada actuación: un cambio de escenario, una nueva máquina, una

iluminación distinta, la introducción de proyecciones, un público situado en un plano diferente...

CAPÍTULO IV

EL LENGUAJE DE LA CORPORALIDAD: TEATRO FÍSICO

Dejarse llevar por la emoción o refrenarla: este es el dilema que se le plantea, más que nunca, a la expresión teatral contemporánea. El positivismo, el racionalismo, el arte abstracto y las doctrinas revolucionarias han congelado las efusiones románticas, es cierto, pero no debe olvidarse que los descubridores de subterráneos freudianos han pretendido retornar a las fuentes del instinto y liberar las fuerzas emocionales, renunciar a las compulsiones que provocan la inhibición, volver al hombre “primitivo”. Y el actor no ha dejado escapar una ocasión tan inmejorable de reanudar su tendencia a exteriorizar con vigor y subjetividad [...]”²⁶⁶

1. Herederos de Stanislavsky. La emoción como motor

Una influencia cada vez más creciente a lo largo del siglo XX es la del psicoanálisis. La dramaturgia y la construcción de los personajes se funden con el psicoanálisis en autores como Strindberg, Eugene O’Neill o Tennessee Williams, haciendo emerger en la escena los secretos del inconsciente. Siguiendo estas corrientes e influencias, se comienza a introducir el psicoanálisis en el mundo de la actuación en Estados Unidos a través del *Group Theatre*, que se sistematiza más tarde en *El Método* de Lee Strasberg, centrado en la memoria emocional del sistema de Stanislavsky, pero bajo la influencia del psicoanálisis.

El *Group Theatre* surge como consecuencia de la gira norteamericana del TAM²⁶⁷ en 1923 y 1924. Maria Ouspenskaia y Richard Boleslavsky, miembros del TAM y discípulos de Stanislavsky, tras finalizar la gira, se establecen en los EE.UU fundando el

²⁶⁶ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético* (Barcelona: Editorial Gustavo Pili, S. A., 1979), 236.

²⁶⁷ Teatro de Arte de Moscú

American Laboratory Theatre. Tiempo más tarde también se instala en EE.UU. Michael Chejov. El *Group Theatre* y sus miembros se forman y reciben las influencias directas de la escuela rusa. En un primer momento *el método Strasberg*, apenas es conocido. Años más tarde, con el paso por su escuela de grandes estrellas de Hollywood como Marlon Brando, James Dean o Marilyn Monroe, la escuela de Strasberg, el *Actors Studio*, se convierte en una gran referencia en la formación de actores y actrices.

La diferencia principal entre *el Sistema* de Stanislavsky y *el Método* de Lee Strasberg, se encuentra en el planteamiento global del mismo. Mientras *el Sistema* está pensado para el trabajo con un grupo de actores y actrices, contando con diferentes herramientas para la interpretación, y caracterizándose por su constante evolución y transformación gracias a la práctica e investigación, *el Método* de Strasberg plantea el trabajo del actor/actriz individualmente, recurriendo como principal herramienta a la psicología y a la memoria emocional, donde se *trata* a cada actor/actriz partiendo del psicoanálisis. Debido a la estrechez de miras de este método, se produce la crisis y ruptura del *Group Theatre*, tras abandonar el mismo Stella Adler, que tras cinco semanas trabajando con Stanislavsky en Rusia, principalmente en su *Método de las Acciones Físicas*, entiende que hay que romper con esta interpretación del sistema stanislavskiano.

1.1 Lee Strasberg. *El Método*

Lee Strasberg entra en contacto con *el Sistema* de Stanislavsky a través del American Laboratory Theatre. Dirige grupos de actores y actrices del Group Theatre, donde profundiza sobre lo aprendido trabajando ejercicios de improvisación y de voz. Posteriormente, comienza a colaborar con la escuela de Arte Dramático fundada por Elia Kazan, Cheryl Crawford, y Robert Lewis, el *Actors Studio*, que finalmente termina dirigiendo.

Strasberg crea un entrenamiento individual. Potencia la imaginación a través del trabajo con el subconsciente, centrándose exclusivamente en el interior del actor/actriz. El actor/actriz debe manifestar en qué momento se ha sentido cómodo o no, para que, al verbalizarlo en voz alta, pueda sentirse más seguro y encontrar las propias fallas en su interpretación a nivel individual. No le preocupa especialmente la dicción y expresión oral de los actores y actrices, centrándose sobre todo, en la búsqueda personal interior de cara a solucionar los posibles bloqueos escénicos.

Es un gran estudioso de la historia del teatro y de la historia del arte, y alienta a su alumnado a que se forme ampliamente a este respecto. Durante sus sesiones, suele trabajar con uno o dos estudiantes. El resto mira y escucha, para, después de ver los ejercicios, poder debatir y opinar sobre las escenas realizadas.

Lee Strasberg potencia un actor/actriz creador, pero que creará desde la emoción y el subconsciente. El actor/actriz debe intentar huir de los estereotipos y los clichés, y para hacerlo, debe reaccionar con la máxima verdad ante las situaciones que vive el personaje, hasta el punto de dejarse sorprender por esta verdad.

Para conseguir que el actor/actriz se sienta cómodo, y pueda expresarse plenamente durante la interpretación, liberándose de sus inseguridades, Strasberg trabaja especialmente la relajación y la concentración. Para ello, realiza una serie de ejercicios de relajación muscular absoluta para aprender a localizar las tensiones del cuerpo, incluso aquellas a primera vista imperceptibles. Aprender a relajar el cuerpo, los músculos de la cara, el aparato fonador, liberar las tensiones psicológicas, ayudará de cara a prepararse para las escenas, dando una mayor apertura y disponibilidad. Por otro lado, trabaja la concentración potenciando la memoria sensorial, para más tarde entrenar la memoria emocional, trabajando con objetos imaginarios mediante los que el

actor/actriz experimenta y desarrolla las sensaciones. Así, para beber un vaso de agua, se debe experimentar el peso, la textura, la posición de los dedos de la mano... Otra pauta es saber reconocer el espacio de juego, el espacio escénico. El cuerpo responde a la emoción, y se acciona desde la misma, quedando de nuevo marginado, y no siendo considerado herramienta de creación.

Lee Strasberg abusa de la memoria emocional stanislavskiana, transformada en *memoria afectiva*, llevándola a un lugar ajeno a la propia concepción de Stanislavsky, siendo objeto de crítica por aquellos contrarios a su *Método*, y especialmente por las corrientes que trabajarán desde la corporalidad y el teatro físico. Para expresar las emociones más intensas del personaje, Lee Strasberg propone, no un entrenamiento o una búsqueda psicofísica, sino buscar en los recuerdos y experiencias que el actor/actriz haya experimentado en su vida, y que de manera paralela estén cercanos al sentimiento que el personaje tiene que experimentar. Busca transponer el dolor personal del intérprete al personaje, creyendo así que puede dar mayor veracidad al mismo, pero a través del propio recuerdo emocional. Si el actor/actriz ha de experimentar sensaciones como por ejemplo una borrachera, que nunca ha vivido, puede transponer la sensación con experiencias análogas como, por ejemplo, un dolor fuerte de cabeza con fiebre o un estado de cansancio fruto de una enfermedad. Ha de buscar en su subconsciente dicho recuerdo emocional, de cara a reproducir el estado de su personaje en escena.

The basic idea of affective memory is not emotional recall but that the actor's emotion on the stage should never be really real. It always should be only remembered emotion. An emotion that happens right now spontaneously is out of control – you don't know what's going to happen from it, and the actor can't always maintain and repeat it. Remembered emotion is something that the actor can create and repeat.²⁶⁸

²⁶⁸ Citado en Alison Hodge, *Actor Training* (London: Routledge, 2010), 149.

(La idea básica de la memoria afectiva no es revivir la emoción, ya que la emoción del actor sobre el escenario nunca debería ser realmente real. Debe ser siempre solo una emoción recordada. Una emoción que surge espontáneamente de golpe está fuera de control; no sabes qué va a surgir de ella, y el actor no puede siempre mantenerla y repetirla. La emoción recordada es algo que el actor puede crear y repetir.)

Sin embargo, tomar esta llamada *memoria afectiva* como herramienta para *manejar* las emociones en escena, o para llegar a ellas, no resulta nada fiable desde el punto de vista técnico, ya que las emociones, los sentimientos y las experiencias traumáticas pasadas, con el paso de los años evolucionan y se transforman, mitigándose, distorsionándose, y convirtiéndose por tanto en una memoria muy efímera y engañosa. Utilizar únicamente esta herramienta, supone un fuerte reduccionismo a la hora de abordar la escena, pudiendo quedar el actor/actriz desnudo en caso de fallarle. De hecho podríamos decir que la metodología de Strasberg es contraria a la propia concepción de Stanislavsky, que rechaza cualquier reduccionismo respecto a la formación, el entrenamiento, y la investigación.

El propio Robert Lewis, fundador del Actors Studio, plasma sus dudas y reticencias respecto al *Método* al señalar que:

En las representaciones del Group Theatre (cuyos actores eran formados de acuerdo con el Método) no se entendía lo que pasaba, era como si se viese a alguien sangrar por una herida sin saber quién hirió ni por qué. ¿Habría que pensar que el transfert no estaba bien realizado y que, a fuerza de seguir su camino paralelo y de agujonear su propio sufrimiento, el actor mostraba su propio masoquismo en lugar de una interpretación teatral?²⁶⁹

²⁶⁹ Odette Aslan, *El actor en el siglo XX*, 247.

1.2 Stella Adler y el MAF. Inconsciente colectivo e imaginación

Sin embargo, la visión del llamado *Método*, propio de la escuela norteamericana, se ha simplificado hasta identificarse exclusivamente con Strasberg. Realmente se han desarrollado diversas concepciones al respecto, destacando especialmente la de Stella Adler. La misma se aproxima de una manera más fiel a la metodología, pedagogía, y enseñanzas de Stanislavsky, poniendo especial atención en las circunstancias dadas, en la imaginación del actor/actriz, y en el método de las acciones físicas.

Adler considera que el actor/actriz debe buscar en su memoria emocional, pero siguiendo el planteamiento del inconsciente colectivo, esa memoria emocional colectiva ancestral acumulada por el ser humano durante siglos. Plantea utilizar la imaginación del actor/actriz, recurriendo a esa memoria colectiva, pero tras haber realizado un estudio sobre las circunstancias dadas, sobre las condiciones y situación del personaje que el texto de la obra nos aporta.

In order for the actor to understand the life of a character within a period or stylised play, they must read, observe paintings, study architecture and listen to music, becoming what Paul Mann called an ‘actor-anthropologist’²⁷⁰

(Para que el actor entienda la vida de un personaje dentro de un período o de una obra determinada, debe leer, observar pinturas, estudiar arquitectura y escuchar música, convirtiéndose en lo que Paul Mann denominó un "actor-antropólogo")

Una vez situado el contexto, elementos y circunstancias que rodean al personaje, el actor/actriz comienza a utilizar la imaginación, recurriendo a esa memoria colectiva, señalando Adler “that the actor’s inspiration should come from the world of the play

²⁷⁰ Alison Hodge, *Actor Training*, 154.

itself²⁷¹ (que la inspiración del actor debería provenir del mundo de la obra en sí). Pero si el propio mundo y las propias circunstancias de la obra no inspiran al actor/actriz, se puede recurrir a otras circunstancias ajenas, pero que sí sean capaces de inspirarle. También se recurre para situar al actor/actriz en el contexto de la obra, a la paráfrasis:

‘Taking the author’s ideas and putting them into the actor’s words, and thereby making them belong to the actor. Paraphrasing encourages you to use your mind and your voice and gives you some power that equals the author’s power’²⁷²

(‘tomando las ideas del autor y poniéndolas en las palabras del actor, haciendo así que pasen a pertenecer al actor. Parafraseando te alientan a usar tu mente y tu voz, dándote un poder que iguala el poder del autor’).

Por último, y gracias a la experiencia vivida con Stanislavsky, incluye en su pedagogía el método de las acciones físicas, dando al cuerpo una mayor presencia. De ahí nuestro interés por esta variante del *Método*. Busca, partiendo de los objetivos que cada personaje tiene, dar credibilidad a las acciones físicas para que estas sean capaces de llegar verdaderamente al público, y a través de las mismas ayudar al actor/actriz a encontrar las emociones.

Finding the correct physical actions for a scene also assists the actor in discovering the excitement of the role. For Adler, the ‘actor must lose his dependency on the words and go to the actions of the play’, because the actions ‘come first and words second. Words come out of the actions’.²⁷³

(Encontrar las acciones físicas correctas de cara a una escena también ayuda al actor a descubrir la emoción del papel. Para Adler, el ‘actor debe perder su dependencia de las

²⁷¹ *Ibíd.*, 154.

²⁷² Citado en Alison Hodge, *Actor Training*, 154.

²⁷³ *Ibíd.*, 155.

palabras e ir a las acciones de la obra’, porque las acciones ‘vienen primero y las palabras después. Las palabras salen de las acciones’).

1.2.1 Uta Hagen. Cuerpo y emoción

Esta concepción de Stella Adler si ha tenido en mayor consideración el cuerpo, desarrollando el aspecto físico de la interpretación, como en el caso de Stanislavsky, a través de las acciones físicas. Crea además cierta escuela que se ve reflejada en planteamientos similares de otras importantes pedagogas que, desgraciadamente, por su condición de mujer, han quedado relegadas a un segundo plano. Es el caso de Uta Hagen, que incluso lleva un poco más allá la importancia del cuerpo, reconociendo que “como el cuerpo posee un sentido innato de la verdad, debemos aprender algunos aspectos fisiológicos que nos ayuden a evitar la violación de la verdad física”.²⁷⁴

Uta Hagen destaca la importancia del conocimiento corporal, es decir, del entrenamiento en cierta medida físico, al insistir en la importancia de desarrollar los sentidos. Aprender a tocarse, a olerse, a escucharse en un mundo, como ella misma dice, donde los sentidos han tendido a atrofiarse. Para ello potencia, a diferencia de Strasberg, el trabajo colectivo y el aprendizaje en grupo. Combina así, diferentes herramientas de trabajo, destacando las acciones físicas como instrumento capaz de generar emoción, dándole la misma importancia que al trabajo con la imaginación y con los recursos psicológicos colectivos.

Las acciones mismas, verbales y físicas, pueden generar fuertes emociones y ser, a veces, tan estimulantes para una liberación emocional como cualquier objeto interior recordado [...] El simple hecho de golpear una mesa con la mano, puede provocarme un sentimiento

²⁷⁴ Uta Hagen, *El arte de actuar* (México D.F.: Árbol Editorial, 1990), 51.

de ira; una motivación o razón lógica para hacer esto, puede cargar de significado para mí este acto.²⁷⁵

2. Creación colectiva y teatro físico. El triunfo de la corporalidad

Desde comienzos del siglo XX, la concepción individualista del teatro, y la idea de primer actor/actriz o protagonista, o del autor o director como máxima autoridad, comienzan a ser cuestionados.

Pero es en la segunda mitad del siglo XX, con la *nueva ola de renovación teatral*, cuando esa concepción individualista, es sustituida por un concepto colectivo de compañía, de comunidad, surgiendo los laboratorios, escuelas modernas de experimentación e investigación colectiva, donde además se mezclarán todas las labores teatrales, desde la iluminación a la dirección, pasando por la actuación. Se trata de compañías-colectivos, que partiendo de una concepción común del teatro, del arte y de la vida, se agrupan en pos de una experiencia e investigación común.

A partir de los años 50 se fundan una gran parte de estas nuevas compañías, desarrollándose el concepto de teatro físico. Jerzy Grotowski y su *Teatro pobre*; Eugenio Barba y el *Odin Teatret*; el *Living Theatre* y el *Open Theatre*; o Peter Brook y su *Centro de investigaciones teatrales*. Y mujeres, que se abren paso no sin dificultad, como Joan Littlewood, Ariane Mnouchkine o Anne Bogart. Es en este contexto en el que Jacques Lecoq desarrollará su concepción actoral y su pedagogía.

²⁷⁵*Ibíd.*, 48.

2.1 El Teatro Pobre de Jerzy Grotowski

Estudia en la Escuela Superior de Arte Dramático de Cracovia, y profundiza prácticamente en todas las técnicas y filosofías de interpretación desarrolladas durante la primera mitad del siglo (Delsarte, Dullin, Copeau, Stanislavsky, Meyerhold, Vakhtangov, Brecht, Artaud, etc...), aunque destacan especialmente las influencias rusas fruto de su estancia en la Academia Rusa de Artes Escénicas, donde se empapa de Stanislavsky, principalmente de su Método de las Acciones Físicas, y de Meyerhold. Posteriormente viaja a Asia, viéndose muy influido tanto por el teatro y la cultura hindú, como por la Ópera de Pekín y el Nô Japonés. Crea su primer laboratorio en la ciudad de Opole, dirigiendo el *Teatro de las 13 filas*, y más tarde en Wroclaw. En un primer momento se vio muy influenciado por las vanguardias, poniendo en escena textos de Cocteau y Maiakovski, pero poco a poco abandona dicho concepto de teatro, para comenzar a desarrollar su llamado *Teatro Pobre*, muy influenciado por los textos de Artaud.

Siente la necesidad de refundar el arte teatral buscando una forma más pura de comunicar. Se centra para ello en la relación *intérpretes-espectador*, criticando en su ensayo *Hacia un teatro pobre* el que denomina como teatro *rico*. Un teatro que funciona como un *teatro-parásito*, volviéndose, al tratar de competir con el cine y la televisión cada vez más ajeno al verdadero arte teatral, el de la *representación-interpretación*, y poniendo en su lugar la escenografía, el vestuario, las luces, o las innovaciones tecnológicas. Promueve, por tanto, volver a los orígenes primigenios del teatro, donde la única preocupación sea la comunicación, es decir, la relación actor/actriz y espectador. Prima al actor/actriz, hasta el punto de convertirlo casi en el único elemento en escena, y prima a su vez, como principal instrumento de comunicación, su cuerpo.

De esta forma dejamos de lado el maquillaje, los efectos de luz, las decoraciones, el fondo musical, en una palabra, la escena misma. Empíricamente hemos constatado que el teatro, privado de todos estos encajes y bordados, no deja de existir. Por el contrario, deja de existir cuando se disgrega la comunicación entre el actor y el espectador, cuando desaparece el diálogo directo entre ellos, viviente y palpable.²⁷⁶

2.1.1 ¿Cómo enfrentar el texto?

La esencia de los montajes que realiza con su compañía, aun utilizando textos clásicos, pero adaptados al mundo contemporáneo, procede de las investigaciones y experiencias previas practicadas en su laboratorio. También profundiza en otras disciplinas como la psicología, la filosofía o la antropología, buscando las profundidades del *yo*. Su método está caracterizado por un intenso entrenamiento físico, poniendo en escena textos diversos, desde Calderón de la Barca y Shakespeare, Goethe y Chejov, hasta Maikovski entre muchos otros. Ningún texto se le resiste, pero siempre parte al abordar el mismo de la corporalidad.

Confrontará con el texto de cara a conseguir la reacción del público frente a lo que denomina el *arquetipo*, “representaciones, ilusiones, mitos y verdades que todavía son actuales para nosotros”.²⁷⁷ Son las representaciones del inconsciente colectivo (como en Stella Alder, pero desde una metodología antagónica). Es necesario profundizar en la estructura original de la obra, y por eso, Grotowski, en vez de modificar de entrada los diálogos, profundiza en la lectura de los mismos, surgiendo o no modificaciones y alteraciones, de forma dinámica y abierta, dependiendo del propio *descubrimiento* del texto.

²⁷⁶ Jerzy Grotowski, *Teatro Laboratorio* (Barcelona: Tusquets Editores, 1980), 15.

²⁷⁷ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2008), 49.

En el teatro, si usted quiere, el texto tiene la misma función que el mito tuvo para el poeta de los tiempos antiguos. [...] Repito, se puede actuar el texto en su totalidad, se puede cambiar su estructura total o hacer una especie de collage. Se puede, por otra parte, hacer adaptaciones e interpolaciones. [...] Para mí, creador de teatro, lo importante no son las palabras sino lo que hacemos con ellas, lo que reanima a las palabras inanimadas del texto, lo que las transforma en “la Palabra”. Iré más lejos: **el teatro es un acto engendrado por reacciones humanas e impulsos**, por contactos entre la gente.²⁷⁸

Grotowski busca encontrar nuevas formas de expresión, nuevas formas de llegar al público, de agitarle, e incluso de atacarle, buscando ese mito que subyace al texto, y que contiene la esencia dramática de la obra. Pero lo hace además partiendo de la composición y búsqueda corporal, y no de la introspección emocional, buscando limpiar al intérprete, antes de comenzar a crear, mediante la llamada *vía negativa*.

2.1.2 Limpiar al intérprete. La vía negativa

Propondrá la figura del *actor/actriz-santo*, capaz de liberarse de todos los prejuicios y tabúes sociales a los que tanto su cuerpo como su mente están sometidos, emulando esa hipersubjetividad de Artaud pero de forma constructiva, y generando una técnica actoral que en primer lugar debe buscar partir de cero. Busca un actor/actriz que sea capaz de sacar el máximo partido a su creatividad, desnudándose completamente, desarrollando:

Una técnica de la ‘hipnosis’ y de la integración de todas las fuerzas psíquicas y corpóreas del actor que emergen de los bajos fondos de la intimidad y del instinto²⁷⁹.

Esto requerirá de una rigurosa disciplina, de un intenso entrenamiento que le permita romper todos los bloqueos psicofísicos que padece. Sin dicha disciplina este proceso no

²⁷⁸ *Ibíd.*, 51-52.

²⁷⁹ Jerzy Grotowski, *Teatro Laboratorio*, 12.

llegará “a ser una liberación, sino que debe ser percibido sólo como una forma de caos biológico”.²⁸⁰

Exige por tanto, por primera vez, como una fase fundamental en la formación del actor/actriz, la limpieza del mismo, partir de cero, como Lecoq con su máscara neutra. Un actor/actriz que limpiando todos sus hábitos corporales, se convierta en una página en blanco sobre la que trabajar. Y realiza una dura crítica al actor/actriz simplemente técnico (denominándolo actor cortesano), que simplemente acumula aptitudes. Considera que el proceso de formación se realiza en un sentido negativo (*la vía negativa*), rompiendo las barreras y clichés, buscando ese punto de partida limpio que realmente le permita desarrollar un arte creativo.

La técnica del actor santo debe ser una técnica inductiva, de eliminación; la técnica del actor cortesano es deductiva, de acumulación de talentos.²⁸¹

2.1.3 Todo es *escena*

Otro aspecto fundamental es el del espacio escénico, que transforma completamente, condicionado por su idea de la relación *actor/actriz-público* como motor principal de la representación. Rompe la distribución del patio de butacas y dispone escenarios diferentes en cada representación: escenarios circulares, octogonales o rectangulares; escenarios con pasillos donde los actores/actrices se mueven entre el propio público; tarimas, podios o estructuras, donde el espectador observa la representación desde una cierta distancia, y siempre en salas de reducido tamaño. Incluso llega a incorporar al público en la propia escena, haciendo desaparecer literalmente la misma, como en *Kordian* (1961) o *Dr. Fausto* (1963). Dichas concepciones se llevarán al extremo con el

²⁸⁰ *Ibíd.*, 13.

²⁸¹ *Ibíd.*, 55.

Parateatro, donde todos los participantes en la función o en el espectáculo están presentes activamente, desapareciendo esa dicotomía actor/actriz-público.

Que el público se encuentre siempre tan cerca e incluso integrado en la escena, le permite captar la esencia de la interpretación, que es la esencia del *teatro pobre*. Los actores y las actrices, medio desnudos, sin escenografía, ni efectos sonoros o lumínicos, se exponen tal como son ante el público. Una auténtica experiencia catarquica, de *shock*, que atenaza al público.

2.1.4 El entrenamiento como búsqueda

En su laboratorio, Grotowski aparece como un gurú más que como un maestro, como él mismo señala, como un *consejero espiritual*. Los actores y las actrices han de estar en la sala antes de que él llegue, calentando, imponiéndose una disciplina y rigurosidad decisivas de cara a elaborar un trabajo serio, como en Lecoq o Barba. El alumnado trabaja en silencio, ya que la sala funciona como un lugar extra cotidiano que ha de ser respetado.

Todas las herramientas que Grotowski proporciona explotan al máximo las posibilidades corporales y vocales del actor/actriz. Un entrenamiento muy físico, que exige mantenerse en forma, cuidar la alimentación y las horas de sueño, saber que el cuerpo, la voz y la mente son herramientas de trabajo, las únicas en este *teatro pobre*, y estar dispuesto a correr riesgos, a lanzarse a investigar sin pautas preestablecidas, y a jugar. Para ello, en el entrenamiento no existen unos ejercicios preestablecidos y sistemáticos. Sus enseñanzas no están codificadas, sino que se invita al actor/actriz a que encuentre lo que más se ajuste a sus necesidades, partiendo de unos principios básicos, trantando de encontrar su propio lenguaje. Grotowski guía a su alumnado de

cara a conseguir los resultados más óptimos como director de escena. A pesar de guiar el entrenamiento, deja amplia libertad.

Pongamos por ejemplo ejercicios corporales: los elementos de los ejercicios son idénticos para todos, pero cada actor debe realizarlos de acuerdo con su personalidad. [...] Es necesario crear una atmósfera, un sistema de trabajo tal que el actor sienta que puede hacer todo y que nada de cuanto haga será objeto de mofa: todo será comprendido aunque no sea aceptado.²⁸²

Dicho entrenamiento va enfocado en tres direcciones: el trabajo del actor/actriz con el director de escena, el trabajo del actor/actriz con el resto de los compañeros y compañeras, y especialmente, como ya hemos apuntado, el trabajo del actor/actriz con el público. Respecto a los dos primeros, se trabaja en elenco, colectivamente, creando juntos.

El director, al tiempo que guía e inspira al actor, debe también permitir ser guiado e inspirado por él. Es una cuestión de libertad, compañerismo, y ello no implica una falta de disciplina sino un respeto por la autonomía de los demás.²⁸³

2.1.5 Instinto corporal

A pesar de que Grotowski da una importancia central al cuerpo, rechaza una concepción puramente técnica del entrenamiento actoral, entendiendo que el cuerpo debe expresar lo que haya en nuestro interior, y que solo así haremos surgir la creatividad del actor/actriz. Sin embargo, para que se puedan ejecutar todas las posibilidades que albergamos, debemos, como hemos dicho, estar perfectamente preparados físicamente. Para Grotowski el entrenamiento debe evitar caer en movimientos o figuras gimnásticas,

²⁸² *Ibíd.*, 75-76.

²⁸³ *Ibíd.*, 42.

ya que los movimientos han de estar motivados por un impulso instintivo aunque controlado.

La concentración es otro factor clave, como la relajación y las respiraciones, a las que prestará gran atención. Se trabaja con las sensaciones de un cuerpo: cuerpo maleable, cuerpo rígido, cuerpo flexible, cuerpo de alambre, cuerpo que flota... lo que sirve para justificar determinados movimientos. En todo caso, su principal objetivo corporalmente hablando es eliminar las barreras que se nos impone la cultura, especialmente esa cultura occidental cristiana que reniega del cuerpo.

Su estudio del movimiento y del cuerpo le lleva a realizar investigaciones exhaustivas, impulsando en un determinado momento el llamado *Teatro de la Fuentes*, a partir de formas rituales ancestrales (Budismo-zen en Japón, Vudú de Haití, Huicholes de México, etc.), buscando desde las mismas nuevas formas de movimiento, frescas, desde otros paradigmas culturales que no rechazaban el cuerpo.

Descubre el Yoga como herramienta al servicio del actor/actriz, especialmente respecto al control de la respiración, que considera esencial. Las *asanas* donde la respiración es determinante, sirven para recolocar la espalda, y para que cada parte del cuerpo descubra y asimile su lugar en el espacio. También beneficiará la flexibilidad y relajación no solo del cuerpo sino de la mente. Se apoya en este sentido en diversas y variadas influencias: la Biomecánica, el Kathakali hindú, el T'ai Chi, o los ejercicios propuestos por Delsarte, Dalcroze y Feldenkrais.

2.1.6 La voz es cuerpo

En el trabajo con la voz, Grotowski investiga con los diferentes resonadores, fruto de la influencia recibida de oriente. Los actores y actrices proyectan su voz utilizando la

imagen de sus resonadores. Existen muchas posibilidades al despertar la voz y sus vibraciones en el cuerpo, por lo que es necesario descubrir los numerosos resonadores que poseemos de los que a veces ni siquiera somos conscientes. Grotowski crítica la pobreza tradicional del actor/actriz occidental en el uso de dichos resonadores, abusándose de la máscara facial o resonador craneal, que además genera una voz impostada y artificial. Señala que como máximo se utiliza otro resonador más, el pectoral, desaprovechando las enormes posibilidades existentes (occipital, nasal, dental, ventral, lumbar, etc.) Propone buscar la propia voz natural de cada actor/actriz, para a partir de dicha base poder jugar con ella. Un reflejo de su *vía negativa* respecto a la voz.

El entrenamiento también incluye ejercicios donde el alumnado proyecta su voz en una dirección concreta: hacía el suelo, hacía el techo, hacía un compañero. Uno de los principios fundamentales es tener conciencia de estar proyectando la voz en el espacio, atacando un punto concreto. Al igual que con los ejercicios corporales no se pretende llegar a ser un gimnasta, con los ejercicios vocales no se pretende llegar a ser cantante profesional, sino controlar la voz para usarla en pos del beneficio dramático.

Para los ejercicios vocales, Grotowski utiliza el Hata-yoga, técnicas chinas, y diversos ejercicios de relajación muscular. La disposición de la espalda, de las caderas, del tórax, del cuello, las tensiones musculares, o la respiración, influyen notablemente en la emisión de voz. De ahí que trabaje ampliamente la disposición del cuerpo, partiendo tanto de técnicas orientales como de técnicas de canto. Gracias a esta búsqueda intensa, se consigue ampliar la tesitura vocal, ampliándose el rango de sonidos que se pueden emitir. También presta atención a la dicción. El público ha de escuchar lo que el actor/actriz dice con claridad, y entender, por su tono de voz y por sus juegos vocales, que es lo que el personaje quiere reflejar y transmitir.

2.1.7 Escucha y juego. El elenco creativo

Otro de los principios básicos del Teatro Laboratorio Grotowskiano es la voluntad de burla que se manifiesta a través del grotesco, rechazando que el texto se interprete de forma literal. Un juego de burla y comedia, que aunque ya lo empezó a experimentar Meyerhold, con Grotowski llega a un punto culmen.

En su Laboratorio, el actor/actriz puede interpretar varios personajes al mismo tiempo, gracias a su desnudez, al no estar sometido al corsé del vestuario, la escenografía o la música. El que el actor/actriz, como hemos dicho, llegue a ser el único elemento prácticamente en escena potencia que el imaginario se dispare. De esta forma, los papeles, los roles en escena, varían de un actor/actriz a otro indistintamente. Esto amplía enormemente la capacidad de juego, fomentando la rapidez y la creatividad. El actor/actriz nunca está sólo en escena con su personaje, formando parte de un equipo, un elenco, con el que está en completa consonancia, potenciando una escucha a nivel grupal muy elevada que hace factible dichos cambios de personajes y las rápidas entradas y salidas de los mismos. Con Grotowski, por tanto, se abren nuevas vías de comunicación entre los propios actores y actrices. Un aspecto esencial en su concepción de espectáculo teatral que además potencia la creatividad de los mismos. Como veremos, la introducción de la filosofía del juego marcará a las diversas corrientes del teatro físico como medio de creación y entrenamiento.

En su Laboratorio, actores y actrices proyectan a través de su cuerpo su propia imagen del personaje; lo buscan, lo reinventan y viven no sólo su propio proceso de investigación y experimentación, sino que son participes también de la experimentación y búsqueda del resto de compañeros y compañeras. Crean partituras de movimientos, y

sonidos conjuntos e individuales, que comparten, convirtiendo sus creaciones individuales en algo común, actuando como creador colectivo.

2.2 Eugenio Barba y el Odin Teatret

Partiendo de la metodología, principios y técnicas de Grotowski, del que fue asistente de dirección en Opole, Eugenio Barba funda su propio laboratorio en el 1964 en Dinamarca, el *Odin Teatret*. Este acabaría convirtiéndose en un auténtico centro de peregrinación teatral por el que pasarían, para impartir talleres o seminarios, las principales figuras de la nueva ola, Darío Fo, Barrault, Decroux, o el propio Lecoq, así como numerosos maestros de técnicas orientales.

Barba fue discípulo aventajado de Grotowski y uno de los primeros alumnos en trabajar en su primer Laboratorio en Opole, difundiendo sus enseñanzas internacionalmente a través de numerosos artículos, y participando activamente en la elaboración de los ejercicios del entrenamiento grotowskiano. En un viaje a la India en 1963 entra en contacto con el Kathakali, del que asimila la rigurosidad de la técnica y del entrenamiento, introduciéndolo a su vuelta a Opole en los entrenamientos. Ambas influencias, Grotowski y el Kathakali, serán la base de su filosofía teatral al fundar su escuela.

2.2.1 Investigación antropológica e intercambio cultural

Impulsaría una concepción transcultural del teatro, del cuerpo y del movimiento, su llamada Antropología Teatral, estableciendo la *Escuela Internacional de Teatro Antropológico (ISTA)*, donde se investiga, experimenta, y mezclan técnicas, formas y concepciones provenientes de todos los rincones y culturas (Danzas Balinesas, Capoeira, rituales indígenas, etc.). Barba lleva la investigación antropológica de

Grotowski a un nuevo nivel, descubriendo nuevas concepciones corporales y de movimiento. Sus principales investigaciones se centran en el teatro oriental, destacando dos grandes descubrimientos o aportaciones: movimientos físicos y corporales *extra-cotidianos*, que rompen con las formas cotidianas aprendidas, innatas, que se realizan automáticamente (y que también se encuentra en la tradición occidental en el mimo y el ballet), y una serie de principios, comunes a las diferentes variantes teatrales orientales, que marcan el uso por parte del cuerpo de sus diferentes energías.

From these comparative studies he concluded that the two fundamental elements of Oriental forms that contribute to the actor's commanding stage presence are the use of learned body techniques designed to break the performer's automatic daily responses, and the codification of principles which dictate the use of energy during performance.²⁸⁴

(A partir de estos estudios comparativos, concluyó que los dos elementos fundamentales de las formas orientales que contribuyen a la presencia escénica del actor son el uso de técnicas corporales aprendidas diseñadas para romper las respuestas cotidianas automáticas innatas al intérprete y la codificación de unos principios que determinan el uso de energía durante actuación.)

Para Barba, el actor/actriz, ha de querer empaparse de los problemas de grupo, y ha de querer, a través del teatro, transformar el mundo. También ha de estar en comunión con la naturaleza, ser afectuoso y respetuoso con el compañero/a de trabajo, querer comunicar en sus obras como si fuera la última vez que sube a las tablas, y tener una actitud concreta frente a la vida, de colaboración, innovación e intercambio.

Fruto de esta filosofía surge, en una visita a Italia en los años 70, el llamado *trueque*, que supone intercambiar el conocimiento y la creatividad del grupo del Odin con los de otros colectivos y culturas, realizando estancias de cara a impulsar intercambios

²⁸⁴ Alison Hodge, *Actor Training*, 243.

culturales y creativos (por ejemplo con los indios Yanomami o con los campesinos galeses). Surgen en este contexto las experiencias de teatro callejero, donde se integraron elementos circenses y carnavalescos.

Barba es también el impulsor de un nuevo concepto, *El Tercer Teatro*, basado en el compromiso con una filosofía contestataria a los valores sociales y culturales dominantes, donde lo determinante es el trabajo colectivo, y que se caracterizan en su formación por su carácter autodidacta.

2.2.2 El entrenamiento lo es todo. Disciplina y creatividad

Barba entiende el entrenamiento actoral como un elemento de formación, y progresivamente, como un elemento de creación. Su concepción del mismo, heredada del propio Grotowski, va mucho más allá, evolucionando y transformándose durante 30 años, buscando una completa liberación del actor/actriz. La disciplina es para Eugenio Barba el bien más preciado de un actor/actriz, reflejo de los propios orígenes del Odin Teatret, sin medios y en unas condiciones donde el trabajo lo era todo. Paradójicamente, la compañía se forma con actores y actrices no profesionales, muchos rechazados en la Escuela Nacional de Teatro de Oslo. Este aspecto le lleva a potenciar y remarcar aún más la importancia de un entrenamiento riguroso y preciso. Se realizan entrenamientos de hasta cuatro horas sin pausa, un método serviría como filtro de cara a permanecer en la compañía. Solo los que han demostrado dicha absoluta disciplina permanecen. Barba entiende que el talento, sin disciplina, carece de sentido.

Desarrolla y elabora un exhaustivo entrenamiento, que al igual que en Grotowski, se centra tanto en la parte vocal como en la parte física, pero aquí de forma independiente. Si se puede definir de alguna manera la metodología barbiana sería: entrenamiento, entrenamiento y más entrenamiento.

Training has been a major factor in Barba's approach to theatre since the Odin was formed. The group's initial working sessions were devoted entirely to it and the actors have continued to train ever since. This training usually consists of separate physical and vocal sessions because Barba believes it is necessary to explore physical and vocal rhythms independently to ensure that neither one dominates the other.²⁸⁵

(El entrenamiento ha sido un factor principal en la aproximación de Barba al teatro desde que se formó el Odin. Las sesiones de trabajo iniciales del grupo se dedicaron completamente al mismo y los actores han continuado entrenando desde entonces. Este entrenamiento generalmente consiste en sesiones físicas y vocales separadas ya que Barba cree que es necesario explorar los ritmos físicos y vocales de forma independiente para garantizar que ninguno domine al otro.)

2.2.3 Hacia el entrenamiento creativo. Iben Nagel Rasmussen

Pero esta concepción del entrenamiento no puede entenderse de forma estática, ya que se produce una constante evolución a lo largo de los años, que le lleva a sus planteamientos más revolucionarios. En un primer momento, concibe el entrenamiento como Grotowski, colectivamente, como un medio para la puesta en escena y la creación, y donde todos los integrantes del grupo se enseñan mutuamente y aprenden unos de otros. Pero tiempo más tarde, sobre todo a partir de los años 70, comienza a concebirlo como un proceso individual, aunque dentro del grupo, buscando el "individual rhythm in the training process"²⁸⁶ (ritmo individual en el proceso de entrenamiento). También transita de una concepción más técnica, donde se entrenan las aptitudes físicas y donde lo importante es la ejecución, a una concepción cada vez más creativa, a través de los llamados *ejercicios de composición*.

²⁸⁵ *Ibíd.*, 238-239.

²⁸⁶ *Ibíd.*, 240.

In a composition exercise the actor concentrates on the balance of muscular tensions and/or psycho-physical association, rather than on executing a task correctly. These concerns emphasise process over product, that is, doing the exercise rather than learning a specific skill.²⁸⁷

(En un ejercicio de composición, el actor se concentra en el equilibrio de las tensiones musculares y/o la asociación psicofísica, en lugar de centrarse en ejecutar correctamente la tarea. Estas preocupaciones enfatizan el proceso sobre el producto, es decir, realizar en sí el ejercicio en lugar de centrarse en aprender una habilidad específica.)

En este proceso evolutivo, poco a poco la improvisación va adquiriendo un papel protagónico, hasta transformar completamente el modo de hacer y la propia concepción de la creación teatral. Antes era utilizada pero partiendo de textos, contando con una guía. Pero en 1972, con el espectáculo *Min Fars Hus*, la improvisación pasa a convertirse en el motor de la creación teatral. Se crearán a partir de entonces obras y espectáculos nacidos exclusivamente del entrenamiento y los ensayos.

Y es aquí cuando se da un salto definitivo en cuanto al entrenamiento actoral, ya que son los propios actores y actrices los que impulsan individualmente su propio entrenamiento creativo. Pero no es Barba el que da el primer paso en este sentido, sino la actriz, directora, y profesora del Odin, Iben Nagel Rasmussen, que comienza a experimentar su propio “training consisted of an improvised series of physical and vocal exercises that she felt best challenged her own abilities and weaknesses”²⁸⁸ (entrenamiento consistente en series improvisadas de ejercicios físicos y vocales que sentía que desafiaban mejor sus propias habilidades y debilidades).

Tal y como ella misma explica, esta nueva forma de entrenar surge ante la necesidad que siente de continuar entrenando día a día, en una época en la que Barba se aparta del

²⁸⁷ *Ibid.*, 242.

²⁸⁸ *Ibid.*, 243.

entrenamiento, deja de acudir a la sala para entrenar colectivamente con el resto de la compañía, y se centra más en el propio ensayo de las obras. Iben comienza a entrenar y a experimentar por su cuenta, encontrando de manera progresiva esta nueva forma de entrenamiento creativo, que se convierte en un instrumento fundamental para el Odin Teatret de cara a construir sus futuras obras y espectáculos. Nos encontramos de nuevo, como en la caso de Suzanne Bing, con una creadora excepcional que realizó una gran aportación al Odin Teatret, al teatro físico en su conjunto y a la creación actoral y teatral en su sentido más amplio.

Una vez que Barba conoce esta nueva forma de entrenar y formarse, alienta y estudia, junto a Iben, esta nueva búsqueda, comenzando a investigar y profundizar sobre ello, y recomendando al resto de los miembros de la compañía que desarrollen también sus propias formas de entrenamiento.

Barba encouraged others to develop their own training, and eventually collective training was abandoned altogether. Each actor now explored what he felt was important for him, but within the supportive environment of a single room where others were engaged in similar research.²⁸⁹

(Barba alentó a otros a desarrollar su propio entrenamiento, abandonándose finalmente el entrenamiento colectivo. Cada actor ahora exploraba lo que sentía que era importante para él, pero en el entorno solidario de una habitación individual donde el resto estaba involucrado en una investigación similar.)

2.2.4 Pre-expresividad y performance

Todo ello, combinado con sus investigaciones orientales, le llevará “to an exploration of the principles underlying performative action, that is, to the source of the pre-

²⁸⁹ *Ibíd.*, 243.

expressive”²⁹⁰ (a una exploración de los principios que subyacen a la acción performativa, es decir, a la fuente de la pre-expresividad). Así desarrolla una de sus ideas culmen, la del teatro como *performance*, donde el entrenamiento y la improvisación se ha convertido en el instrumento central de la creación artística, teniendo por objeto que el actor/actriz esté en todo momento preparado, física, vocal y mentalmente de cara a crear dicha *performance*.

As Carreri²⁹¹ put it, ‘I keep training in order to be ready to respond, to be able to meet the demands of the new performance’.²⁹²

(En palabras de Carreri, ‘Sigo entrenando de cara a estar preparada para responder, de cara a ser capaz de atender las exigencias de la nueva performance’.)

Sus piezas, al igual que Lecoq en su escuela con sus ejercicios, parten de un tema, de una noticia, de una frase, o de un movimiento, sobre los que investigan e improvisan, creándose así la *performance*. El ensayo es creación, convirtiendo las improvisaciones en piezas abiertas, siempre transformables. Tras actuar frente al público, viendo sus reacciones y su capacidad de interacción, la pieza puede mutar, partiendo siempre de lo que el actor/actriz ha recibido en ese intercambio vivo, recíproco y efímero.

Pero para ello, para llegar a este espectáculo *performativo*, se requiere comenzar a trabajar desde un estado pre-expresivo, concepto que se asemeja al concepto de cuerpo neutro de Lecoq. Barba nos señala que existe un movimiento cotidiano aprendido, lo que desde el punto de vista antropológico se denomina *inculturación*, planteando seguir el proceso contrario, la aculturación, “a secondary ‘colonisation’ of the body”²⁹³ (una segunda ‘colonización’ del cuerpo). De ahí la importancia de los entrenamientos, de los

²⁹⁰ *Ibid.*, 244.

²⁹¹ Roberta Carreri, actriz, escritora, profesora y organizadora en el Odin Teatret.

²⁹² Alison Hodge, *Actor Training*, 247.

²⁹³ John Keefe y Simon Murray, *Physical Theatres. A Critical Introduction* (London: Routledge, 2007), 140.

años permanentes de práctica, de esa búsqueda y escucha corporal. La pre-expresividad es el punto de partida para la creación actoral, al igual que en Lecoq lo es la máscara neutra.

Essentially, the pre-expressive state is to be found once daily and inculturated habits are erased from the performer's mental and corporeal repertoire.²⁹⁴

(Esencialmente, se alcanzará el estado de pre-expresividad una vez que los hábitos diarios e inculturados son borrados del repertorio mental y corporal del intérprete.)

En todo este proceso los entrenamientos y los ejercicios de improvisación, son consecuencia de un conocimiento enciclopédico, no sólo del teatro, sino de la expresión artística y cultural en su sentido más amplio. Influencias por supuesto de Grotowski, de la biomecánica de Meyerhold, o de la animalización de Dullin, pero también de las acrobacias y el trabajo circense, y de todas las múltiples influencias orientales (Kathakali, Barong, Rukmani Devi, Mei Lanfang, Zeami, Nô, etc...), de las respiraciones del Hata-yoga, o de Delsarte, el ballet y la Commedia dell'Arte. Y por otro lado, fruto del constante entrenamiento y práctica escénica a través de la improvisación, que desarrolla todos los aspectos corporales del actor/actriz tanto desde la técnica como desde la creatividad. Barba es un auténtico "theatrical polyglot"²⁹⁵ (políglota teatral) y de ahí su enorme capacidad de transformarse.

2.2.5 Un teatro del cuerpo

Concibe un teatro del actor/actriz corporal en su sentido más amplio, considerando la fisicalidad como la principal herramienta de expresión y creación. El hecho además de que la compañía se forme con actores y actrices de distintos países, hace que el lenguaje verbal quede en un segundo plano, mezclándose en las obras diferentes idiomas, e

²⁹⁴ *Ibid.*, 141.

²⁹⁵ Alison Hodge, *Actor Training*, 238.

incluso inventando nuevos lenguajes, mediante onomatopeyas, sonidos, o mezclando términos y musicalidades de diferentes lenguas. Para Barba lo importante no es tanto la semántica, siendo indiferente entender incluso lo que se dice con palabras en el escenario, como lo que se dice mediante el cuerpo, el movimiento y la expresión física.

No es el ejercicio en sí lo que cuenta -por ejemplo hacer el puente o dar volteretas- sino la justificación que cada uno da a su propio trabajo; justificación quizás banal o difícil de explicar con palabras, pero fisiológicamente perceptible, evidente para el observador.²⁹⁶

Parte en un primer momento, influido por el *Teatro Pobre* de Grotowski, de un teatro centrado exclusivamente en el actor/actriz, en lo corporal, y austero. Sin embargo, posteriormente, no tiene inconveniente en introducir instrumentos, música, vestuarios, realizando incluso grandes escenificaciones al aire libre. La disposición de la escena variará, pero siempre se preocupa en mantener una relación cercana entre intérpretes y público, con un contacto visual directo. Las luces están fijas (tiende a no utilizar equipo técnico), y el vestuario es realizado a veces por los mismos componentes del grupo, jugando con grandes telas y haciendo participe activo al público. La música, en muchas ocasiones, la producen los propios actores y actrices en escena, tocando instrumentos o con sus propias voces.

Su compañía, el *Odin Teatret*, se ha convertido en un referente a nivel mundial, no sólo por sus entrenamientos, su tratamiento de la escena, del espacio, o su concepción de lo que un grupo de teatro tiene que ser, sino también respecto a qué significa ser actor/actriz y qué actitud tener como tal ante la vida una vez adquirido el compromiso con la actuación. No todos aguantaron en este duro empeño por parte de Barba para

²⁹⁶ Eugenio Barba, *Más allá de las islas flotantes* (México: Grupo Editorial Gaceta S. A., 1986), 95.

conformar esta idea de compañía, donde en cada pieza se nos ofrece una resurrección mística.

2.3 Peter Brook. Palabra y cuerpo

*Nosotros sabemos en teoría que el actor debe ejercitarse diariamente-como los pianistas, los bailarines, los pintores-; si no lo hace seguramente se entumecerá, caerá en los clichés y en el comienzo de la decadencia.*²⁹⁷

Peter Brook

Dirige tanto teatro, como ópera y cine, llegando a ser director de escena de la prestigiosa *Royal Shakespeare Company* en Londres, donde trabaja con eminencias shakesperianas como Laurence Olivier o John Gielgud. Pero es a partir de mediados de los años 60 cuando desarrolla su interés por la interpretación actoral, y forma en el seno de la *Royal Shakespeare Company*, el grupo experimental *Teatro de la Crueldad*, inspirado por la filosofía y planteamientos de Artaud, y que mezcla con las nuevas formas dramáticas del momento como el *Teatro del absurdo* de Beckett. Como Grotowski y Barba, acaba centrando su atención en la relación actor/actriz-espectador, y vaciando la escena de manera progresiva en beneficio de la interpretación. En los años 70 funda el *Centro Internacional de Investigaciones Teatrales*, abordando, como Barba, la dimensión cultural del teatro. Experimenta a través del intercambio y la mezcla cultural y artística, y potencia la investigación escénica mediante la representación en lugares públicos ajenos a la sala teatral convencional, buscando entre otras cosas, nuevas sensaciones en los actores/actrices, e indagando en el teatro como instrumento de comunicación y transformación.

²⁹⁷ Jerzy Grotowski, *Teatro Laboratorio*, 9.

2.3.1 El actor/actriz *transparente*

Al igual que ocurre con Eugenio Barba y que ocurrirá con Jacques Lecoq, influidos todos por la vía negativa de Grotowski, también Brook busca despojar al actor/actriz de todo lo aprendido, del hábito, del conocimiento físico preexistente. Es lo que él denomina *transparencia*, un proceso de vaciamiento del actor/actriz en busca de su *esencia*, de cara a construir una actuación más sencilla y natural. De ahí que rechace lo que se denominó tradicionalmente la construcción del personaje, ya que el objetivo real del actor/actriz para llegar al personaje:

Es demolerlo, quitar ladrillo a ladrillo todo lo que constituye la musculatura del actor, las ideas e inhibiciones que se interponen entre él y su papel, hasta que un día, como una poderosa ráfaga de aire fresco, el personaje invade todos sus poros.²⁹⁸

El trabajo de Brook parte del cuerpo, que es instrumento de experiencia y conocimiento, concretamente de conocimiento intuitivo, siendo este el punto de partida del trabajo creativo del actor/actriz. Sin embargo, a posteriori, se busca la expresión no solo a través del cuerpo, sino de las emociones y el intelecto. Uno de los aspectos centrales, como ya hemos señalado, es la capacidad de comunicación, considerando que el material para jugar y construir dicha comunicación puede provenir “within the actor or suggested externally, in the relationship with another performer or performers, or in elements of the text itself”²⁹⁹ (de dentro del actor o ser sugerido externamente, de la relación con otro intérprete o intérpretes, o de elementos del texto mismo). Se sitúa por tanto en una posición en la que aunque parte del cuerpo, o de la necesidad de tener un cuerpo *transparente*, acepta trabajar desde distintas perspectivas.

²⁹⁸ Citado en Borja Ruiz, *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, (Bilbao: Artezblai S.L. 2008), 339.

²⁹⁹ Alison Hodge, *Actor Training*, 189.

Peter Brook plantea una serie de relaciones superpuestas que van formando al actor/actriz y su capacidad de interpretar. La primera de ellas es la relación *interior/exterior*, rompiendo con la dicotomía dominante durante décadas en el teatro que diferenciaba entre el actor que iba *de dentro hacia afuera*, y el que construía *de fuera hacia dentro*. Brook considera que dicha diferenciación carece de sentido y que el actor/actriz ha de ser capaz de construir en ambas direcciones, desarrollando ejercicios que lo ponen en práctica

The true actor recognises that real freedom occurs at the moment when what comes from the outside and what is brought from within make a perfect blending.³⁰⁰

(El verdadero actor reconoce que la libertad real se produce en el momento en que lo que viene del exterior y lo que se trae desde el interior constituyen una mezcla perfecta.)

2.3.2 La red invisible. Creación por estímulos

Una vez consolidada esta relación, que le sitúa disponible frente al mundo, se desarrolla lo que Brook denomina *la red invisible*: las relaciones que genera desde ese momento el actor/actriz con el resto de compañeros y compañeras, con el espacio, y con el público.

El trabajo con el resto de la compañía es un elemento central, que influye en el desarrollo del propio trabajo individual, donde la reacción, compenetración y complicidad de todos los integrantes es decisiva para el desarrollo de la obra, independientemente de la posición que ocupen. Una filosofía muy inspirada en Brecht, pero que además potencia el aspecto más creativo. Este trabajo en grupo, esa red, es el primer paso en la preparación de la obra, inicialmente desde un trabajo puramente físico, corporal. Hasta tal punto es así, que incluso durante las representaciones, los

³⁰⁰ Citado en Alison Hodge, *Actor Training*, 195.

actores y actrices que están fuera del escenario siguen atentos a la obra y a sus compañeros/as, sin retirarse nunca a sus camerinos.

Instead, they would stand in the wings, watching and listening to the way in which a sequence was unfolding prior to their entrance. In this way, they could sense how to adapt their entrance and performance in order to keep the 'ball' in play. So the necessity for connection to the 'invisible network' even affected actors' behaviour offstage.³⁰¹

(En cambio, se quedarían entre bastidores, mirando y escuchando la forma en que se desarrollaba una escena antes de su entrada. De esta manera, podían sentir cómo adaptar su entrada e interpretación de cara a mantener la "pelota" en juego. Así pues, la necesidad de conexión con esta "red invisible" incluso afectaba al comportamiento de los actores fuera del escenario.)

Por último está el trabajo con el espectador, parte también de esa *red invisible*, estableciéndose una relación recíproca entre intérpretes y público. El público es un estímulo para el actor/actriz, haciendo además que cada representación sea distinta, variándose dependiendo de la reacción del público en cada momento. A su vez la representación altera al espectador, situándole en un estado *extra-cotidiano*.

Si el público continuaba riéndose (predisuestos para la comedia) cuando me tocaba entrar, tenía que arrancar la escena con mucha tranquilidad y lentitud a fin de calmarlos y cambiar el núcleo central de sus emociones. Las risas eran distintas cada noche y la manera de iniciar mi escena también era distinta, según la reacción del público de ese día.³⁰²

2.3.3 Teatro físico y teatro de texto

Por último, cabe destacar su trabajo con el texto, que se lleva adelante tras haber establecido la complicidad grupal mediante numerosos ejercicios físicos. A diferencia

³⁰¹ *Ibid.*, 197.

³⁰² Yoshi Oida y Lorna Marshall, *El actor invisible* (Barcelona: Alba Editorial, 2010), 150-151.

por ejemplo de Barba, Brook es un apasionado del teatro de texto, y más concretamente, del teatro isabelino y shakesperiano, llevando a cabo una revolución en este terreno. Sin embargo, su trabajo con el texto también parte de una concepción instintiva, abordando en un primer momento el trabajo del texto no desde la palabra o la comprensión intelectual.

Texts are initially treated as materials to be explored and ‘understood’ physically and emotionally, rather than intellectually in terms of their surface content and meaning. In this context, the kind of responsiveness Brook seeks in his actors has little to do with intellectual understanding per se, or even with the ability to establish personal emotional identification with the words in question. It is something more fundamental, like glimpsing the particular topography of a world or landscape.³⁰³

(Los textos se tratan inicialmente como materiales que han de ser explorados y ‘entendidos’ física y emocionalmente, en lugar de intelectualmente desde el punto de vista de su contenido superficial y de su significado. En este contexto, el tipo de respuesta que Brook busca en sus actores tiene poco que ver con la comprensión intelectual per se, o incluso con la capacidad de establecer una identificación emocional personal con las palabras en cuestión. Es algo más fundamental, como vislumbrar la topografía particular de un mundo o paisaje.)

Brook experimenta ampliamente con el lenguaje, llegando incluso a crear un lenguaje propio, enlazando sonidos, onomatopeyas, palabras de distintas lenguas, etc. Llega a trabajar con lenguas muertas, como el griego antiguo o el latín, o con el *gromelot*.³⁰⁴ Siempre potenciando la parte física y vocal de la actuación, y profundizando en el entrenamiento de los actores/actrices. Nos encontramos ante un teatro físico que sirve como medio para transformar el propio teatro textual. Una nueva forma de entender este último desde la corporalidad.

³⁰³ Alison Hodge, *Actor Training*, 192.

³⁰⁴ Idioma inventado

2.4 El teatro físico norteamericano. Happening y performance

También en EE.UU. se desarrollan importantes proyectos colectivos de experimentación e investigación, comenzando por el *Living Theatre* a partir de 1947, y más tarde, con el surgimiento de numerosos grupos teatrales o performáticos en las principales ciudades de todo el país, especialmente a partir de los años 60. Estos grupos experimentales se caracterizan por prescindir del autor/autora y del texto, y por rechazar la figura del director. Defienden la creación colectiva, destacando la importancia del actor/actriz como creador/a, y en reacción frente a las diversas corrientes del *Método* herederas del naturalismo.

En este contexto se produce el surgimiento del *Happening*. El *Happening* cuestiona completamente la necesidad del texto, que consiste tan sólo en unas escasas hojas con indicaciones, o que se construye a medida que avanza la representación, bien por el propio grupo o bien contando con un dramaturgo. Por otro lado, en línea con Grotowski, Barba o Brook, existe una preocupación en cuanto a la relación con el público, de manera que se potencia la participación y la completa integración del público en la obra, acabando con el espacio escénico como tal. La obra se recorre, no está fija en un escenario, pasando de un *público-espectador* a un *público-participe*.

2.4.1 El Living Theatre

El *Living Theatre* se funda en 1951 en Nueva York por Julian Beck, pintor, miembro del movimiento expresionista abstracto, y Judith Malina, que estudia con Piscator, y que a través del mismo recibe las influencias de Meyerhold y Bertold Brecht. Se verán muy influidos por las técnicas orientales, especialmente el Yoga, y por el psicoanálisis, lo que les conduce a realizar varios experimentos para tratar de implementar la interpretación, a pesar de su rechazo al naturalismo, viviendo literalmente en las mismas

condiciones del personaje durante los ensayos de una obra. Estarán muy marcados por sus convicciones políticas, de tintes anarquistas, lo que les lleva, especialmente a partir de los años 60, a una completa politización de sus espectáculos y representaciones.

El nombre de la compañía responde a sus ansias de representar y captar el instante. De ésta idea surgen las propuestas de hacer un teatro que ponga en escena los acontecimientos cotidianos. En sus piezas, fruto de su concepción del teatro como arma de agitación política y como instrumento para despertar conciencias, tratan de provocar al público, mostrando los hechos, y denunciándolo por mantenerse impasible. Esta forma de actuar se convierte poco a poco en una especie de documental provocativo, y las piezas surgen de la pura improvisación, modificándose en función de la reacción del público.

Se potencia la idea de la creación y el trabajo colectivo, sin jerarquías, con una concepción anticapitalista, y renunciando a formar parte de los circuitos del teatro comercial, tratando de crear un teatro al que todo el mundo tenga acceso, rechazando en ocasiones incluso cobrar entrada.

No usan vestuario, utilizando su ropa de calle, y tampoco trabajan personajes o un argumento en el sentido clásico. La formación de los componentes del grupo es muy variada, como la de sus fundadores, planteando un modelo de creación que cuente y mezcle todas las artes: teatro, varietés, cabaret, cine, etc. Un punto de inflexión en su filosofía creativa es el descubrimiento de los textos de Artaud.

No se preocupan por la dicción, y centran su trabajo en el cuerpo, convirtiéndolo, tal y como hará Lecoq con su narrador-mimador, en un instrumento para construir la obra en su conjunto, incluyendo la escenografía y la atmósfera de la escena. Investigan gestos y actitudes de la pintura o la escultura, e introducen elementos audiovisuales.

En cuanto a la voz, investigan el trabajo con el sonido entendiendo que cada acción que el cuerpo realiza conlleva implícito un sonido. Estudian los rituales negros, afroamericanos, o los rituales hebraicos, analizando su musicalidad, y organizando coros donde combinan la voz cantada y hablada. Experimentan también con los sonidos o ruido ambiente que se puede generar con el cuerpo.

2.4.2 El Open Theatre

En 1963 surge el *Open Theatre*, fundado por Joe Chaikin, ex miembro del Living Theatre. Buscan generar un espacio de investigación al que acuden artistas de diversas disciplinas. Una concepción de la creación colectiva pero más allá del teatro, buscando la creación artística total. Bebe de la filosofía del Living y del Happening.

En el terreno de la interpretación desarrolla, a diferencia del Living, una metodología actoral, fomentando sobre todo el carácter creador del actor/actriz como esencia del trabajo. Destacan dos aspectos fundamentales de su trabajo en grupo. *La empatía*, ya que cada miembro se preocupa por los demás y por el grupo, rechazando así el *ego actoral*, y haciendo un trabajo profundo *del ritmo*, buscando tanto el ritmo del otro, como colectivamente el ritmo que corresponde a una escena, y el ritmo del elenco. Por otro lado, en su reflexión sobre la relación con el espectador, se desarrolla el concepto del *emblema*, inspirado en los ideogramas del teatro chino, que permiten definir un personaje o una acción mediante uno o dos símbolos que lo identifiquen a través de sencillas asociaciones. También se impulsa el concepto de *jamming*, sesiones de trabajo e improvisaciones del actor/actriz partiendo de los *emblemas* (como la jam sesión en el jazz) con el que se van creando pequeñas piezas improvisadas.

Su trabajo se centra en el cuerpo como elemento creador, cuerpo y voz. También trabajan un entrenamiento por asociaciones, que potencia la imaginación y la

abstracción. Por ejemplo, realizan el ejercicio de los colores, muy en línea con Lecoq, consistente en nombrar un color y que los actores y actrices reaccionen física o/y vocalmente inmediatamente al mismo, sin pensar, plasmando lo que les sugiere. También desarrollan ejercicios de creación colectiva, que potencian el trabajo en equipo, como el ejercicio del movimiento y del sonido o el ejercicio del acorde. En el primero, se inicia un movimiento o sonido por un actor/actriz que es recogido, continuado, y transformado por otro, de nuevo continuado y transformado, y así sucesivamente, mezclando movimiento y sonido indistintamente. En el segundo, se inicia colectivamente un sonido por todos los actores y actrices tumbados en círculo con sus cabezas hacia el centro, para ir realizando progresivas variaciones, introducir sílabas, palabras, etc. potenciando en este caso la escucha colectiva. Desarrollan numerosos ejercicios de formación e investigación, pero sin poder realizarse una sistematización de los mismos.

Lo que se puede transmitir por escrito es sólo la estructura externa, su forma, mientras que el contenido, la dimensión interna del ejercicio, su verdadera esencia que es única e irrepetible (porque pertenece a un determinado grupo de personas, a un tiempo y un espacio específico) es intraducible en palabras.³⁰⁵

3. Tres mujeres. Renovadoras y creadoras teatrales

Encontramos, en el desarrollo y evolución del teatro físico, a una serie de creadoras y directoras revolucionarias que aportarán una concepción propia, original, creativa y nueva, incluso anticipándose a veces con sus propuestas a muchos de sus compañeros. Queremos dedicarles un espacio concreto, rendirles homenaje, y destacar su incomprensible ausencia, en muchos de los manuales y trabajos que hemos utilizado en la elaboración de esta tesis. Algo que tiene que ver con un mundo, el de la dirección

³⁰⁵ Borja Ruiz, *El arte del actor en el siglo XX*, 491-492.

teatral, donde la mujer quedaba relegada, y donde el hecho de que una mujer dirigiera era visto como un problema.

3.1 Joan Littlewood. Entre dos épocas

Es sin duda una de las principales innovadoras de la nueva ola de renovación teatral y actoral surgida a partir de los años 50. Nace en 1914, situándose entre dos épocas desde el punto de vista del teatro. De ahí su importancia, perfilando y desarrollando ideas más tarde trabajadas por Grotowski, Barba, Brook o el propio Lecoq, aunque se sigue sin reconocer a día de hoy plenamente su importancia y su lugar en la historia. Funda con su marido, Ewan MacColl, su *Theatre Workshop* en 1945, rechazando al actor/actriz convencional británico, anquilosado en una formación sobre todo textual, y en un sistema de trabajo donde se preparaba o ensayaba la actuación individualmente, teniendo posteriormente el director/a que ensamblar todas las piezas.

3.1.1 Una nueva forma de crear la obra teatral

Adelantándose a su tiempo, Littlewood será la primera en plantear de forma clara la necesidad de un trabajo teatral de creación colectiva que rompa con la dictadura del director/a escénico/a, y donde los ensayos y la preparación de la obra se realicen de manera grupal, potenciando la creatividad actoral. Una consecuencia sin duda de sus ideas y planteamientos socialistas antiautoritarios, que la inspiran a centrarse en el elenco como elemento principal en la creación y el montaje de las obras teatrales. Concibe la creación escénica como un ejercicio en el que se combina por una parte una técnica precisa, y por otra la creación a través de ejercicios de improvisación, como en el caso, dice, de una orquesta de jazz (jam-theatre session).

No one mind or imagination can foresee what a play will become until all the physical and intellectual stimuli which are crystallized in the poetry of the author, have been understood by a company, and then tried out in terms of mime, discussion and the precise music of grammar; words and movement allied and integrated.³⁰⁶

(Ninguna mente o imaginación puede prever en qué se convertirá una obra de teatro hasta que todos los estímulos físicos e intelectuales que han cristalizado en la poesía del autor hayan sido comprendidos por una compañía, y luego probados desde el punto de vista de la mímica, la discusión y la música precisa de su gramática; palabras y movimiento aliados e integrados.)

Trabajaré otro aspecto que recorrerá la escena teatral y marcará el debate filosófico teatral en la segunda mitad del siglo XX, la relación representación-público. Plantea la necesidad de elaborar un lenguaje teatral que, sin dejar de ser poético, pueda ser entendido por trabajadoras y trabajadores. Investiga desde aquí como debe ser la relación del actor/actriz con el público, y reivindica recuperar las formas teatrales populares propias de Shakespeare o Molière, en que se mezclaban todo tipo de públicos.

3.1.2 Disponibilidad psicofísica y ritmo colectivo

Joan Littlewood bebe de numerosas influencias, como por ejemplo Meyerhold o Brecht, pero principalmente se nutre de Stanislavsky, desde el punto de vista de la construcción del personaje, y del bailarín Rudolf Laban, desarrollando a partir de los estudios del mismo un trabajo muy preciso sobre el movimiento corporal. Como en Peter Brook, pero mucho antes que él, busca un intento de síntesis entre cuerpo y palabra, y abordar el texto desde la corporalidad. Al igual que Lecoq, o Barba, concibe la preparación, el entrenamiento físico, y la práctica escénica del actor/actriz como el punto de partida para lograr la apertura creativa necesaria de cara a representar la obra.

³⁰⁶ Citado en Alison Hodge, *Actor Training*, 131.

For Littlewood, attention to physical training served not only as an actor's generic preparation for the kind of psycho-physical openness needed in a creative rehearsal period, but also in terms of precise and concrete detail so as to extend a performer's range, accuracy and depth in characterisation and gestural choreography.³⁰⁷

(Para Littlewood, la preocupación por el entrenamiento físico no solo sirvió como una preparación genérica del actor para el tipo de apertura psicofísica necesaria de cara a afrontar un periodo de ensayo creativo, sino también, desde un punto de vista más preciso y concreto, para extender el alcance, la precisión y la profundidad del intérprete en la caracterización y en la coreografía gestual.)

Fruto del estudio de Laban, profundiza sobre los ritmos en escena, tanto los ritmos individuales de cada actor/actriz como en relación con sus compañeras y compañeros, y los ritmos como elenco. Fomenta los ejercicios en parejas o en grupo de cara a perfeccionar la escucha, preparando la obra como una coreografía grupal, tal y como también harán muchos otros como Lecoq. Esta concepción global, que además busca integrar, partiendo del cuerpo, acción-movimiento y texto, requiere del ensayo creativo conjunto por parte de todos los actores y actrices, preparándoles de cara a poder afrontar cualquier contratiempo o problema en la escena. Una interpretación llena de escucha, flexible y creativa.

If text, movement and action were integrated, the possibility of an actor 'drying' was barely conceivable and, if this happened, it was considered axiomatic that the other actors in the scene would be able to improvise from their own integrated understanding, to carry the scene forward without difficulty.³⁰⁸

(Si texto, movimiento y acción estaban integrados, la posibilidad de que un actor se 'secase' apenas se podía concebir y, si ocurría, se consideraba implícito que el resto de actores en

³⁰⁷ John Keefe y Simon Murray, *Physical Theatres. A Critical Introduction*, 153.

³⁰⁸ Alison Hodge, *Actor Training*, 135.

escena podrían improvisar desde su propia comprensión integral para llevar adelante la escena sin dificultad.)

3.1.3 Cuerpo y texto

También trabaja el texto colectivamente, tratando de revelar su teatralidad, y combinando el trabajo corporal y el estudio del texto. En dicho estudio, aplicando el método stanislavskiano, se profundiza sobre las circunstancias dadas del personaje, llevando los propios actores y actrices libros y materiales al ensayo para poder profundizar y debatir colectivamente al respecto.

En el trabajo corporal Littlewood introduce algo novedoso en aquel momento, los ejercicios de improvisación y de juego, adelantándose en este sentido a muchos de sus futuros contemporáneos. Utiliza estas herramientas para articular y dar vida al propio texto y a través de las mismas:

Was able to explore such qualities as time, weight, direction and flow, the qualities through which Laban characterised all movements [y] the process through which the rhythmic patterns of the performance were established³⁰⁹

(Fue capaz de explorar cualidades tales como el tiempo, el peso, la dirección y la corriente, cualidades a través de las cuales Laban caracterizó todos los movimientos [y] el proceso por el que se establecieron los patrones rítmicos de la representación.)

En este proceso busca *romper al actor/actriz*, es decir, acabar con sus inhibiciones, y sacarlo de su zona de confort, basándose en la intuición y la prueba. También aquí se adelanta a su tiempo y a concepciones como la máscara neutra. Busca así ser flexible de cara a la actuación (disponible diría Lecoq), haciendo que el actor/actriz realice ejercicios que le sitúen en una posición de incomodidad. En esta línea desarrolla

³⁰⁹ Alison Hodge, *Twentieth Century Actor Training* (London: Routledge 2000), 119.

planteamientos que anticiparán la *vía negativa* de Grotowski. Un ejemplo es repetir constantemente una escena hasta que se consigue del actor/actriz, ya casi inconscientemente, la actuación buscada en el mismo, destruyendo en este proceso repetitivo la forma de expresión fruto de hábitos aprehendidos.

También en cierta medida anticipará la filosofía del *Teatro pobre* de Grotowski, al carecer de medios, marginada de los circuitos oficiales por su condición de mujer y por su provocadora crítica hacia la oficialidad teatral. Fruto de ello desarrolla una concepción en la que:

Everything should come from the actor, since only the actor appears on the stage, and, second, that what the actor does on stage is determined by what has been done in rehearsal³¹⁰

(Todo debe venir del actor, ya que solo el actor se presenta en el escenario, y segundo, que todo lo que el actor hace en el escenario está determinado por lo que se ha hecho durante el ensayo).

Por último, destacar una peculiaridad de su método de trabajo y de preparación de una puesta en escena: divide la obra y las escenas en unidades, que se trabajan individualmente hasta la perfección, hasta tener la obra completa. Este método le permite curiosamente lo contrario de lo que parece fomentar, una fluidez constante y permanente a lo largo de toda la obra. Antes de que una de estas unidades finalice, de que termine un diálogo por ejemplo, se expresan ya los elementos de la siguiente, con un gesto o una acción por parte de otro actor/actriz-personaje. La fluidez mantiene en tensión permanente a los intérpretes y al público, en continua atención hacia lo que ocurre.

³¹⁰ Alison Hodge, *Actor Training*, 139.

Nos encontramos ante una auténtica revolucionaria de la actuación y de la escena, que fue capaz de anticipar parte de los profundos cambios que se producirían durante la segunda mitad del siglo XX, en esa segunda ola de renovación teatral. Atendiendo a sus logros, a todo lo que hemos expuesto, que es solo una parte, no se entiende su marginación en algunos manuales de teoría o historia teatral.

3.2 Ariane Mnouchkine y el *Théâtre du Soleil*

Ha desarrollado una amplia y variada carrera como creadora y directora teatral, pasando por distintas fases que le han llevado desde la creación teatral colectiva hasta la reinterpretación de los clásicos (Shakespeare, Molière, etc.) a través de las formas del teatro oriental japonés o hindú. Hija del productor cinematográfico francés Alexandre Mnouchkine, se cría en los estudios cinematográficos, entre cámaras, directores e intérpretes. Acaba orientándose hacia el teatro pero sin dejar de recurrir al cine, entre otras cosas, en sus propios montajes teatrales. Se ve muy influida por el teatro épico de Brecht, y por la concepción escenográfica de Meyerhold, de representaciones callejeras multitudinarias, destacando sus dos grandes obras épicas sobre la revolución francesa, *1789* y *1793*. En 1963 y 1964 realiza un largo viaje por Asia que marcará su vida y su concepción del teatro y del arte, descubriendo especialmente el teatro japonés, el Nô y el Kabuki, y la teatralidad hindú. Más tarde estudia con Lecoq, lo que marca su forma de entender la interpretación desde el gesto, el movimiento y la corporalidad, y también entra en contacto con el Living Theatre, que le influye especialmente en su puesta en escena de *La Cocina*.

3.2.1 Políglota teatral. Oriente y occidente

Mnouchkine es, al igual que Barba, una políglota teatral, combinando los aspectos que más le interesan de la tradición occidental con aquellos más destacados de la tradición

oriental. De esta última recoge y adopta su forma de integrar diferentes elementos en un mismo espectáculo (música, danza, acrobacias, ritos, etc.), incorporando además, a lo largo de su carrera, a expertos en distintas disciplinas orientales de todo tipo, de cara a entrenar y a formar a sus actores y actrices en las mismas (“Tibetan traditional dance, or the Bharata Natyam of India, to Korean drumming”³¹¹) (Danza tradicional tibetana, o Bharata Natyam de la India, y tambores coreanos), enriqueciendo e innovando constantemente sus espectáculos. También recoge y asimila de la tradición oriental su concepción de la actuación, del entrenamiento actoral, combinándolo con la tradición textual occidental.

For Mnouchkine, the genius of the East is its theatrical form and the methods it provides for the training of the actor, while the genius of the West is its dramaturgy and its emphasis on text.³¹²

(Para Mnouchkine, el genio de Oriente es la forma teatral y los métodos que proporciona para la formación del actor, mientras que el genio de Occidente es su dramaturgia y su énfasis en el texto)

‘What interests me in Asian theatre is that actors are creators of metaphors. Their art consists of showing passions, recounting the interiority of human beings [. . .] the actors’ aim is to open up human beings, like a pomegranate. Not to display their guts but to depict what is internal and transform it into signs, shapes, movement, rhythms.’³¹³

(Lo que me interesa en el teatro asiático es que los actores son creadores de metáforas. Su arte consiste en mostrar pasiones, relatar la interioridad de los seres humanos [. . .] el objetivo de los actores es abrir a los seres humanos, como una granada. No para mostrar sus tripas sino para representar lo que es interno y transformarlo en signos, formas, movimientos, ritmos.)

³¹¹ *Ibid.*, 254.

³¹² Citado en Alison Hodge, *Actor Training*, 256.

³¹³ Citado en Alison Hodge, *Actor Training*, 256 -257.

3.2.2 Hiperteatralidad corporal y escénica

Mnouchkine defiende la utilización de un lenguaje híper-teatral, rechazando cualquier concepción psicológica de la interpretación, ya que entiende que esta es incapaz de hacer emerger la verdad, ya que “psychology does not pull toward interior, but toward the interior mask”³¹⁴ (la psicología no tira hacia el interior, sino hacia la máscara interior). Plantea que psicológicamente no podrá llegarse a ese verdadero interior, “the soul’s different emotional states”³¹⁵ (los diferentes estados emocionales del alma). Una forma de entender la actuación fruto de su aprendizaje con Lecoq, donde lo fundamental es encontrar el gesto y la emoción acorde con dicho *estado del alma*, trabajando desde la corporalidad. Hay que buscar el estado físico que permita representar el conflicto espiritual que afronta el personaje.

If, like Lecoq, Mnouchkine is at pains to redress the balance of actor preparation away from purely cognitive and psychological approaches towards an exploration of the sensual and the corporeal, it is because she is striving to organise and nurture what she calls the ‘muscle of the imagination’.³¹⁶

(Si Mnouchkine, como Lecoq, se esfuerza por contrarrestar la formación de los actores alejándola de los enfoques puramente cognitivos y psicológicos para explorar lo sensual y lo corporal, es porque lucha por organizar y nutrir lo que ella llama el ‘músculo de la imaginación’).

En esta híper-teatralidad sin embargo, y respecto al entrenamiento actoral, se distancia de Lecoq en cuanto a los recursos a utilizar en una primera fase de cara a que el actor/actriz pueda encontrar a su personaje, considerando que elementos como el vestuario son fundamentales, y exigiendo incluso a sus actores y actrices que no suban

³¹⁴ David Williams, *Collaborative Theatre. The Théâtre du Soleil sourcebook* (London: Routledge, 1999), 175.

³¹⁵ *Ibid.*, 175.

³¹⁶ John Keefe y Simon Murray, *Physical Theatres. A Critical Introduction*, 96.

al escenario o aparezcan por los ensayos con su ropa de calle. Otro ejemplo, es la utilización de la música como medio para inspirar la actuación, que utiliza improvisadamente en los ensayos, contando con el músico y compositor Jean Jacques Lemêtre, de cara a facilitar que el actor/actriz encuentre esos *estados del alma del personaje* que lo definen y caracterizan. Introduce además todo tipo de elementos, como la marionetas, y no solo experimenta con las formas teatrales existentes sino con las históricas, como la Commedia dell'Arte, el teatro griego clásico, o el teatro isabelino.

3.2.3 Entrenamiento con máscara

Un elemento que utiliza de cara a entrenar y preparar al actor/actriz es la máscara, también herencia de su aprendizaje con Lecoq. Realiza talleres sobre máscaras con cientos de alumnos/as, partiendo primero de improvisaciones simples sin máscara, para después enseñar al actor/actriz cómo portarla, el nivel de energía y juego necesarios, y cómo el cuerpo y los gestos crecen en escena gracias a ella. De esta manera, Mnouchkine refuerza el trabajo que el cuerpo. Considera que la máscara, fruto de la influencia de Lecoq, funciona como un filtro donde el actor/actriz refleja en escena su verdadero yo, *su alma*.

I think that the mask does not hide the actor but rather the self. In fact, it hides nothing at all, it reveals. It's a magnifying glass to the soul, an eye into the soul. [. . .] With the mask, suddenly, all the laws of the theatre are there.³¹⁷

(Creo que la máscara no oculta al actor sino al yo. De hecho, no oculta nada en absoluto, revela. Es una lupa para el alma, un ojo en el alma. [. . .] Con la máscara, de repente, todas las leyes del teatro se manifiestan.)

³¹⁷ Citado en Alison Hodge, *Actor Training*, 261.

3.2.4 Virtuosismo corporal y *circunstancias históricas*

La capacidad de innovación y transformación de Mnouchkine la hace realmente camaleónica, pasando de la creación colectiva épica, como en 1789, donde el conjunto del elenco va construyendo la obra, a la reinterpretación de Shakespeare, Molière o los clásicos de la antigua Grecia, donde vuelve a centrarse en la virtuosidad técnica del actor/actriz. Sin embargo, la concepción de creación colectiva fue y es la que ha inspirado la filosofía de su compañía, el *Théâtre du Soleil*. Se funda como cooperativa en 1964, considerando a todos los componentes, desde el director/a, los actores/actrices, hasta los electricistas, como partícipes de la misma y de sus creaciones. Este aspecto es consustancial a su fuerte politización.

Concibe a sus personajes como marionetas consecuencia de un determinado contexto histórico, social y político, muy en la línea con la filosofía teatral brechtiana. De ahí su insistencia en la representación histórica, donde el personaje se moldea en la obra fruto de los acontecimientos que van teniendo lugar. Un género teatral que le lleva a mezclar su aprendizaje lecoquiano con las *circunstancias dadas* de Stanislavsky, estudiando en profundidad, a nivel histórico, el contexto de la obra.

Pero la creación colectiva no excluye la dirección por parte de Mnouchkine, que exige puntualidad, disciplina y compromiso, pero que a su vez aprende y escucha del propio trabajo con el resto del elenco. Trabaja con el actor/actriz en un diálogo, interesándose por sus opiniones, incluso a veces sin dar directrices al respecto, algo muy propio de Lecoq, exigiéndole que encuentre y que descubra por sí mismo su modo de hacer.

Otro aspecto importante es su innovación a nivel escenográfico y la influencia del espacio en la propia interpretación. Quizás el ejemplo más significativo sea la puesta en escena de 1789, planificada para ser mostrada en la calle, siguiendo los planteamientos

de Meyerhold, y donde se trabaja con las nuevas filosofías teatrales que se venían desarrollando sobre la relación actor/actriz-espectador. En este caso nos encontramos diversos escenarios, conectados entre sí por pasillos, y distintos espacios donde puede establecerse el público, reflejando metafóricamente la estratificación social existente en los tiempos de la Revolución francesa. Existen unas gradas en lo alto, metáfora de las clases altas, y el foso, donde está el pueblo, que camina y asiste, desde abajo, a los discursos que se dan en los diferentes escenarios.

Encontramos en ella un auténtico crisol de conocimientos y experiencias, y la capacidad para integrar elementos muy variados de cara a generar un nuevo tipo de creación. Por otro lado, en el campo de la interpretación, da una nueva dimensión al cuerpo, desarrollando una interpretación que ha de nacer y surgir del mismo, pero que a su vez ha de saber afectarse por el contexto histórico en que se sitúa dicha corporalidad.

3.3 Anna Bogart. Cuerpo, espacio y tiempo

Sus planteamientos teatrales y actorales se han desarrollado en contestación a la filosofía dominante del Actors Studio de Strasberg y de la escuela stanislavskiana norteamericana. Bogart considera que esta ha malinterpretado y distorsionado a Stanislasvsky centrándose únicamente en sus planteamientos emocionales y psicológicos. Muy influenciada por el expresionismo abstracto, el minimalismo y las corrientes de danza postmodernas, y en al ámbito teatral por el Living y el Open Theatre, y por su concepción colectiva de la creación y su rechazo de las jerarquías, defiende una metodología de trabajo transversal y colaborativa de todas las artes, donde la cooperación entre las mismas, como en el caso de la ciencia, genera una creación superior.

En 1992 funda el SITI, *Instituto Internacional de Teatro de Saratoga*, junto a Tadashi Suzuki, que desarrolla la llamada *gramática de los pies*, una forma de entrenamiento del actor/actriz basada, siguiendo la tradición japonesa, en la relación y el contacto del cuerpo con el suelo a través de los pies, y que sitúa el centro físico del movimiento en la pelvis, generando un *actor marioneta* (todos los movimientos se generan a través de hilos imaginarios que salen desde la pelvis hacia arriba, hacia abajo, hacia delante y hacia atrás).

3.3.1 Viewpoints (*Puntos de Vista Escénicos*) y Composición

Bogart ha desarrollado básicamente dos planteamientos respecto al entrenamiento del actor/actriz, pero como en Lecoq, planteando su aplicación a otras disciplinas (directores/as, músicos/as, dramaturgos/as, etc...). El primero de ellos son los *Viewpoints* que desarrolla influida por la metodología de entrenamiento en la danza de Mary Overlie. Se trata de toda una serie de ejercicios sobre la relación entre actor/actriz, y espacio y tiempo, no solo desde el punto de vista del movimiento físico, sino también desde el punto de vista de la voz. Bogart sistematiza y hace conscientes las problemáticas que el actor/actriz enfrenta a este respecto, tratando de dar herramientas y soluciones que le permitan fácil y rápidamente abordarlas. Los ejercicios son por un lado con el tiempo, trabajando tempo, duración, repetición, o la respuesta cinestética, o con el espacio, consistentes en forma corporal, gesto, relación espacial, topografía o arquitectura. A través de los mismos se sitúa al actor/actriz en una posición de alerta de cara a resolver los problemas respecto al espacio o el tiempo que se le presenten en escena, partiendo siempre desde la corporalidad.

Por otro lado, y vinculado a los *Viewpoints*, está la *Composición*, mediante la que Bogart impulsa la capacidad creativa del actor/actriz, buscando que sea capaz de

abordar soluciones de cara a construir una interpretación de cualquier tipo y de cualquier género. Para ello plantea ejercicios que principalmente potencien la rapidez creativa, desarrollándose asimismo con la máxima *economía creativa*, y buscando construir los mismos recurriendo al menor análisis o práctica posible. Una concepción muy novedosa que contrastará con los planteamientos de casi el resto de teóricos teatrales modernos, tanto Lecoq, como Brooke, Barba o Mnouchkine, que apuestan al contrario por un trabajo meditado y progresivo fruto además de una constante práctica. También planteará, en consonancia con su concepción colectivista, el desarrollo creativo del trabajo del *conjunto*.

Bogart desarrollará una visión puramente corporal del teatro, muy cercana en muchos aspectos al propio Lecoq, considerando el propio cuerpo como motor de pensamiento y creación. Hasta tal punto es así, que incluso como directora teatral explica la necesidad de estar en movimiento, de pie, en el escenario, de cara a estar conectada con la representación, respirarla y poder desarrollarla. No concibe la actuación sin contar con el cuerpo y su movimiento.

How does the actor juggle? Create a body and a state that would say the particular words of the play and then speak. Say the words. The words are explained to the audience by the condition of the body. This is not an emotional condition, rather is an expression of the amount of energy that you are trying to access for yourself. Energy is the result of setting up oppositions in the body.³¹⁸

(¿Cómo hace malabares el actor? Crea un cuerpo y un estado que expresará las palabras concretas de la obra y entonces habla. Emite las palabras. Las palabras se explican al público a través del estado del cuerpo. No es un estado emocional, sino más bien una

³¹⁸ Anne Bogart, *And Then, You Act: Making Art in an Unpredictable World* (London: Routledge, 2007), 21.

expresión de la cantidad de energía a la que intentas acceder por ti mismo. La energía es el resultado de establecer posiciones encontradas en el cuerpo.)

En este y en el anterior capítulo, hemos realizado un recorrido historiográfico por las diversas tendencias y escuelas que transformaron la escena teatral y la actuación a lo largo del siglo XX. Todo este estudio, análisis y revisión bibliográfica nos ayuda a situar y entender la sistematización elaborada por Jacques Lecoq, las influencias que recibió, y el papel de las mismas, en positivo o en negativo, en la conformación de sus dos años de escuela.

Mientras las aportaciones de esa *primera ola* se centraron en romper los corsés decimonónicos de la actuación, desarrollando ideas centrales como la construcción del personaje o redescubriendo el cuerpo como instrumento de trabajo, las concepciones surgidas durante la *segunda ola* consagran ya el cuerpo como centro de la actuación, donde lo colectivo, el elenco, y la experimentación y el juego, se tornan elementos centrales de la creación artística. Una plena actuación creativa.

También hemos querido destacar, frente a su marginación bibliográfica, el papel de esas *mujeres creadoras*. Mujeres que se adelantaron e innovaron a un nivel similar, y a veces superior al de sus compañeros, quedando muchas ocultas o escondidas como simples discípulas de sus maestros. Un tributo necesario sin el que no es posible una comprensión completa y veraz.

CAPÍTULO V

UN TEATRO DE TODOS LOS TEATROS. PEDAGOGÍA Y PRÁCTICA ESCÉNICA SEGÚN JACQUES LECOQ

*La poética de las permanencias que da nacimiento a una escritura, ésa es mi gran obsesión.*³¹⁹

Jacques Lecoq

En el presente capítulo abordaremos la metodología desarrollada por Jacques Lecoq y la sistematización pedagógica de la misma durante sus dos años de escuela, sistesis, en parte, de esa revolución y renovación teatral que hemos analizado en los capítulos anteriores, que culminó en el teatro físico.

Lecoq habla de un teatro del movimiento y el gesto, que apuesta por la formación de artistas atletas -entendiendo atleta en su sentido más amplio y profundo- donde el actor/actriz controla cada parte de su cuerpo. Se trata de una práctica escénica dirigida a la formación de *artistas creadores*, donde el trabajo corporal resulta fundamental de cara a afrontar y crear en escena.

Esta mirada nos permitirá resaltar la trascendencia que la técnica de Jacques Lecoq puede ejercer y ejerce en la formación de actores y actrices, respetando al mismo tiempo la pluralidad de técnicas interpretativas, complementarias de la técnica lecoquiana. Cada actor/actriz puede verse más beneficiado por una técnica interpretativa frente a otra, pero teniendo en cuenta los códigos teatrales y escénicos, expondremos cómo los

³¹⁹ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral* (Barcelona: Alba Editorial, 2007), 41.

elementos y las herramientas de la técnica lecoquiana pueden resultar fundamentales y útiles en el desarrollo de la formación profesional de actores y actrices.

Creemos que la práctica lecoquiana complementa y realmente completa la formación profesional del actor/actriz, permitiéndole aprehender técnicas universales que suponen instrumentos permanentes de cara a afrontar cualquiera de los retos escénicos a que se enfrente. Por ello requerirá, creemos, de un espacio específico en cualquier plan de formación.

Gran parte de las herramientas del teatro de Jacques Lecoq impulsan una formación transversal, donde la interpretación se vuelve en ocasiones cinematográfica, a través de los narradores-mimadores, o casi performática, transformando los cuerpos en objetos o naturalezas mediante la mimodinámica. Estas herramientas fomentan el imaginario de los artistas y los invitan a crear y encontrar sus propios modos de hacer.

Puede resultar complejo comprender, asimilar o *entrar* en el lenguaje de Jacques Lecoq si se desconoce su pedagogía. Una pedagogía que, a pesar de tener reconocimiento a nivel internacional, por su cercanía al mimo conlleva en ocasiones una concepción distorsionada sobre la misma. Jaques Lecoq aportó un incalculable y valioso legado pedagógico que a lo largo de toda su vida fue construyendo a través de la práctica tanto escénica como pedagógica, generando y sistematizando numerosas herramientas en la formación profesional de actores y actrices. Generó una completa metodología del teatro físico, del gesto y el movimiento, ofreciendo un teatro del Movimiento, *con M de Mayúscula*, que no discrimina la palabra.

El entrenamiento y metodología de Lecoq potencian el encuentro con las emociones, los sentimientos, las pasiones, la poesía o los silencios, pero trabajando como un *todo* nuestra mente desde nuestro cuerpo.

1. El *cuerpo pensante* de Lecoq. Negación del dualismo teatral

El cuerpo es materia prima tanto en la práctica escénica como en la creación. Un cuerpo libre, un cuerpo *disponible*, como diría Lecoq, que nos permita jugar, y jugando investigar. Buscando este concepto de *cuerpo disponible*, hemos profundizado sobre la corporeidad, sobre la relación entre cuerpo y mente, y sobre la evolución de la corporalidad en la historia del teatro y la interpretación. Un aspecto central que recorre la filosofía vital y teatral de Jacques Lecoq.

En nuestra profesión se producen bloqueos corporales o psíquicos, por lo que trabajar para evitar esa supuesta separación cuerpo/mente no resulta tarea fácil. Este fue uno de los objetivos del propio Lecoq, buscar trabajar siendo un *todo*, aunque partiendo del cuerpo como instrumento central. Para el artista escénico, su cuerpo y su voz son instrumentos de trabajo y para utilizarlos adecuadamente ha de conocerlos, sentirlos y escucharlos. Por esta razón el artista escénico ha de estar entrenado en su totalidad, comenzando por su cuerpo, herramienta de partida según Lecoq de cara a poder representar el mundo. Será a partir de la nueva ola de los 50, en la que se sitúa Lecoq, cuando el entrenamiento adquiriera verdadera relevancia y presencia.

La pedagogía de Jacques Lecoq habla del *cuerpo entrenado*. Pero su escuela va más allá. Forma *artistas creadores*, capaces de tener una visión crítica, de dirigir, de encontrar su propio lenguaje, su propio modo de *hacer*. Nos enseña a observar, callados, guardando silencio, para después transponer al escenario esa vida hecha poesía. Una

pedagogía que cruza fronteras, donde la comunicación va más allá de las barreras lingüísticas, como en Barba o Brook, redescubriendo ese lenguaje primigenio no verbal genuino de nuestra especie que nos delata y descubre. Un modo de hacer que generará un cambio importante en la perspectiva y percepción de aquellos que trabajan desde un cuerpo entrenado, preparado, *disponible*.

El debate surgido desde comienzos del siglo XX respecto a la recuperación del cuerpo choca con la concepción dualista dominante hasta entonces.

Una gran parte del debate y de la práctica teatral occidental está supeditada a un proceso histórico, cultural, político, económico y social en el que el cuerpo y la cabeza se han escindido en beneficio de esta última. Es decir, en una disociación desigual entre lo objetivo y lo subjetivo, entre mente y cuerpo, materia y psique (alma). Este dualismo desequilibrado subyace en la interpretación del mundo y nuestra manera de vivirlo desde Rene Descartes (1596-1650), y está expresado en la célebre frase del Discurso del Método: ‘Cogito ergo sum’, ‘Pienso, luego existo’. Según el profesor de filosofía José María Bech (1942), en su estudio del pensamiento de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), esta división rompió la conexión “natural” que subyace a todo proceso perceptivo, definitivamente rota con la llegada de la Modernidad cuando “Descartes redujo la vida perceptiva al pensamiento de la percepción”.³²⁰

Lecoq se nutre de este conflicto, busca trabajar sobre el conjunto cuerpo/mente como un *todo*, negando su dualidad de manera consciente. A lo largo de los procesos de creación e investigación surgen momentos de bloqueo tanto corporal como mental, pero que Lecoq entiende que se deben superar, todos ellos, desde el cuerpo y el movimiento. De esta manera, el entrenamiento y la práctica escénica desde el cuerpo y el movimiento

³²⁰ Carmina Salvatierra Capdevila, “La escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática” (tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2006), 69. Dicha autora realiza una excelente investigación doctoral sobre la pedagogía de Jacques Lecoq (centrada especialmente en el primer curso de la escuela lecoquiana).

ayudarán a superar dichas barreras o bloqueos, entendiendo cómo *pensar ese cuerpo poético* de Lecoq, y negándose en la práctica esa dualidad. Así lo señalaba el propio Lecoq al indicar que el actor/actriz sí piensa, pero desde el cuerpo y con el cuerpo.

1.1 La recuperación del cuerpo como instrumento de creación

Que el teatro europeo occidental haya relegado durante siglos el cuerpo a un segundo plano, ha dado lugar a la aparición de corrientes dramáticas e interpretativas que destacan casi exclusivamente el trabajo emocional, desde lo interno del actor/actriz. Esta reacción, desde lo emocional, buscaba encontrar la verdad en la interpretación. Era una respuesta frente al planteamiento, puramente intelectual, formal, del teatro hasta mediados del siglo XIX, basado en la declamación, y donde se privilegiaba al autor dramático como figura única en la creación teatral, quedando relegados a un segundo plano directores/as o actores/actrices.

En todo caso, todos estos planteamientos, tanto los puramente intelectuales como aquellos que buscan la verdad a través de la emoción intensa y la experiencia personal, incluso a veces a través del cuerpo, coincidían en obviar una comprensión y un estudio científico del cuerpo, marginándolo por tanto como *instrumento de pensamiento*. Lecoq será enormemente crítico con todos ellos, incluidos los impulsados desde distintas vanguardias, e incluso en el ámbito del teatro físico, ya que buscan esencialmente lo subjetivo, partiendo de la sensación y la emoción personal, incluso cuando tienen en consideración o parten del cuerpo.

En mi pedagogía, siempre he privilegiado el mundo exterior frente al interior. La búsqueda de uno mismo, de sus estados de ánimo, no tiene mucho interés en nuestro trabajo. El 'yo'

está de más. Hay que observar cómo se mueven los seres y las cosas y cómo se reflejan en nosotros.³²¹

Lecoq se caracteriza por ser el pionero en establecer una sistematización pedagógica, una metodología ordenada en sus dos años de escuela, dirigida a objetivar el cuerpo, a verlo como un instrumento de trabajo que puede desguazarse e investigarse, y del que entendiendo todas sus piezas, por separado y en conjunto, podremos extraer la técnica y el modo de hacer que permitan fundir cuerpo-mente como un *todo*.

Sin embargo, la pedagogía utilizada por Lecoq ha sido atacada como anti-intelectual, y señalada como subjetivista, por el hecho de privilegiar aprender por medio del hacer en lugar de por medio del hablar, discutir o debatir en torno a la realidad concreta. Tal acusación parte de una concepción que separa teoría y práctica. Sin embargo, dicha idea creemos que es falsa, ya que, como hemos indicado, Lecoq busca comprender el cuerpo objetivamente (*racionalmente*). Dicha crítica obvia el aspecto central que él mismo trataba de superar, la concepción dualista que divide cuerpo y mente.

Perhaps the most interesting element of this debate is that it reveals a way of thinking about the intellect which is predicated upon an assumption that separates mind from body, thinking from doing and feeling from movement. If Lecoq enjoined his students to learn through action, the senses and somatic experiences, rather than through talk and reading books, this does not make him “anti-intellectual”. Rather, it suggests a perspective which proposes that learning can only ever be successful if it works on the assumption of an integrated mind-body, or indeed a human species where mind and body are but one.³²²

(Quizás el elemento más interesante de este debate es que revela una manera de pensar sobre el intelecto que se basa en una suposición que separa la mente del cuerpo, el pensamiento

³²¹ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 35 y 38.

³²² Simon Murray, *Jacques Lecoq* (Londres: Routledge, 2003), 57.

fruto del hacer y el sentimiento fruto del movimiento. Si Lecoq ordenó a sus alumnos que aprendieran a través de la acción, de los sentidos y de las experiencias somáticas, en vez de a través hablar y leer libros, esto no lo convierte en "anti-intelectual". Por el contrario, sugiere una perspectiva que propone que el aprendizaje sólo puede ser exitoso cuando funciona asumiendo un cuerpo-mente integrados, o incluso una especie humana donde mente y cuerpo son sólo uno.)

1.2 Disponibilidad. Buscando las herramientas del cuerpo

En este proceso destaca el concepto de Lecoq de *disponibilidad*, ligado al de juego. Para poder jugar, el actor/actriz ha de estar disponible, abierto al descubrimiento, libre para improvisar y jugar sin miedo al fracaso, aprehendiendo además así a conocer su cuerpo y sus movimientos como si de una herramienta exterior se tratara, y que por tanto, es y debe ser objeto de estudio. Lecoq encuentra así en el cuerpo y en sus movimientos la vía adecuada de experimentación.

Like many of the great twentieth-century theatre teachers, Lecoq's pedagogy -almost at every stage- challenges this separation. Hence, in the quest for the disponible actor, physical work on the body which aims, for example, to free it from unnecessary tensions and render it more supple and flexible, is at the same time helping to induce a spirit of psychological or emotional openness. These are not two different compartments of the human species that need to be tackled separately: by working physically with the actor one is also working mentally. The disponible actor does not need to be an athlete or a gymnast, but it is almost impossible to imagine such a quality in any performer who is physically closed and corporeally unresponsive.³²³

(Como muchos de los grandes maestros de teatro del siglo XX, la pedagogía de Lecoq -casi en cada etapa- cuestiona esta separación. Por lo tanto, en la búsqueda del actor disponible, el trabajo físico en el cuerpo que pretende, por ejemplo, liberarlo de las tensiones innecesarias

³²³ *Ibíd.*, 70.

y hacerlo más adaptable y flexible, está al mismo tiempo ayudando a inducir un espíritu de apertura psicológica o emocional. No se trata de dos compartimentos distintos de la especie humana que necesiten ser abordados por separado: trabajando físicamente con el actor se trabaja también con él mentalmente. El actor disponible no necesita ser un atleta o un gimnasta, pero es casi imposible imaginar dicha cualidad en cualquier artista si está físicamente cerrado y no responde corporalmente.)

Mediante las herramientas que Jacques Lecoq nos proporciona nos hacemos más conscientes de *ser* un cuerpo objetivamente, de las dimensiones espaciales en relación al mismo, y del juego y de la improvisación creativa como instrumentos que potencian el desarrollo de su conocimiento. Dichas herramientas potencian un salto en el entrenamiento y la práctica escénica desarrollando la figura del artista entrenado. En el presente capítulo analizaremos la metodología, y las herramientas utilizadas en la pedagogía del teatro del movimiento y el gesto de Jacques Lecoq durante sus dos años de escuela.

Hemos podido comprender además plenamente dichas herramientas gracias a nuestra formación práctica, generando así una visión propia. Estas herramientas son producto de un entrenamiento y práctica escénica aprehendidas a través de nuestra propia experiencia práctica, directa y profesional, investigando y estudiando el cuerpo en movimiento, pero también el texto, todo globalmente, indagando así en su profundidad poética desde múltiples ángulos. Todo este bagaje nos ha permitido percibir las carencias existentes en la formación del actor/actriz, sopesar qué beneficios y facilidades obtiene el artista escénico al trabajar unos ejercicios u otros, y repensar qué entrenamiento escénico sería más adecuado para el desarrollo de una práctica escénica integral.

A pesar de la dificultad que conlleva explicar por escrito esta técnica eminentemente práctica, trataremos de hacer una presentación de los aspectos esenciales de la pedagogía de Jacques Lecoq de la manera más plástica, clara y amplia posible.

Nuestro recorrido nos permite proponer una visión amplia en la formación profesional y específica de actores, actrices, y en definitiva, de artistas escénicos. Una visión influenciada y marcada no sólo por el estudio y práctica del teatro del movimiento, sino por habernos formado también en el campo del teatro textual. Este recorrido académico y profesional nos permite ser plenamente conscientes de las carencias y beneficios de ambas concepciones teatrales.

2. Un Teatro del futuro: En busca de un actor/actriz preparados

Jacques Lecoq es uno de los principales exponentes de las corrientes de renovación y revolución teatral y actoral de la segunda mitad del siglo XX. Destaca su interés por llevar a cabo un proceso completo de renovación pedagógica en el ámbito teatral. Este es quizás el aspecto más atrayente de la técnica lecoquiana, que recoge, concentra, y sistematiza las influencias de casi medio siglo desde Stanislavski y Chejov, Jacques Copeau, Bing y Dullin, Gordon Graig y las vanguardias, Meyerhold, Brecht o Artaud, y especialmente, y de modo directo, Jean Dasté.

2.1 Una Escuela más allá del Teatro

Una particularidad de su Escuela reside en que no sólo forma actores y actrices, potenciando la transversalidad en sus enseñanzas, en la línea del experimento florentino de Gordon Craig, formando escritores/as, coreógrafos/as, directores/as de teatro o escenógrafos/as. Así lo quería el propio Lecoq, que señala:

No se trata solamente de formar actores, sino de preparar a todos los artistas del teatro: autores, directores, escenógrafos y actores. Una de las originalidades de la Escuela es la de dar una base, lo más amplia y permanente posible, sabiendo que después cada uno elegirá, entre todos estos elementos, su propio camino.³²⁴

Es este un aspecto central, entendiéndose la influencia de su pedagogía en un sentido más amplio, respecto de espacios no conectados directamente con el teatro, trascendiendo el propio ámbito de la interpretación. Este carácter transversal lecoquiano puede apreciarse desde dos ángulos que se entremezclan entre sí: por un lado, como hemos señalado, su escuela no sólo forma actores y actrices, ya que Lecoq busca que cada estudiante descubra su propio camino, ya sea como escritor/a, escenógrafo/a, director/a o pedagogo/a; y por otro, trabaja con arquitectos/as, escenógrafos/as, coreógrafos/as, escritores/as o bailarines/as, enriqueciendo constantemente su propia pedagogía.

Consecuencia directa de esto, fue la creación de la LEM (Laboratoire d'Etude du Mouvement), departamento experimental de su escuela que trasciende el aspecto teatral e interpretativo, y profundiza sobre la relación entre movimiento, espacio y ritmo, haciéndolo a través de cualquier tipo de disciplina artística: arquitectura, pintura, escultura, música, dirección, escenografía o actuación.

Todo esto explica que hayan salido de su Escuela destacadas dramaturgas como Yasmine Réza, autora de *Un Dios Salvaje*, actores como Steven Berkoff o Geoffrey Rush, escritores como Michel Azama, directoras emblemáticas como Ariane Mnouchkine, al frente del *Théâtre du Soleil*, actores-directores-creadores como José Luís Gómez, a cargo del Teatro de La Abadía, o directoras de cine, teatro y guionistas

³²⁴ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 34 y 35.

como Julie Taymor. Siendo esto así, ¿cómo y dónde podemos enmarcar, viendo este amplio abanico, la pedagogía de Lecoq?

2.2 Comprender a través del cuerpo

Muchos autores definen su pedagogía como teatro físico o teatro corporal. Para Lecoq se trata del teatro del Movimiento, *con M Mayúscula*, donde desde la utilización y la experimentación con el cuerpo a través de diversas acciones físicas se llega a una comprensión científica y objetiva de dichas acciones, y en consecuencia, del propio cuerpo:

La creación más que basarse en un proceso intelectual, parte del cuerpo privilegiando el impulso somático sobre el mental [...]Estos teatros, que no se basan exclusivamente en el texto dramático de un autor y que no excluyen la palabra, incorporan otros elementos propios del teatro cuya autoría la mayor parte de las veces, es colectiva. Están dirigidos a la imaginación del público, lejos del naturalismo o de la convención de la cuarta pared.³²⁵

Es precisamente esta riqueza creativa y ese estudio minucioso y preciso del movimiento corporal lo que hace tan interesante y atractiva su pedagogía y su práctica. Se establecen dos líneas de trabajo: por un lado, la actuación mediante improvisaciones, comprendiendo progresivamente sus reglas, y por otro, la técnica y el análisis de los movimientos. La pedagogía de Jacques Lecoq es una búsqueda, una investigación y una reflexión sobre la creación escénica; un análisis del cuerpo y del movimiento partiendo de una mirada poética de la vida y la naturaleza.

Las bases sobre las que se sustenta la pedagogía de Lecoq son *la improvisación, la máscara y el análisis de los movimientos* tanto del cuerpo como de la naturaleza. Estos

³²⁵ Carmina Salvatierra Capdevila, *La escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*, 66.

tres conceptos se desarrollan, trabajan e investigan mediante *el juego, la imaginación y la creación personal*, experimentando todo ello tanto en las clases como en los auto-cursos.

Nos parece importante remarcar que Lecoq es un pedagogo que trabaja desde la práctica. A pesar de sus profundas reflexiones acerca del cuerpo humano y sus movimientos, y de haber configurado un programa muy preciso tras muchos años de trabajo y observación, no destaca como otros (Grotowski, Barba, Brook, Littlewood...) por su faceta como actor, director o teórico del teatro, sino por impartir una pedagogía práctica.

2.3 Una pedagogía en permanente *movimiento*

La dificultad que supone impartir clases sobre técnicas de interpretación, con elementos tan relevantes y a su vez tan simbólicos y poéticos como las máscaras, la mimodinámica, la tragedia, el coro de soledad, los bufones o el clown, implica una pedagogía desarrollada en un orden de progresión muy preciso y concreto, donde todo parece ya diseñado y escrito, pero que al mismo tiempo se siente viva, en movimiento y transformación. Dicha pedagogía funciona como un laboratorio del cuerpo y del movimiento; un laboratorio de creación e investigación donde se ponen en cuestión constantemente las herramientas del interprete; donde se aprende en base a ejercicios muy precisos, pero que a su vez, partiendo de dicha precisión, nos permiten una creatividad inabarcable; un laboratorio, como señala Lecoq, basado en firmes permanencias en constante pero lenta evolución y cambio.

La Escuela está en permanente movimiento, la evolución prosigue. Las lecciones son diferentes cada día, pero con un orden de progresión muy preciso. Los alumnos pueden llevarnos a poner en cuestión ciertos aspectos, pero hay una permanencia y el proceso

pedagógico está construido hasta en sus mínimos detalles. Me dicen a veces: “Está muy construido, así que no somos libres”. ¡Es exactamente lo contrario! Aun cuando, desde el exterior, podemos dar la impresión de que hacemos siempre lo mismo, en realidad todo se mueve... ¡pero lentamente! No tenemos grandes sobresaltos, somos un poco como el mar: los movimientos de las olas, en la superficie, son más visibles que los de debajo, pero también en el fondo hay movimiento. En la escuela siempre hay una idea submarina. Incluso si, de vez en cuando, sacamos la cabeza fuera del agua, enseguida volvemos a sumergirnos para nadar “entre las dos aguas” de las permanencias.³²⁶

Una pedagogía denominada por el propio Lecoq como *El Viaje*, que transita por variados territorios dramáticos, experimentando con diversos códigos, en busca de un lenguaje expresivo propio. Esta recuperación plena y objetiva del cuerpo del actor/actriz por parte de la pedagogía lecoquiana permite ampliar los lenguajes escénicos y multiplicarlos.

Mediante determinadas herramientas de trabajo establecemos un lenguaje común de grupo que da lugar al juego y la improvisación creativa. Cuerpo y movimiento aparecen como instrumentos de creación, con la disponibilidad y la escucha como guías en dicho juego e improvisación; son herramientas que sirven de lugar de encuentro a los artistas escénicos para realizar sus propias creaciones, trabajos o piezas, partiendo de lo físico y del movimiento como su realidad básica objetiva. Una forma de ver y entender el teatro que busca nuevos caminos, nuevas formas de crear e investigar, aunque sin excluir necesariamente la palabra.

³²⁶ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 31.

2.4 ¿Teatro físico? Gesto y palabra

Hablamos por tanto de un teatro físico, gestual y de movimiento que no excluye la palabra, sino que la integra como parte consustancial del mismo. Para Lecoq el teatro es cuerpo, es movimiento, pero también es palabra, siguiendo en parte a Grotowski o Brook. Las propias palabras, señala, también tienen su movimiento, su música, su sonoridad y su tempo en el espacio. Para Lecoq, las palabras viajarán a través del cuerpo, y vivirán y se expresarán también a través del mismo.

Recuperando lo que el antropólogo Jousse llamaba mimismo del gesto, L. reconoce en el gesto y en la palabra un nivel de fusión necesario, aquel “gesto de fondo” que indica una condición natural del hombre, y por tanto del actor.³²⁷

No creemos que la pedagogía lecoquiana enfrente los conceptos de movimiento y gesto frente a la palabra, al contrario, estos conceptos se complementan y beben de las influencias de las múltiples técnicas interpretativas desarrolladas a lo largo del siglo XX.

2.5 Constatación y error. Los fundamentos lecoquianos

Para Lecoq la escuela funciona como un laboratorio en permanente experimentación, respecto a las formas y el espacio, la improvisación o los diversos territorios dramáticos. Un laboratorio que permanentemente expone preguntas y dudas, que requiere de la *constatación*, desde donde se puede realmente aprehender la realidad de lo que sí se ha hecho, de lo que no debe hacerse, y de lo que, finalmente, sobre la base del error, se ha terminado por hacer correctamente.

³²⁷ Citado y traducido en Carmina Salvatierra Capdevila, *La escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*, 63.

Ante una improvisación o un ejercicio, hago constataciones, que no hay que confundir con opiniones [...] A cada uno le puede gustar o no gustar lo que ha visto, pero eso es otra cuestión. La constatación es la mirada que se dirige sobre la cosa viva, intentando ser lo más objetivo posible. La crítica que se emite sobre el trabajo no es una crítica de lo que está bien o lo que está mal, sino una crítica de lo exacto, de lo demasiado largo, de lo demasiado corto, de lo interesante, de lo no interesante.³²⁸

Destaca la importancia del error, que demuestra que no podemos partir de absolutos, y que, como ocurre con el cuerpo y el movimiento, es en base a sus imperfecciones y sus errores como puede evolucionar (*moverse*) y aprehender. Es así como podrá alcanzarse la precisión, *el movimiento exacto*.

El error no solamente ha de aceptarse, sino que es necesario para que la vida continúe, salvo en el caso de que sea demasiado importante. Un gran error es una catástrofe; un pequeño error es esencial para permitirnos existir mejor. Sin error no hay movimiento. ¡Es la muerte!³²⁹

La preparación es para Lecoq el término más adecuado para referirse a la esencia de sus enseñanzas. Lecoq *prepara* actores y actrices capaces de jugar, capaces de trabajar de una manera arriesgada, y sobre todo capaces de crear, explorando numerosas posibilidades y variantes en cada propuesta. Prepara actores y actrices para que estén dispuestos y abiertos frente al trabajo, disponibles, profesionales capaces de afrontar cualquier estilo o territorio dramático. Actores y actrices que saben, aunque no tienen respuestas ni conocen qué hacer de forma predeterminada. Actores y actrices, en definitiva, preparados para descubrir el camino a recorrer, siempre nuevo, y por tanto dispuestos a descubrir, en palabras de Lecoq, *el teatro del futuro*.

³²⁸ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 38 y 39.

³²⁹ *Ibid.*, 40.

El entrenamiento y la práctica escénica en la formación de actores y actrices han de estar presentes en todas sus especialidades. Al igual que el cantante o el bailarín afinan y preparan su voz y su cuerpo independientemente del estilo y del tipo de música o baile que ejecuten, creemos fundamental un entrenamiento y una práctica escénica para todos los profesionales del teatro, ya sea físico, textual o una combinación de ambos. Creemos que las herramientas de la pedagogía propuesta por Lecoq, adaptadas por supuesto a cada especialidad, pueden ser fundamentales a la hora de ofrecer una formación profesional completa, precisa y universal.

3. Influencias y legado

El mundo que Lecoq conoce en su juventud necesita ser reinventado. El propio Lecoq, como joven deportista y actor principiante, participará, mediante performances y actuaciones, en los recibimientos de prisioneros de guerra y de aquellos encerrados en los campos de concentración que vuelven a sus hogares en Francia. Es un periodo convulso, de enorme intensidad política. También la cultura vive una época de incertidumbre y renovación que, como siempre ocurre en momentos así, supondrá una explosión de creatividad y descubrimiento. Se necesita una nueva cultura, ajena a la barbarie vivida, nuevas reglas, nuevas políticas, nuevos compromisos sociales. Lecoq formará parte de una generación, esa segunda ola de renovación teatral, situada en un momento de transición.

Jacques Copeau aparece como una de las figuras más influyentes en esta nueva joven generación que revolucionará el teatro y el arte de la interpretación dando lugar al teatro físico. Será una figura decisiva en la vida de Lecoq, convirtiéndose quizá en la influencia que más delimitó y definió su pedagogía.

Both identified movement and play as a central conceptual and practical element to their teaching; both focused on the mask, the chorus and the commedia dell'arte as instruments for educating the modern actor, and – in the case of Greek tragedy and the “ Italian Comedy” – as a vehicle for theatrical innovation and renewal. Both, too, were committed to wider educational goals beyond a narrow and vocational training, believing that one could not make effective and creative actors without also educating them “for life”. Both in others words, seem to share a common humanism that extends well beyond the stage itself.³³⁰

(Ambos identificaron el movimiento y el juego como un elemento central, conceptual y práctico de su enseñanza. Ambos centrados en la máscara, el coro y la commedia dell'arte como instrumentos para educar al actor moderno y, en el caso de la tragedia griega y de la "comedia italiana", como vehículo de innovación y renovación teatrales. Ambos también estaban comprometidos con objetivos educativos más amplios, más allá de una formación estrecha y profesional, creyendo que no se podían hacer actores efectivos y creativos sin educarlos "para la vida". Ambos, en otras palabras, parecen compartir un humanismo común que se extiende mucho más allá del escenario).

A pesar de esta influencia determinante, Lecoq no se verá limitado por ninguna tradición concreta del teatro europeo, bebiendo y aprehendiendo de diversas fuentes, escuelas y metodologías, abierto, y siendo el motor de su pedagogía su interés y su curiosidad puras por el cuerpo y sus movimientos.

...while Lecoq was, of course, very aware of particular historical traditions of theatre practice -the dramatic territories of tragedy, commedia and melodrama, for example- the pulsating heart of all his work was the human body and its movement in space.³³¹

(...aunque Lecoq, por supuesto, estaba muy al tanto respecto a las particulares tradiciones históricas de la práctica teatral -los territorios dramáticos de la tragedia, la Comedia del arte

³³⁰ Simon Murray, *Jacques Lecoq*, 31.

³³¹ *Ibíd.*, 33.

y el melodrama, por ejemplo- las pulsiones fundamentales de todo su trabajo eran el cuerpo humano y su movimiento en el espacio)

La influencia de su pedagogía es reconocible en lugares variados, e incluso en mundos tan ajenos a su tradición como el anglosajón, donde el actor/actriz, refleja, en el trabajo de su cuerpo y sus movimientos, la huella propia de Lecoq. De ahí que su filosofía y pedagogía haya sido objeto de estudio y haya sido desarrollada por numerosas compañías y escuelas británicas durante la llamada *revolución teatral*, avanzada ya la segunda mitad del siglo XX, destacando grupos teatrales como Complicité.

Complicité shares with Lecoq a willingness to invoke a spirit of universality. When Lecoq talks of a “universal poetic sense” and McBurney of a “universal human need” and “unifying people through a common language”, we sense that they may inhabit the same territory. This is a dramatic landscape constructed upon common principles-or in Lecoq’s words “driving motors”- and which has an ethical preoccupation with the power of theatre to break down barriers, to act as a unifying force. While one sense that neither Lecoq nor McBurney are disposed to employ the language of universality with the same fervour as, for example, Peter Brook, they all broadly share the same humanist concerns.

(Complicité comparte con Lecoq la disposición de invocar un espíritu de universalidad. Cuando Lecoq habla de un "sentido poético universal" y McBurney de una "necesidad humana universal" y "unificar a las personas a través de un lenguaje común", sentimos que pueden habitar en el mismo territorio. Este es un paisaje dramático construido sobre principios comunes -o en palabras de Lecoq, "motores motrices" - y que tiene una preocupación ética con el poder del teatro para romper barreras, para actuar como una fuerza unificadora. Si bien existe la sensación de que ni Lecoq ni McBurney están dispuestos a

emplear el lenguaje de la universalidad con el mismo fervor como, por ejemplo, Peter Brook, todos comparten ampliamente las mismas preocupaciones humanistas.)³³²

Pero a diferencia de Copeau, que como hemos apuntado anteriormente, su búsqueda parte por revitalizar el teatro clásico investigando nuevas formas en la interpretación, pero que al fin y al cabo desea siempre volver al mismo, el trabajo que realiza Lecoq se centra precisamente en reinventar las formas existentes, crear un *nuevo teatro*, buscando nuevos caminos y nuevos lugares que habitar, aunque volviendo para ello a las raíces del teatro. Reinventa así la Comedia del arte (comedia humana), la tragedia griega (investiga nuevas posibilidades con el coro), o el mimo (desarrolla la mimodinámica), buscando en esas raíces el origen del movimiento en el teatro y sus leyes universales.

When Lecoq speaks of theatre's "universal laws", he is acknowledging, on the one hand, the traditions and historical conventions upon which his teaching is based, and, on the other, a belief that it is impossible to approach physical work in theatre without a set of principles upon which to construct creative practice, and a method for analysing and evaluating that practice. Again, this juxtaposition between the indefinable and transcendent qualities of an invisible poetry lying in the gaps "between words", and apparently immutable "universal laws", suggests at least a playful tension between two very different ways of understanding or explaining the world.³³³

(Cuando Lecoq habla de las "leyes universales" del teatro, reconoce, por un lado, las tradiciones y convenciones históricas sobre las que se basa su enseñanza y, por otro, la creencia de que es imposible abordar el trabajo físico en teatro sin un conjunto de principios sobre los que construir la práctica creativa, y un método para analizar y evaluar dicha práctica. Una vez más, esta yuxtaposición entre las cualidades indefinibles y trascendentales de una poesía invisible situada entre los "huecos de las palabras" y las aparentemente

³³² *Ibid.*, 109.

³³³ *Ibid.*, 156.

inmutables “leyes universales”, sugiere al menos una traviesa tensión entre dos formas muy diferentes de entender o explicar el mundo.)

3.1 Artaud y Georges Hébert

El propio Lecoq destaca aún más la influencia que tuvieron sobre él tanto Dullin, actor, director y discípulo de Copeau, como Artaud, con el que coincidió al situar la corporalidad y la acción física como punto de partida de la expresión, y que tan decisivo fue en casi todas las escuelas coetáneas a Lecoq.

Lecoq and Artaud share a commitment to a dynamic visual theatre where movement and physicality are the primary motors of dramatic expression.³³⁴

(Lecoq y Artaud comparten el compromiso de un teatro visual dinámico donde el movimiento y la fisicalidad son los motores primarios de la expresión dramática)

A pesar de compartir con Artaud la centralidad por el cuerpo, revolucionando ambos la concepción o filosofía de la escena teatral desde dicha corporalidad, difieren radicalmente en sus planteamientos. Lecoq estará en las antípodas respecto de la concepción ritual irracional primitiva propia del teatro de Artaud, y su “rejection of logic and reason”³³⁵ (rechazo de la lógica y la razón), ya que entendía la actuación como un riguroso compromiso del cuerpo partiendo de la comprensión racional del mismo, y del estudio meticuloso de su movimiento, es decir, desde el pleno control de este como motor esencial de creación. Por otro lado, Lecoq sí llevará a la práctica ampliamente sus planteamientos, que de hecho son esencialmente prácticos, frente a la reflexión filosófica abstracta artaudiana.

³³⁴ *Ibíd.*, 32.

³³⁵ *Ibíd.*, 32.

También destacan influencias significativas, en principio ajenas al mundo del teatro, especialmente la de Georges Hébert y su método de la *gimnasia natural*. Este profesor de educación física revolucionó dicho campo a comienzos del siglo XX, partiendo de un análisis que destacaba la degeneración del cuerpo como consecuencia de la alienación corporal fruto del desarrollo de la sociedad industrial. Tanto Copeau, como posteriormente Lecoq, recogen de este análisis la necesidad de recuperar el instinto de juego del niño, de cara a reencontrarse con el lenguaje corporal, mediante la experimentación de acciones cotidianas.

Jacques Lecoq used Hébert method in his school in Paris: “pull, push, climb, walk, run, jump, lift, carry, attack, defend, swim. These actions trace a physical circuitry in sensitive bodies in which emotions are imprinted.” Lecoq himself came from a sporting background, and his is perhaps a larger claim for the potential of the method than Copeau would have believed possible.³³⁶

(Jacques Lecoq usó el método de Hébert en su escuela de París: “tirar, empujar, escalar, caminar, correr, saltar, levantar, llevar, atacar, defender, nadar. Estas acciones marcan un circuito físico en cuerpos sensibles en los que las emociones están estampadas.” El propio Lecoq provenía del ámbito deportivo, y por tanto quizás extrajo mayor potencial de este método del que Copeau hubiera creído posible.)

Hay que destacar sin embargo, y es algo unánimemente presente en los estudios acerca de Lecoq y su escuela, que él mismo no se consideraba un teórico, ni mostró nunca interés en crear vínculos o relaciones con otros teóricos de la interpretación y el teatro. Su máxima preocupación, su obsesión podríamos decir, fue el estudio y conocimiento preciso del movimiento corporal, y la relación del mismo con el espacio.

³³⁶Citado en Simon Murray, *Jacques Lecoq*, 30.

3.2 El nuevo *Mimo* de Lecoq. Crítica de Decroux y Marceau

Otro aspecto central, que marca la pedagogía e investigación sobre el teatro y el arte de la interpretación en Lecoq, es el mimo. Resulta fundamental explicar con precisión su concepción del mismo, ya que en general este aspecto ha dado lugar a numerosas malinterpretaciones, desconociéndose casi siempre el enfoque adoptado por Lecoq al respecto. El mimo, protagonista durante décadas de un tipo de representación teatral independiente, cobra destacada importancia en la pedagogía de Lecoq pero, como no podía ser de otra forma, alejándose de su esquema tradicional, huyendo de la estricta codificación del mismo, que lo ha relegado a un subcategoría teatral a través del mimo clásico de cara blanca.

La idea convencional del mimo suele ser la de un actor/actriz que no habla, interpretando mediante gestos, pero como indica Lecoq, esto solo será verdad a partir de la pantomima desarrollada durante el siglo XIX. Es cierto que muchos mimos, tal y como se entiende en el imaginario popular, no utilizan las palabras, pero esta concepción dominante empobrece la realidad histórica del mismo. En la Roma clásica, por ejemplo, la palabra *mimo* hacía referencia a piezas donde se bailaba y se cantaba, donde los gestos junto con la palabra, estaban presentes. Ha sido posteriormente, con su evolución, cuando el *mimo* ha acabado convirtiéndose en una forma sin palabra, sin sonido, cuyo estilo se ha codificado y congelado en sí mismo.³³⁷

The word mime refers to a phenomenon, that of imitation. If to mime is first of all to imitate, one can only imitate that which already exists and which one recognises, sees or hears.³³⁸

³³⁷ Jacques Lecoq, *Theatre of movement and gesture* (London: Routledge Editorial, 2006), 68.

³³⁸ *Ibid.*, 68.

(La palabra mimo se refiere a un fenómeno, el de la imitación. Si mimar es en primer lugar imitar, uno sólo puede imitar lo que ya existe y lo que uno reconoce, ve u oye)

A través de Copeau, y especialmente de Dullin, emergerán los padres de ese mimo codificado, principalmente Decroux, y el famoso Marcel Marceau. Dichos orígenes comunes hacen que en numerosas ocasiones se sitúe a Lecoq y también a Barrault junto a los mismos, como una variante más derivada de Copeau y Dullin. Pero Lecoq rechazó radicalmente la concepción estrecha del mimo desarrollada por aquellos, y su “somatic research into corporeal expression”³³⁹ (búsqueda somática de la expresión corporal). El interés de Lecoq -coincidiendo con Barrault- por el cuerpo humano y su movimiento, le lleva a realizar una intensa investigación sobre el mimo y la pantomima pero, a diferencia de Marcel Marceau o Étienne Decroux, rechaza el encasillamiento, desde el punto de vista pedagógico como en la práctica escénica, de esas pantomimas tremendamente codificadas. En 1946 Lecoq asiste a una representación mimada de Decroux en París. El mimo de éste, defrauda enormemente a Lecoq.

I had seen a demonstration that he gave at the Salle Iéna and, sitting in the first row, I was shocked, by his mechanical style of movement and the loud and force breathing that sounded like ironmonger's bellows. I decided that I could never be a part of this style of mime and that it would be better to find a personal technique myself.³⁴⁰

(Había visto una demostración que él dio en la Salle Iéna y, sentado en la primera fila, me sorprendió su estilo mecánico de movimiento y la respiración fuerte y forzada que sonaba como el fuelle de un vendedor de hierro. Decidí que nunca podría ser parte de este estilo de mimo y que sería mejor encontrar una técnica personal.)

³³⁹ Simon Murray, *Jacques Lecoq*, 9.

³⁴⁰ Jacques Lecoq, *Theatre of movement and gesture*, 97.

Lecoq crea un nuevo concepto de mimo, lo reinventa y lo transforma, resaltando sus principios y apropiándose de su técnica, pero utilizando a su vez el mismo como medio para enriquecer su pedagogía, el arte de la interpretación en sentido amplio, y en consecuencia, al teatro en su totalidad. El mimo en Lecoq se convertirá en un instrumento pedagógico, otro canal de aprendizaje y experimentación, trascendiendo dicha figura.

A continuación vino el Teatro Nacional Popular, donde entré para un período de tres años por invitación de Jean Vilar. Me llamó para que dirigiera las escenas de movimiento en los espectáculos. Al contratarme, Vilar me dijo: “¡Sobre todo no hagas mimo!”. Comprendió enseguida que cuando yo hablaba de “mimo”, se trataba de algo muy distinto del mimo convencional entonces existente.³⁴¹

3.3 Actor/actriz creadores

Nos encontramos por tanto ante una filosofía que rompe, en línea con los laboratorios teatrales, con la tradición del actor/actriz al servicio del texto y del director de escena, dando lugar al actor/actriz-creador/creadora. Actores y actrices cuya preparación está dirigida hacia un teatro de la creación a través de la comprensión precisa y preparación meticulosa del cuerpo y sus movimientos, de la plena toma de conciencia del mismo, desde la práctica pero llegándolo a comprender objetivamente, y sabiendo escuchar e interpretar lo que necesita en cada momento, buscando *el movimiento preciso, justo, adecuado, y económico*.

Para ello, se trabajará con numerosas herramientas, al servicio del desarrollo de ese conocimiento del cuerpo y del movimiento: la improvisación y el mimo, que buscan ese instinto de juego primigenio; el trabajo con los diferentes tipos de máscara, partiendo de

³⁴¹ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 25-26.

la máscara neutra que nos permita afrontar la creación desde la máxima neutralidad; la relación del cuerpo con el espacio en el trabajo de la presencia, la complicidad, y el vínculo con el público; la sensibilización del cuerpo al ritmo, al sonido y a la emoción; o el proceso de creación e invención del gesto, la imagen, el texto, y el personaje. Se pone todo el énfasis en la imaginación y la creatividad del actor/actriz, pero a través del cuerpo, abriendo nuevos caminos para tratar de sentar las bases, como señalaba Lecoq, de un *nuevo teatro*.

4. Vida y obra de Jacques Lecoq

*Ataurd observó bien -y ahí está su artículo “Un atletismo efectivo” de El teatro y su doble-, que hay un auténtico paralelismo entre los esfuerzos de un hombre que trabaja con su cuerpo y los procesos psíquicos; comprendió que existe en el cuerpo un centro que decide las redacciones para el atleta, y para el actor que pretende reproducir los esfuerzos psíquicos por medio de su cuerpo.*³⁴²

La experiencia de Lecoq como atleta, actor, director, y especialmente pedagogo, sus contactos con diferentes maestros de las Artes Escénicas, y su vasto conocimiento de las artes en sus diferentes campos más allá del propio teatro, le permitieron indagar a fondo y empaparse sobre diferentes paradigmas culturales que sembraron y nutrieron las semillas de su escuela Internacional.

Su razón de ser es investigar, conocer y comprender el movimiento en todas sus dimensiones, no solo el movimiento del cuerpo humano, del atleta y del actor/actriz, sino el movimiento de las palabras, de los poemas, de los colores y las formas en la pintura, o de la música. La representación en escena de cualquier aspecto del arte y la

³⁴² Jerzy Grotowski, *Teatro Laboratorio* (Barcelona: Tusquets Editores, 1980), 71.

cultura a través del cuerpo y el movimiento, conlleva posteriormente, de cara a ampliar su perspectiva más allá del teatro y la interpretación, que extendiera su interés por la investigación del movimiento a otras disciplinas artísticas como la arquitectura o las artes plásticas. Investigar, conocer y *ver* el espacio para luego crearlo y construirlo se convierte en elemento central de sus enseñanzas en la formación de los futuros arquitectos/as-actores/actrices.

4.1 Formación deportiva. La geometría del movimiento

La pasión de Lecoq por el movimiento del cuerpo y su poética se inicia tempranamente a través del deporte, lo que marcará de forma determinante el desarrollo de su pedagogía. Muestra interés y entusiasmo al ver cómo los atletas entrenan, organizan y usan sus cuerpos. Gracias a esta sensibilidad, y a la curiosidad y la observación precisa y crítica de los entrenamientos y las carreras de atletismo, Lecoq descubrirá la poética del movimiento:

Me gustaba correr, pero sobre todo era sensible a la poesía del deporte, cuando el sol alarga o acorta la sombra de los corredores sobre la pista, cuando se establece un ritmo de carrera. He vivido intensamente esta poética del deporte.³⁴³

Su infancia está marcada por la práctica del deporte profesional. En el deporte Lecoq asimila sus primeras impresiones sobre la geometría del movimiento, desarrollando para su pedagogía la idea del *movimiento económico* o *movimiento justo*. El deporte y el atletismo le permiten adentrarse en esta concepción al requerir de dicha precisión y *economía* de cara a obtener el máximo rendimiento posible del cuerpo. Lecoq busca la manera *exacta* y *económica* de moverse por el espacio, y la manera de *organizar el cuerpo* para que el movimiento resulte lo más limpio, claro y concreto posible.

³⁴³ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 19.

Esta idea, nacida de su intuición gracias a la práctica deportiva tiene relación con la forma de aprender el control y manejo del cuerpo en el caso de bailarines, acróbatas o artistas de circo. A estos artistas se les exige gran precisión desde el más temprano aprendizaje, de cara a realizar adecuadamente sus ejercicios, exigiendo desde el principio una ejecución con gestos claros y precisos, definidos, y saber siempre *a donde nos dirigimos* y cual será el próximo movimiento a ejecutar.

En el teatro y la interpretación sin embargo, y he aquí la revolución de Lecoq, en consonancia con Grotowski o Barba, no se exige dicha disciplina a pesar de ser el cuerpo, como en el ballet o el circo, el instrumento central de su práctica. Dicho movimiento económico y justo de Lecoq, al aplicarse a un lenguaje creativo, va cargado de intención y de *estados*. No es un movimiento autómeta, de gimnasta, ni una secuencia mimada fija; es un movimiento cargado de energía dirigida, sabiendo el actor/actriz lo que su cuerpo hace y dice en todo momento.

Llegué al teatro a través del deporte [...] Sobre las barras paralelas y bajo la barra fija, descubrí la geometría del movimiento. Cuando se hace una “alemana” o un “salto de costado”, el movimiento del cuerpo en el espacio es de orden puramente abstracto. Allí descubrí sensaciones extraordinarias que yo prolongaba en la vida cotidiana. En el metro, rehaciendo los movimientos en mi interior, tomaba conciencia de todos los tiempos exactos, mucho más que en la realidad. [...] hacía salto de altura, pero saltaba “como sí”, con la sensación de saltar dos metros.³⁴⁴

³⁴⁴ *Ibíd.*, 19.

Este *como sí* de Lecoq se asemeja al *cuerpo imaginario* de Michael Chejov. En el caso de Lecoq, tal y como él mismo señala, se trata del descubrimiento de “sensaciones extraordinarias que yo prolongaba en la vida cotidiana”.³⁴⁵ En el caso de Chejov:

El actor debe ser lo suficientemente valiente para decir adiós a su cuerpo rígido y seguir las propuestas de su cuerpo imaginario.³⁴⁶

Esta concepción del *cuerpo imaginario* bebe también del ámbito deportivo, del entrenamiento del atleta, que al preparar un ejercicio procede primero a imaginarlo, proyectarlo, visualizarlo, de cara posteriormente a poder ejecutarlo con precisión. Un planteamiento muy cercano a Lecoq desde el punto de vista de tomar conciencia plena, y adquirir el control de nuestros movimientos, y en consecuencia de nuestras emociones. Pero Lecoq, busca los movimientos esenciales (*universales*) de la vida cotidiana, objetivados, excluidos de una determinada situación o lógica teatral concreta, excluidos del personaje específico que acabará interpretándose.

4.2 El descubrimiento del teatro. Jean Dasté

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, Lecoq trabaja ayudando en su rehabilitación a heridos y mutilados de guerra. Es en este momento donde profundiza sobre las capacidades y potencialidades que el movimiento del cuerpo puede ofrecer, ayudáoles a aprender de nuevo a caminar, a comer, a correr. Este trabajo le ofrece la posibilidad de estudiar la anatomía del cuerpo, y profundizar sobre la propia dinámica física del movimiento corporal. Es entonces cuando se da cuenta de las infinitas posibilidades físicas del cuerpo, buscando a partir de entonces nuevos caminos de movimiento y expresión.

³⁴⁵ *Ibíd.*, 19.

³⁴⁶ Michael Chejov, *Lecciones para el actor profesional* (Madrid: Alba Editorial, 2006), 264.

Lecoq recibe sus primeras clases de teatro en el TEC (Travail et Culture), una plataforma que proponía llevar la cultura, el teatro, el cine, la música o la literatura, a las fábricas, al proletariado, comprometiéndose en la reconstrucción de una Francia devastada por la guerra. Allí recibe clases de teatro de la mano de Claude Martin (ex alumno también de Dullin) así como clases de danza expresiva, e improvisaciones mimadas con Jean Séry.

Deporte, movimiento y teatro, para mí, estaban ya asociados.³⁴⁷

Posteriormente participa y crea diversas compañías de teatro junto con compañeros del TEC. En estas primeras puestas en escena, cantaban, bailaban o mimaban, y será en una de ellas cuando entrará en contacto con Jean Dasté, yerno de Copeau. Dasté comenzaba su proyecto con la compañía Comédiens en Grenoble, a la que había sido invitado por la sección cultural del movimiento de La Resistencia, y donde trabajaría para encontrar un nuevo teatro para y por el pueblo.

Con ocasión de una representación en Grenoble, Jean Dasté vino a ver a Les Compagnons de la Saint-Jean e invitó a varios de nosotros a incorporarnos a la compañía Comédiens de Grenoble, que él estaba formando. Éste fue mi debut en la actividad teatral profesional. Me hice cargo del entrenamiento de la compañía. Ya no había que entrenar atletas, sino a “un rey”, “una reina”, personajes de teatro, prolongación natural del estudio de los gestos deportivos. Yo no me di cuenta de la transición.³⁴⁸

Trabajar con Jean Dasté supuso para Lecoq el primer contacto con un teatro físico, y con el nuevo modelo emergente del actor/actriz creador que requería más profesionalmente del entrenamiento, así como entrar en contacto con una de sus principales influencias, Jacques Copeau. Por medio de Dasté conoce el teatro Nô

³⁴⁷ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 20.

³⁴⁸ *Ibid.*, 21.

Japonés, que considera un punto de inflexión en su carrera, y la *máscara noble* heredada de Copeau, elemento que se volverá central en su pedagogía y que más tarde devendrá en su ya archiconocida *máscara neutra*.

Jean Dasté fue alumno en la Escuela del Vieux Colombier de Copeau, y había formado parte de su compañía Les Copiaus como actor. Mantuvo el espíritu de Copeau en sus enseñanzas, y fue el que introdujo a Lecoq en un teatro más popular, gracias además a la concepción dominante del movimiento cultural de la postguerra. Un teatro que implicará dinámicas simples y directas, que puedan llegar a un amplio público popular, evitando cualquier tipo de intelectualismo y esnobismo, muy cercanas a las que posteriormente Lecoq conocerá a través de la Comedia italiana. Buscará la esencia de la expresión en las pequeñas acciones, algo que marcará de ahí en adelante su forma de ver y hacer teatro, un teatro comprometido, sencillo, pero a su vez profundo y que pudiese llegar a todos.

Tras su acercamiento al mundo de la actuación, comienza a dar sus primeros pasos como pedagogo, labor que centrará ya gran parte de su carrera. Comenzó esta formación pedagógica en París en la EPJD (Educación por el Juego Dramático) fundada por Barrault.

4.3 Un punto de inflexión. La experiencia italiana

Una breve estancia inicialmente de tres meses en la Universidad de Padua, llevaría a Lecoq a descubrir uno de los grandes pilares de su pedagogía: *La Commedia dell'Arte*. Durante este periodo conoce también a Amleto Sartori con el que entabla una estrecha amistad que marcará un antes y un después en el trabajo con las máscaras, tanto para Lecoq como para el propio Sartori. Juntos investigan y recuperan el arte o más bien la

artesanía de fabricar máscaras de cuero, inicialmente para la *Commedia dell'arte*, aventurándose posteriormente en la elaboración de máscaras neutras y expresivas, dando lugar al nacimiento de un nuevo teatro de creación e investigación partiendo del uso de dichas nuevas máscaras.

Sartori and Lecoq were the first practitioners this century to explore the relationship between the form and the theatrical function of the mask.³⁴⁹

(Sartori y Lecoq fueron los primeros profesionales de este siglo en explorar la relación entre la forma y la función teatral de la máscara)

En 1951 Lecoq recibe una invitación de Giorgio Strehler y de Paolo Grassi para trasladarse a Milán y conformar con ellos la *Escuela del Piccolo* vinculada al Piccolo Teatro de Milán, primer teatro público permanente italiano. Strehler y Grassi impulsaron, tras la guerra, e influidos por el ambiente de lucha popular antifascista, el movimiento del *teatro stabile*, que buscaba, como Dasté con sus *Comédiens*, llevar el teatro a las clases populares, a los trabajadores. Se planteó la necesidad de convertir el teatro en un *servicio público*, autogestionado, y por tanto establecer infraestructuras y teatros públicos permanentes, haciendo el teatro accesible a toda la población. El primer teatro de esta red pública autogestionada sería el Piccolo de Milán, extendiéndose más tarde dicho movimiento y red de teatros por toda Italia. Lecoq participaría en más de 60 producciones, no solo en el Piccolo sino en otros teatros de dicha red. La filosofía popular de este proyecto, como con *Les Comédiens*, que requería llevar el teatro *a todos*, influirá notablemente en él.

En la *Escuela del Piccolo* Lecoq será el encargado de dirigir el trabajo de movimiento, máscaras e improvisación. Aquí comienza a surgir su preocupación por crear una

³⁴⁹ Franc Chamberlain y Ralph Yarrow, *Jacques Lecoq and the British theatre* (Londres: Routledge, 2002), 75.

escuela de *todos los teatros*, inclusiva de los diversos territorios y géneros dramáticos, tratando de evitar marcar una forma determinada de interpretación o un estilo concreto, y priorizando guiar al alumnado para que el mismo encuentre su propia forma de expresión e interpretación, un teatro propio:

La creación de una escuela en el seno de un teatro plantea de entrada la gran cuestión: ¿cómo hacer para que no sea la escuela de un teatro, sino la escuela de todos los teatros? La escuela de un teatro es siempre ambigua, el director de escena quiere formar a los alumnos a su imagen y coger a los mejores para la compañía. Yo no soy partidario de este proceso, que conlleva el riesgo de desembocar en un estilo único. Afortunadamente, el Piccolo no tenía pequeños papeles que ofrecer a los alumnos, ya que actores muy buenos los interpretaban desde hacía una decena de años.³⁵⁰

Durante su estancia en Milán dirige varias producciones teatrales, encargándose de su puesta en escena, principalmente tragedias griegas y óperas. La primera será *Electra* de Sófocles, en el teatro olímpico de Vincenza, ocupándose principalmente de los movimientos del coro. El coro en esta época solía estar formado por bailarines y bailarinas, lo que permite a Lecoq investigar y trabajar potenciando nuevas formas de *move* como coro, nuevos espacios de juego, y nuevas posibilidades respecto al tipo de coro existente en ese momento, anquilosado fórmulas muy estereotipadas y previsibles. A través de esta experiencia, descubre el potencial de la Tragedia Griega y del propio coro, una influencia que recoge con toda su riqueza, que estudia e investiga en profundidad, y que finalmente transforma convirtiéndola a su modo en parte de su pedagogía.

Entre 1951 y 1952, Jacques Lecoq comienza a trabajar con Franco Parenti y Darío Fo. Colaboran poniendo en marcha espectáculos satírico-políticos que ponen en cuestión los

³⁵⁰ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 23.

convencionalismos del mundo cultural de la época, así como la política oficial del momento. Conectan también con la transformación que tiene lugar en aquellos momentos en el cine italiano, que abandona el neorrealismo de la postguerra y busca un cine más popular, en cierta medida influido también por esa tradición de la Comedia del Arte, y que representa personajes pillos y expresivos, casi bufonescos, interpretados por actores cómicos como Totó o Ugo Tognazzi o el propio Vittorio Gassman. Es la nueva comedia italiana de los 50, popular y costumbrista, pero que sin embargo mantiene una aguda y profunda crítica social. Al mismo tiempo, estos espectáculos suponen una renovación de la revista tradicional italiana, dominada por esos mismos actores que ahora triunfaban en el cine. Lecoq, junto a Darío Fo y Parenti, con sus estudiantes de la *Escuela del Piccolo*, conformará una compañía experimental en torno al concepto de *teatro popular* en la que el mimo jugará un papel determinante, elevando la experimentación a un nuevo plano.

4.4 La Escuela Internacional de París. Pedagogía creativa en movimiento

En 1956 Lecoq vuelve a París y abre una pequeña escuela de teatro donde continuar sus trabajos de creación e investigación. Durante este periodo alternó dicha actividad con diversos proyectos en los que actuaba o dirigía, encargándose principalmente de la dirección de movimiento. La escuela creció de manera acelerada, y fue entonces cuando Lecoq se consagró plenamente a la pedagogía.

Es enseñando como puedo continuar mi indagación sobre el conocimiento del movimiento.

Es enseñando cuando mejor comprendo cómo “eso se mueve”. ¡Es enseñando como he

descubierto que el cuerpo sabe cosas que la cabeza no sabe todavía! Esta búsqueda me apasiona y, todavía hoy día, deseo compartirla.³⁵¹

Cuando funda la escuela, ya encontramos en su pedagogía la máscara neutra, la expresión corporal, la Comedia del arte, el coro, la tragedia griega, la pantomima blanca, la figuración mimada, las máscaras expresivas, la música, la acrobacia dramática, y el mimo de acción. También incluirá la improvisación hablada, y la escritura dramática. Su recorrido empieza desde el silencio, para terminar llegando a la palabra, a través de lo que denomina *El Viaje*.³⁵²

Seis años después de su fundación introducirá el Clown, que como el propio Lecoq explica ayuda a explorar el terreno de lo ridículo y lo cómico, en “la búsqueda del propio clown”³⁵³, que proporcionará al actor una gran libertad frente a sí mismo. En ese mismo periodo introduce sus famosas máscaras larvarias, procedentes de los carnavales de Basilea en Suiza. Las rescata antes de que sean pintadas, *maquilladas* para la fiesta, y trabaja con ellas desde su forma primigenia, desde su blanco original, creando nuevas posibilidades y nuevos lenguajes, adaptándolas al cuerpo del actor/actriz que las *viste*.

Los acontecimientos de Mayo del 68 supondrán un salto para su Escuela. En primer lugar, al confirmar la propia visión de Lecoq, su deseo de completa renovación y cambio del paradigma cultural dominante que explotará con dichos acontecimientos, tanto en general como en el ámbito teatral. La concepción que venía desarrollando Lecoq rompía ya, en línea con los nuevos laboratorios teatrales y escuelas de creación colectiva, con las aquellas centradas en el autor o el texto, o en el director:

³⁵¹ *Ibíd.*, 26.

³⁵² *Ibíd.*, 26.

³⁵³ *Ibíd.*, 27.

No one else approached theater the way he did, eschewing text-based work and fostering original creations over the work of playwrights.³⁵⁴

(Nadie se aproximó al teatro como él lo hizo, evitando el trabajo basado en el texto y fomentando las creaciones originales por encima del trabajo de los dramaturgos).

El impulso creativo reclamado por los estudiantes del 68, que se plasmó en las calles, plazas y teatros durante meses, ya era la base de la pedagogía lecoquiana.

Let's say that first of all there was 1968; and that when the events of that year took place, not only did we find that they confirmed the school's vocation and the basis of its work, both in terms of training and research, but the events in themselves, with their power to provoke, gave the school another dimension.³⁵⁵

(Digamos que el primero de todos fue 1968; cuando los acontecimientos de aquel año tuvieron lugar, no solo nos encontramos con que los mismos confirmaron la vocación de la escuela y la base de su trabajo, tanto desde el punto de vista del entrenamiento como de la investigación, sino que los mismo acontecimientos, con su poder de provocación, dieron a la escuela otra dimensión)

Dicho impulso creativo contribuyó, en segundo lugar, a reimpulsar la propia Escuela. Como ocurrió con escuelas y universidades en todo el país, los estudiantes en la Escuela de Lecoq se rebelaron contra toda autoridad exigiendo asumir su propia educación, pero a diferencia de otras escuelas, la de Lecoq se mantuvo abierta y activa. Lecoq se fundió con las demandas de sus propios alumnos, planteándoles que serían ellos mismos los que se auto-enseñarían, dando así lugar al comienzo de sus famosos *auto-cursos*. La creación como motor de su pedagogía, que era ya seña de identidad de su escuela, da un salto decisivo al fundirse con el espíritu creador surgido del Mayo del 68.

³⁵⁴ Katherin Syssoyeva Mederos, *Collective Creation in Contemporary Performanc* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 116.

³⁵⁵ Jacques Lecoq, *Theater of Movement and Gesture* (Londres: Routledge, 2006), 118.

Los acontecimientos de mayo del 68 reafirmaron la enseñanza de la Escuela y el deseo de los alumnos de trabajar en ella. Fuimos, sin duda, una de las pocas escuelas que permanecieron abiertas durante ese período. La juventud explotaba mientras nosotros hacíamos explotar los gestos y los textos, en busca de un lenguaje que les volviera a dar sentido. [...] Las multitudes y los tribunos, nacidos de la contestación del 68, tomaron vuelo y humanizaron el coro trágico, al igual que el melodrama iba a humanizar al héroe colocándolo de nuevo en situaciones cotidianas. La comedia del arte, un tanto estancada en sus formas, da un vuelco y se revoluciona, liberando entonces esa “comedia humana” de la que había nacido pero que, poco a poco, había olvidado. Los clowns perdieron su nariz roja en los espectáculos, pero la conservaron en la pedagogía. Lo cómico se extendió al burlesco y al absurdo con el renacimiento del cabaret y de las variedades. Con los bufones surgieron otros territorios: el misterio, lo fantástico, lo grotesco. A continuación vino el tiempo de las fusiones y de la gran química dramática: el melodrama y el coro (el melocoro), los clowns y los grotescos, las historietas mimadas y el drama, los bufones y el misterio, el melomimo...³⁵⁶

Posteriormente se desarrollarían nuevos territorios e instrumentos dramáticos, que se irían incorporando paulatinamente a la pedagogía de la escuela: el melodrama, los bufones, las historias mimadas, o los narradores-mimadores.

La pantomima de las imágenes reemplazaba a la de las palabras. El melodrama luchaba contra su cliché grandilocuente y revelaba los grandes sentimientos ocultos. Los bufones se adueñaban de todas las parodias al tiempo que hacían aparecer una nueva dimensión sagrada. Los narradores descubrían nuevos lenguajes de los gestos³⁵⁷.

Sus investigaciones sobre el movimiento en el espacio le llevan a la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes como profesor, adaptando a la misma su pedagogía del movimiento, y desarrollando en profundidad sus investigaciones sobre los espacios

³⁵⁶ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 28-29 y 30.

³⁵⁷ *Ibid.*, 29.

construidos de cara a impartir clases a futuros arquitectos. Dicha experiencia le permitirá profundizar y evolucionar respecto “al espacio de la actuación”,³⁵⁸ y contribuirá a que desarrolle en la formación de su alumnado, a través de la mimodinámica, la concepción del *arquitecto-mimo*:

Ellos miman los espacios existentes para conocerlos, y después, antes de realizarlos, miman los que van a construir para que esas realizaciones estén vivas.³⁵⁹

Fruto de esta larga colaboración surgirá en el marco de su Escuela, el Laboratorio de Estudio del Movimiento (L.E.M.), departamento de escenografía que actualmente dirige su hija, Pascale Lecoq, arquitecta y escenógrafa, y donde se investiga sobre la dinámica del espacio y del ritmo mediante representaciones plásticas. En el L.E.M. confluyen artistas de diversas disciplinas analizando el movimiento en el espacio y el espacio mismo, y qué movimientos en el espacio configuran y definen los cuerpos y las pasiones. La observación de la vida se vuelve clave en este proceso donde el cuerpo mimador se *transforma* en estructuras arquitectónicas, adquiriendo un lenguaje plástico a través de materiales variados como papel, cartón o madera. La escenografía se expresará a través de los propios cuerpos.

5. Fundamentos del Viaje. Cómo construir el *cuerpo poético*

La Escuela aspira a un teatro de arte, pero la pedagogía del teatro es más amplia que el propio teatro. En realidad, yo siempre he concebido mi trabajo con un doble objetivo: una parte de mi interés se dirige hacia el teatro, y la otra parte, hacia la vida. Siempre he intentado formar gente que se sienta bien en ambos sitios. Puede que sea una utopía, pero yo deseo que el alumno sepa vivir en la vida y que, a la vez, sea un

³⁵⁸ *Ibíd.*, 29.

³⁵⁹ *Ibíd.*, 43.

*artista en el escenario. Además no se trata solamente de formar actores, sino de preparar a todos los artistas del teatro: autores, directores, escenógrafos y actores.*³⁶⁰

Jacques Lecoq

Al comienzo del primer curso, primer año del *Viaje* en la escuela, el alumnado trabaja las *actuaciones psicológicas silenciosas*, que investigan el poder del silencio en escena. El siguiente escalón es la búsqueda del *estado de neutralidad*, a través de la *máscara neutra*, para potenciar poco a poco la imaginación por diversos caminos: las diferentes *dinámicas de la naturaleza* y del resto de elementos a través del *cuerpo mimador*, y el juego con *las máscaras*. Tras esta fase, comienza una parte más técnica en la que se analizan con gran precisión *los movimientos*, y se introduce al alumnado en la dinámica de *la improvisación* y de la propia actuación.

Durante el segundo año del *Viaje* se estudia en profundidad el lenguaje gestual preparando al alumnado para afrontar y descubrir los diversos *territorios dramáticos*, y su vínculo con lo que Lecoq denomina *el fondo poético común*. Emerge así, un nuevo nivel de actuación a través del melodrama (las pasiones y los sentimientos), la Comedia del arte (la comedia universal), los bufones (atravesando lo grotesco y el misterio), la tragedia (el héroe trágico y el coro), y por último el clown (el cabaret, las variedades cómicas, lo burlesco y el absurdo). Para abordar este segundo año de *Viaje*, y hacer el camino más llevadero, la pedagogía de Lecoq desarrolla una técnica concreta en cada momento que sistematiza, ordena, y apoya tanto la actuación como la creación en cada uno de dichos territorios dramáticos. Todo este intenso recorrido consta de tres dimensiones fundamentales: *extensión, elevación y profundidad*.

En cada etapa se aplican diferentes tratamientos de los ejercicios:

³⁶⁰ *Ibíd.*, 34.

- método evolutivo, que va de lo más simple a lo más complejo;
- método de las transferencias, que pasa de una técnica corporal a una expresión dramática (justificación dramática de las acciones físicas, transferencia de las dinámicas de la naturaleza a los personajes y las situaciones);
- ampliación y reducción del gesto, desde el equilibrio hasta la respiración;
- gamas y niveles de actuación;
- interrelación del gesto y la voz;
- economía de los movimientos, accidentes y desviaciones;
- tránsito de lo real a lo imaginario;
- descubrimiento de la actuación y de sus reglas (que nacen de la propia actuación);
- método de los condicionantes (de espacio, de tiempo y de número).³⁶¹

Sin embargo, la pedagogía de Lecoq no puede definirse como un método -algo que él mismo rechazaba apuntando que *no existen recetas*- sino más bien como una *preparación* para actores y actrices, de cara a afrontar cualquier estilo de creación en el escenario.

5.1 Pedagogía de la praxis. Experimentación, constatación y creación colectiva

Lecoq crea una distancia con el alumnado que resulta fundamental en su pedagogía, siendo escuchados aunque no lo aprecien. Gran parte de su propuesta pedagógica la ha ido conformando el propio alumnado a lo largo de los años mostrando sus inquietudes, debilidades, y fortalezas en cada ejercicio o actuación. En la pedagogía de Lecoq se adquiere la experiencia y el conocimiento *haciendo y probando*, mediante la práctica. Estamos ante una pedagogía eminentemente práctica y experimental.

³⁶¹ *Ibíd.*, 33.

No pretende crear actores y actrices clones con un mismo método y una misma manera de hacer. Lecoq insiste en que cada estudiante -a partir de las herramientas y el lenguaje que él proporciona- desarrolle su propio estilo de actuación sin imitar o copiar al profesor. La escuela funciona como un laboratorio donde experimentar, donde cuestionar el por qué de cada forma y expresión. Su avance y crecimiento profesional viene marcado por la implicación personal del cada alumno/a respecto de su propio trabajo, donde la creatividad deviene herramienta cotidiana al servicio de los ejercicios y de la práctica escénica de cada momento.

En su escuela laboratorio, Lecoq hace *constataciones*, más que emitir *opiniones* respecto de los ejercicios e improvisaciones. La opinión no parece aportar nada a nivel técnico, mientras que la constatación supone adquirir consciencia sobre la realidad de lo que ha ocurrido, aquello que todos pueden ver o aprender a ver, aquello que puede percibirse mediante los sentidos. Adopta una posición empirista, desde lo que le proporciona la realidad, buscando la exactitud de la misma.

Esto puede parecer pretencioso, pero sólo nos interesa lo que es exacto: una dimensión artística, una emoción, un ángulo, una relación de color. Todo esto existe en cada obra que perdura, independientemente de su dimensión histórica. Cada uno puede sentirlo, y el público sabe perfectamente cuando algo es exacto. Si el público no sabe el porqué, nosotros sí debemos saberlo puesto que somos, además...especialistas.³⁶²

Se trata de un método analítico, ajeno a la opinión o la sensación subjetiva. Saber exactamente por qué el ritmo de una escena decae, analizando los elementos que causan dicha caída, o sentir el tiempo exacto necesario para comenzar y desarrollar una improvisación, cuantificando si es demasiado lento o es demasiado rápido. De esta manera vamos comprendiendo poco a poco, pero con exactitud, partiendo de dicha

³⁶² *Ibíd.*, 39.

evidencia empírica en escena, cómo ha de estructurarse una escena, un juego dramático, un guión. Todo esto apoyado por los diferentes puntos de vista del alumnado, y por tanto, enriquecido por el conocimiento colectivo común. Partimos de la realidad exacta y precisa de lo ocurrido en escena, pero generando una comunión para intentar comprender juntos, todos.

El juego, la disponibilidad y la escucha tanto en el trabajo individual como en el grupo, serán tres pilares fundamentales para afrontar la Escuela. Lecoq tiene una rigurosa política de enseñanza regida por principios muy claros y precisos:

First, Lecoq distinguishes between the response of the director and that of the teacher when witnessing student work. Second, his concern is to understand “the motors that make things happen” [...] Third, his pedagogy is predicated upon an assumption that knowledge cannot and should not be transmitted “identically to everyone”. And, finally, he moves characteristically from the practical language of engineering – the motors- to the more mysterious chemistry which emerges from a successful teacher- student relationship, a transcendence...something which is invented by one and the other.³⁶³

(En primer lugar, Lecoq distingue entre la respuesta del director y la del profesor cuando presencian el trabajo del alumno. En segundo lugar, su preocupación es comprender "los motores que hacen que las cosas sucedan" [...] Tercero, su pedagogía se basa en la suposición de que el conocimiento no puede ni debe ser transmitido "idénticamente a todos". Y finalmente, se mueve de una forma característica del lenguaje práctico de la ingeniería -los motores- a la más misteriosa química que emerge de una exitosa relación maestro-estudiante, una trascendencia... algo inventado por uno y por el otro)

Tal y como explica Simon Murray, Lecoq diferencia entre la figura del director y la figura del profesor, consagrándose a esta última, lo que ha producido que su legado, su

³⁶³ Simon Murray, *Jacques Lecoq*, 46.

pedagogía, sea menos conocida que la de maestros como Stanislavsky, Meyerhold, Brecht, Copeau, Grotowski o Eugenio Barba.

5.2 Encontrando una *expresión propia*. Error y auto-cursos

Cometer errores, como ya hemos señalado, es parte esencial del aprendizaje en el modelo pedagógico de Lecoq. El error forma parte de su pedagogía lo que Grotowski denominó *shocks* en su *vía negativa*. El alumnado ha de fallar necesariamente, y sólo así será capaz de tomar riesgos, de mejorar y de apostar por nuevas propuestas cada vez que se exponga en escena. El shock del error produce el movimiento, haciendo consciente al alumnado de cómo y cuándo entrar en escena, de la necesidad de escuchar a los compañeros, de la importancia del control tanto del espacio como del ritmo de la escena, del proceso de los juegos dramáticos... En la búsqueda, por ejemplo, de la neutralidad, el error nos permite comprender las dinámicas del movimiento, los hábitos personales y cotidianos de nuestra gestualidad, y lo complejo que se vuelve conquistar la esencia objetiva del movimiento. El error nos ayuda también a comprender la dimensión y la poética teatral.

Por supuesto, la neutralidad absoluta y universal no existe, no es más que una aspiración.

Esta es la razón por la cual el error es interesante. Lo absoluto no puede existir sin el error.³⁶⁴

Los errores no se cometen únicamente durante las clases, sino al buscar los alumnos y alumnas sus propios modos de hacer a través de los *auto-cursos*. Mediante esta herramienta Lecoq propone hora y media de *auto-trabajo* diario. Los auto-cursos son pequeñas piezas que el alumnado prepara en grupos, partiendo de un tema que el profesor o profesora propone. Dichas piezas, creadas únicamente por el alumnado, sin

³⁶⁴ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 40.

ayuda o consejo del profesor o profesora, se muestran al finalizar cada semana. Los auto-cursos se desarrollan sobre la temática concreta objeto de trabajo en clase en cada momento, pero pudiendo el alumnado crear libremente su pieza.

El primer tema propuesto es de una gran simplicidad. Les pido que se coloquen en grupos de cinco o siete y que hagan una representación sobre el siguiente tema: **Un lugar, un acontecimiento**. Ante una consigna de tal simplicidad a veces se sienten perdidos. “¿Qué hay que hacer?”, me preguntan. ¡Y yo qué sé! “¿Cuánto tiempo tiene que durar?” El tiempo de una actuación interesante. La única consigna que vale es la de guardar silencio y que ocurra algo. ¡Igual que en el teatro!³⁶⁵

Se trata de propuestas propias que han de poder defender ante la clase y el profesorado. Requieren una implicación extra al tener que formarse grupos de trabajo, desarrollar diversas propuestas e investigar variadas posibilidades, ensayar las piezas y lograr que todo el grupo trabaje armónicamente. Requieren una gran disciplina de trabajo, coordinación, elenco, escucha, y estar disponibles y abiertos tanto al trabajo, como a los compañeros y compañeras del grupo. No es sólo crear una escena a partir de una determinada pauta, sino que entra en juego la puesta en escena, la escritura dramática, el trabajo del elenco y la dirección. Se hace teatro en todas sus facetas, como directores/as, actores/actrices y escritores/as, en una línea de creación colectiva.

Y así, poco a poco se vislumbra el interés de cada uno por la dirección de escena, por la escritura dramática o por la actuación, pero todos y todas dirigen, crean y actúan. Las correcciones no entran en si gusta o no, que es mera opinión subjetiva, o en si se ha interpretado bien o mal, que también tiene que ver en muchos casos con el gusto. Se presta atención a elementos objetivables: la duración (todas las piezas deben tener una duración justa, ni muy larga ni muy corta), el ritmo de la escena, *el timing*, el juego. Se

³⁶⁵ *Ibíd.*, 137.

valora si estamos ante una escena bien o mal construida partiendo de dichos elementos objetivos que la conforman, y si el movimiento de los cuerpos tiene una economía justa o *hacen de más*, etc. De esta manera se ayuda al alumnado, que observa en silencio a sus compañeros, a aprender a *ver*, a generar un *ojo crítico*, algo que se aplicará y desarrollará constantemente durante los siguientes auto-cursos.

5.3 La vía negativa y el juego. La dialéctica del aprendizaje

La utilización de la vía negativa busca llegar a la verdad mediante la negación, una estrategia potenciada especialmente por Grotowski, que habla de un *camino negativo*: destrucción de obstáculos.³⁶⁶

Invita al alumnado a seguir investigando y probando nuevas soluciones en escena, mediante constantes comentarios y preguntas acerca de si el camino tomado es apropiado o no, buscando que descubran por sí mismos a dónde quieren o creen que deben llegar.

This is a strategy where the teacher restricts comment to the negative, namely what is inappropriate and unacceptable, thus forcing the student to discover what is appropriate, whilst avoiding being prescriptive[...]. Lecoq uses the via negativa to manipulate creative energy. Sometimes he knows exactly what he wants his students to find and sometimes he simply uses it as a strategy to generate urgency; an atmosphere of white-hot discussion and experiment as his students struggle to find exactly what it is they think he is looking for. He plays a sophisticated game with his students and dislikes them being too comfortable or too confident: “when the class didn’t undergo a crisis, I created one artificially”.³⁶⁷

(Es una estrategia donde el profesor restringe el comentario a lo negativo, señalando lo que es inapropiado e inaceptable, forzando así al estudiante a descubrir lo que es apropiado, pero

³⁶⁶ Jerzy Grotowski, *Teatro Laboratorio*, 13.

³⁶⁷ Franc Chamberlain y Ralf Yarrow, *Jacques Lecoq and the British theatre*, 72-73.

evitando ser prescriptivo [...] Lecoq utiliza la vía negativa para manipular la energía creativa. A veces sabe exactamente lo que quiere que sus estudiantes encuentren y a veces simplemente lo usa como una estrategia para generar un sentido de urgencia; una atmósfera de debate candente y experimentación mientras sus estudiantes luchan por encontrar exactamente lo que piensan que él está buscando. Juega a un sofisticado juego con sus estudiantes y no le gusta que estén demasiado cómodos o demasiado confiados: "cuando la clase no sufre una crisis, creo una artificialmente")

En muchas ocasiones, durante los dos años de escuela, el alumnado atraviesa diversas crisis y frustraciones. Se encuentra perdido ante las improvisaciones propuestas sin saber exactamente *qué es lo que han de hacer*. Pero sabemos que tanto el cuerpo como la mente retienen el conocimiento aprendido, conocimientos que en un momento determinado ni siquiera somos capaces de entender o asimilar con precisión. La Escuela supone un aprendizaje lento, a ver, a escuchar, a reaccionar, pero no todas estas lecciones son visibles e inmediatas. Muchas quedan en el fondo, saliendo con el paso del tiempo a la superficie y dando sentido de repente a los procesos. Todo se va situando lentamente, lo que en sí mismo forma parte de esa profundidad propia de la pedagogía de Lecoq.

Para evitar dichas frustraciones Lecoq insiste en el juego y descubrir el placer del mismo. El juego funcionará como motor de creatividad:

For Lecoq and Gaulier, the pleasure of play is not simply some kind of self-indulgent tomfoolery where having a wonderful time is the key to creativity and effective acting. Rather, an ability to play is more about openness, a readiness to explore the circumstances

of the moment without intellectual editing, but within a set of rules or expectations germane to the style or form of theatre under investigation.³⁶⁸

(Para Lecoq y Gaulier, el placer del juego no es simplemente una especie de tontería auto-indulgente con que pasar un tiempo maravilloso, sino la clave de la creatividad y una actuación efectiva. Más bien, la capacidad de jugar tiene más que ver con la capacidad de abrirse, la disposición a explorar las circunstancias del momento sin editar intelectualmente, sino dentro de un conjunto de reglas o expectativas relacionadas con el estilo o la forma del teatro objeto de investigación)

El juego es una de las principales herramientas de aprendizaje, de trabajo, de investigación y de experimentación. Dicha palabra *-Jeu, Jouer-* Lecoq la utiliza tanto para referirse a la actuación como al juego en la escena *-acción/reacción-*, y al riesgo del actor/actriz ante lo desconocido y ante la necesaria experimentación. Otra de las expresiones que utiliza es *rejuego*, evocando el redescubrimiento mediante el juego por el niño/a que aún habita en nuestra memoria.

Para Lecoq el actor/actriz que no juega no podrá ser creativo. La creatividad surge del placer del juego, convirtiéndose en una de las mayores virtudes que un actor/actriz puede desarrollar. El juego aparece como algo necesario para construir la actuación y está directamente relacionado con la improvisación. Nos permite explorar y vivir el momento en escena e investigar las posibilidades del movimiento, convertirnos y transformarnos en lo que queramos y necesitemos, ser plenamente flexibles con nuestro cuerpo y también nuestra voz, y distanciarnos todo lo posible de quienes somos para poder actuar jugando otras realidades. A través del juego, el actor/actriz ha de saber divertirse en escena. Si no lo hace, el público lo apreciará y la actuación no funcionará. Estar abiertos y disponibles para dicho juego, siendo capaces de tomar riesgos, es una

³⁶⁸ Simon Murray, *Jacques Lecoq*, 50.

de las claves del laboratorio de investigación lecoquiano. Se trata de jugar y disfrutar jugando, y como niño/a, recuperar ese instinto creativo.

La utilización del juego bebe una vez más de la influencia de Dasté y Copeau, y como ya dijimos, originariamente de la concepción de Hébert. Existe además una conexión con Stanislavsky y su método de las acciones físicas.

It also suggests historical connections with Stanislavsky's investigation of physical actions. In contrast to his better-known "system", Stanislavsky's later work developed a rehearsal technique which proposed that emotions could be more easily generated through intensive physical work on a character's actions. Here, like Lecoq, the route to emotional truth is from the outside in.³⁶⁹

(También sugiere conexiones históricas con la investigación de Stanislavsky sobre las acciones físicas. En contraste con su más conocido "sistema", el trabajo posterior de Stanislavsky desarrolló una técnica de ensayo que propuso que las emociones podrían ser más fácilmente generadas a través de un trabajo físico intenso respecto a las acciones del personaje. Aquí, como Lecoq, el camino hacia una verdad emocional se produce desde fuera).

Ambos conceptos, la vía negativa y el juego, se relacionan dialécticamente. El alumno/a actúa, prueba, frente a sus compañeros y al profesor/a; su actuación es negada, es decir, descrita y analizada a través de la negación; de dicha confrontación, de esa crisis, tal y como indica Lecoq, nace la creación fruto del juego.

³⁶⁹ *Ibid.*, 68.

5.4 Improvisación vs expresión. La improvisación creativa³⁷⁰

La improvisación aparece como base en la preparación del actor/actriz, de cara a transformarlo en un *artista creador*. Durante todo el recorrido de la escuela el aprendizaje de los diferentes territorios dramáticos se produce mediante dicha improvisación. El juego dramático viene dado como consecuencia de la capacidad de arriesgar, donde la creatividad y la iniciativa para proponer, y la curiosidad por explorar y sobrepasar límites impuestos, devienen en propuestas y en una investigación práctica ajena a procesos meramente psicológicos o intelectuales. Para que las improvisaciones sean fluidas Lecoq invita a su alumnado a estar *disponible*, ya que sin esta disponibilidad ante la improvisación, el juego no podrá desarrollarse de manera orgánica.

En algunas ocasiones, apunta Lecoq, la *improvisación* puede confundirse con la *expresión*. Pero la improvisación conlleva implícito un *acto de creación*, algo que no ocurre con la expresión. En esta última, la actuación queda *internalizada* en el acto de *expresión*, ya que está más centrada en nosotros mismos que en el exterior. Se suele decir en estos casos que la actuación *no llega*, que *no sale hacia fuera*, por lo que el acto de expresión no resulta suficiente. Uno de los términos utilizados en actuación es el de *irradiar*, utilizado por Chejov, Stanislavsky y también por Lecoq. La irradiación determina el espacio que un actor/actriz en escena comparte con el resto del elenco, con el público e incluso con el texto y la escenografía si la hubiera. Este espacio está conectado con la energía, y hace que los gestos, las palabras, las miradas, los silencios,

³⁷⁰ Término que utilizamos para definir el tipo de improvisación utilizada en la Escuela de Jacques Lecoq en París y en la Escuela de María de Mar Navarro en Madrid. Ambos pedagogos se refieren siempre a *la improvisación*, que la autora de la presente tesis doctoral considera *improvisación creativa*. Utilizamos dicho término ya que se trata de una improvisación que no se enfoca únicamente a fomentar la curiosidad, la disponibilidad y la apertura del actor/actriz, sino que también potenciará su interés por la escritura dramática, por conformar un actor/actriz-creador/a, por la dirección de escena, la escenografía, etc.

incluso los espectadores, estén todos presentes y conectados con todo lo que ocurre en dicho espacio creándose la magia del teatro.

Siempre observo si el actor irradia, si despliega a su alrededor un espacio en el que los espectadores están presentes. Muchos absorben ese espacio, lo repliegan sobre ellos mismos y el público queda entonces excluido; la actuación se convierte así en un “acto privado”. Si algunos se sienten mejor después de las clases, es un logro suplementario, pero mi objetivo no es el de “curar” a la gente a través del teatro. En un proceso de creación, el objeto creado ya no pertenece al creador. El objetivo es realizar este acto creador: ¡dar un fruto que se desprenda del árbol!³⁷¹

No interesan los recuerdos psicológicos como herramientas para crear, al contrario, se conserva la distancia entre el personaje y el propia actor/actriz que lo encarna, bebiendo del concepto de distanciamiento brechtiano. Identificarse con el texto que se interpreta por una experiencia propia no es necesario. Buscar en uno mismo el personaje no es una solución, al contrario, para Lecoq degrada la actuación confundiendo intérprete y personaje. Hay que *actuar* el personaje no vivirlo, hay que jugarlo. Promueve el juego y la creación pero desde lo exterior en lugar de lo interior.

Lecoq en cierta manera invierte a Descartes, pero tratando de superar su concepción dualista mediante una visión dialéctica, en movimiento. Es el mundo exterior y mi interrelación con el mismo lo que determinará mi propia capacidad de creación interna, que solo será válida si consigue establecer un lenguaje efectivo con aquel, es decir, con el público. Por tanto lo determinante es que sí hay que tener en cuenta la realidad exterior como algo objetivo, material y real, y su influencia en la conformación de la creación subjetiva. Lecoq convierte el cuerpo, burlando a Descartes, en el instrumento

³⁷¹ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 35.

de enlace entre realidad (mundo exterior) y razón (mundo interior), validando esta última solo si es capaz de vincularse con aquella.

6. Comienzos del *Viaje*. Recreando la vida y la naturaleza

Las primeras improvisaciones que se realizan en la escuela, en palabras de Lecoq, “sirven para observar la capacidad de juego de los alumnos. ¿Cómo interpretan las cosas muy simples? ¿Cómo permanecen en silencio?”³⁷² En este primer momento de re-juego de la vida, de las situaciones más cotidianas, la improvisación se aborda desde la *recreación*. Con las recreaciones el alumnado se empieza a hacer consciente de la importancia de los espacios, del tempo dramático y su diferencia con el tempo real, del *timing* de la acción, y del hecho de actuar para un público.

La recreación es la manera más simple de reproducir los fenómenos de la vida. Sin ninguna transposición, sin exageración, con la mayor fidelidad a la realidad, a la psicología de los individuos, los alumnos reviven una situación sin preocuparse por el público: una clase, un mercado, un hospital, el metro...La actuación aparece más tarde cuando, consciente de la dimensión teatral, el actor da -para un público- un ritmo, una medida, un tiempo, un espacio, una forma a su improvisación. La actuación puede estar muy cerca de la recreación o alejarse considerablemente en las transposiciones teatrales más audaces, pero nunca debe desvincularse por completo de la realidad. Gran parte de mi pedagogía consiste en hacer descubrir esta ley a los alumnos.³⁷³

De nuevo encontramos con claridad en esta reflexión, la obsesión de Lecoq por construir una pedagogía conectada con la realidad objetiva, materialmente palpable por el público. Su obsesiva insistencia por mantener dicha conexión con la realidad, por dar ese peso al mundo exterior, al público, ha de entenderse como una reacción frente a las

³⁷² *Ibíd.*, 52.

³⁷³ *Ibíd.*, 51.

concepciones que recuperaron el cuerpo desde cierta irracionalidad impulsiva, como en Artaud.

6.1 Improvisaciones silenciosas

Se comenzará la escuela por la *recreación psicológica silenciosa*. El silencio aumenta nuestra capacidad de acción y de reacción, y puede actuar como catalizador para impulsar la palabra. Se trata de encontrarnos con esos momentos de la vida donde experimentamos momentos de silencio, pero donde sí somos capaces de comunicarnos. En las primeras improvisaciones silenciosas, el alumnado siente la necesidad de hablar o accionar en escena. Sin embargo, lo más interesante y destacado en el desarrollo de estas improvisaciones, son las reacciones silenciosas entre los compañeros/as. Tan sólo se debe estar, de manera abierta y disponible.

El juego de la actuación no puede establecerse más que en reacción con el otro. Hay que hacerles comprender este fenómeno esencial: reaccionar es hacer evidente la propuesta del mundo exterior. El mundo interior se revela por reacción a las provocaciones del mundo exterior.³⁷⁴

Una de las primeras improvisaciones que Lecoq plantea es *La habitación de la infancia*. Se mima recreando la habitación, pero sin entrar en recuerdos de nuestra propia infancia, ni en recuerdos íntimos; Lecoq no quiere “entrar ni en su intimidad ni en sus secretos”³⁷⁵, solo atiende a la capacidad de actuar y expresarse. Resulta interesante poder ver cómo los cuerpos reaccionan, por ejemplo, al descubrir ese juguete preferido de la infancia, la carta de amor de la adolescencia, una foto cualquiera de algún ser querido. Mimar dispara la imaginación, lo que permite al alumnado recrear numerosos objetos, y especialmente reinventar la relación con los mismos de una manera mucho

³⁷⁴ *Ibíd.*, 52.

³⁷⁵ *Ibíd.*, 54.

más dinámica y creativa, sin forzar a la mente a escarbar y encontrar en recuerdo íntimo.

La dinámica del recuerdo es más importante que el propio recuerdo. ¿Qué ocurre cuando se llega a un lugar que se cree descubrir por primera vez? De pronto algo se dispara: ¡Yo ya he visto esto antes! Estamos en una imagen del presente y de repente llega una imagen del pasado. Es la relación entre estas dos imágenes la que constituye el juego de la actuación.³⁷⁶

Otra improvisación silenciosa que Lecoq propone es *La espera*. Investigamos qué ocurre con nuestro cuerpo cuando esperamos, cómo nos movemos y ajustamos, cómo nos comportamos y vinculamos, cómo miramos o nos miran y a su vez cómo nos movemos siendo observados. Esta improvisación ayuda a comprender el ritmo dramático que deben tener las escenas. Al tratarse de una improvisación silenciosa, el ritmo de las acciones físicas se ralentiza. De esta manera se puede aprender a establecer un ritmo en la escena donde cada actor/actriz asuma el suyo propio en comunión con un ritmo propio del elenco, evitando cualquier posible monotonía. Normalmente, y es este el problema, se tiende a establecer *un ritmo común*, lo que termina por empobrecer la acción dramática. También se tiende a establecer una disposición espacial simétrica (lo que Lecoq llama disposición militar o ritual), que tampoco favorecerá dicha acción dramática. Lecoq trata de generar los instrumentos que combatan dichos peligros.

Poco a poco, tras jugar diversas improvisaciones, van abandonándose los temas tratados para quedar únicamente *el motor*, la estructura esencial de los mismos. Surgen así diferentes líneas de juego a través de constantes improvisaciones: aquel que cree que la chica le mira porque le gusta, aquel que se cree que todo el mundo le odia... Y todos estos ejercicios nos van llevando hacia *la estructura dramática de la actuación*.

³⁷⁶ *Ibíd.*, 53.

Dentro del rejuego trabajamos *la gama de los seis niveles de tensión dramática* (seis sonidos), mediante los cuales se comprenderá de una manera más nítida *la dinámica de progresión de los movimientos*, y por tanto la dinámica de progresión dramática de una escena, profundizando en la técnica corporal y sus movimientos:

Mientras realizáis un trabajo físico, una acción que compromete al cuerpo en un gesto repetitivo (serrar madera, pintar un muro, barrer), vais a oír seis sonidos, cada uno con una importancia diferente. El primero no lo oís, (Lo que no quiere decir que no haya reacción.) El segundo lo oís pero no le prestáis una atención particular. El tercero es importante, esperáis a ver si se repite. Como no se repite, relajáis vuestra atención. El cuarto es muy importante y creéis saber de dónde proviene, lo cual os tranquiliza. El quinto no confirma lo que pensabais. Finalmente, el sexto y último es un avión a reacción que pasa por encima de vuestra cabeza.³⁷⁷

Gracias a estas primeras improvisaciones silenciosas comprendemos que:

El verbo nace del silencio. [...] el movimiento no puede nacer más que de la inmovilidad. El resto no es más que comentarios o gesticulaciones. “Calla, actúa, y el teatro llegará”, éste podría ser nuestro lema. Que haría eco, paradójicamente, a las estatuas erigidas a la entrada de los templos khmers, una de las cuales abre la boca y la otra la cierra. “Primero se habla, después se calla”, parecen decir. ¡Mi pedagogía pretende todo lo contrario!³⁷⁸

6.2 El control del silencio como acción de transición

El silencio nos proporciona comunión, concentración, y magia, naciendo del mismo tanto el gesto como la palabra. Marca el comienzo o el final de la acción y de la palabra, por eso Lecoq habla de “dos grandes zonas silenciosas: antes y después de la

³⁷⁷ *Ibíd.*, 59.

³⁷⁸ *Ibíd.*, 60.

palabra”.³⁷⁹ En la primera se parte de un estado de alerta y se abordará la forma e intensidad con la que romper con dicho silencio: antes del beso, o en el auditorio instantes antes del comienzo de la función. En la segunda nos encontramos ante un momento muy delicado, que requiere buscar el equilibrio adecuado, y por tanto un mayor autocontrol de la energía de cara a poder sostener dicho silencio tras la acción, y tras haber emitido la palabra: tras una despedida, en el campo de batalla cuando la lucha ha terminado, tras una mala noticia.

Marca la diferencia en momentos clave, de transición, como en los segundos inmediatos tras el asesinato por Medea de sus hijos, o tras que Julieta despierte encontrando a Romeo muerto a su lado. Tanto las acciones como las reacciones, y en consecuencia la palabra, se potencian y crecen por dichos silencios, solo adquiriendo sentido, gran parte de las veces, gracias a los mismos. Los ritmos para jugar los silencios se alteran en función del estilo que se esté jugando: comedia, tragedia, melodrama, clown... Saber entender la necesidad de los silencios determina el valor de la acción que se ha de realizar. Mediante los silencios se habla, se esconden los sentimientos más profundos, se grita, se llora o se ríe; deben ser entendidos en sí mismos como acción. Es algo que podemos percibir en el cine con enorme profundidad, cuando la atmosfera se centra en el silencio, en los ojos del protagonista, que casi no gesticula, pero que transmite en todas sus dimensiones el momento dramático que se vive.

Ambos, silencio y palabra, trabajan juntos, no existiendo conflicto sino complementariedad; la palabra no existe si no existe el silencio, y por eso un monólogo sin silencios carecerá de ritmo, sentimientos, y verdad. El silencio es por tanto pura

³⁷⁹ *Ibíd.*, 51.

actuación, y su trabajo herramienta esencial del entrenamiento actoral. Lecoq lo coloca en el centro de su pedagogía, comenzando su enseñanza por el mismo.

6.3 Las máscaras en Lecoq. Orígenes y función

Otra de las herramientas fundamentales en la pedagogía de Lecoq son las máscaras. *El Viaje* como tal se inicia con la máscara neutra. Una vez trabajada esta máscara, cimiento del resto de máscaras, se descubrirá la dimensión poética del mundo a través de *las máscaras larvarias*, *las máscaras expresivas*, y la máscara más pequeña del mundo, la nariz roja del *clown*.

Lecoq se introduce en este terreno con Jean Dasté que junto con su compañera Marie-Hélène utilizan la *máscara noble* de Copeau. Dasté y Marie-Hélène comienzan a trabajar esta concepción heredada de Copeau con unas máscaras muy sencillas, hechas de papel maché y en un principio, blancas. La máscara noble de Copeau, base de la futura máscara neutra de Lecoq, simboliza la calma, la ausencia de personaje, carente de expresión y destinada a recrear. La primera experiencia con la misma de Lecoq es con el espectáculo *El Éxodo* en 1945. Dicha fascinación por la máscara es rápidamente asumida por Lecoq, pero con una diferencia clave, la máscara neutra de este, su gran aportación, no tiene historia, y vive el ahora, está en el presente, buscando el cuerpo y el movimiento puro, limpio, carente de prejuicios.³⁸⁰

³⁸⁰ Franc Chamberlain y Ralph Yarrow, *Jacques Lecoq and the British Theatre*, 75.

<u>Copeau's Masks</u>	<u>Lecoq's Masks</u>
The Noble Mask	The Neutral Mask
The non-figurative mask	The Larval Mask
The Character mask	The Expressive Mask
The Commedia Moks	The Commedia Mask
The Personal Mask	The Red Nose

Tal y como se aprecia en este cuadro³⁸¹ de John Wright, las máscaras utilizadas por ambos son prácticamente iguales, con la diferencia de que Lecoq usaba las máscaras en el orden señalado en dicho cuadro, y Copeau las usaba sin seguir orden alguno. Nuestra experiencia en el trabajo con las máscaras de Lecoq, nos permite ver con claridad como Lecoq establece dicho orden partiendo del estudio sobre qué aportan unas y otras máscaras a lo largo del proceso de formación y preparación de actores y actrices. Cuando comentemos y analicemos en profundidad la máscara neutra descubriremos la importancia de la misma en este proceso, y cómo su posición en este orden es completamente decisiva, no solo respecto al trabajo con las máscaras sino respecto a todo el proceso de formación de la Escuela. La máscara por tanto en Lecoq no es complementaria, sino completamente decisiva en la formación del actor/actriz y de su *cuerpo poético*.

A pesar de sus puntos en común, el trabajo de Lecoq difiere notablemente a este respecto del trabajo realizado por Copeau, entre otras cosas como consecuencia de la filosofía antagónica de ambos respecto al método pedagógico. Mientras Copeau adopta

³⁸¹*Ibíd.*, 71.

la posición clásica del profesor como guía, corrigiendo y señalando cómo hacer, Lecoq funciona a través del método de la *vía negativa*, del concepto de guía de Grotowski, buscando que encuentren por sí mismos. De esta manera Lecoq extraerá de las máscaras, a diferencia de Copeau, una capacidad de experimentación y creatividad ajena a este, existiendo un orden en su uso en el caso de Lecoq de cara a potenciarla. Hay que recordar además que mientras Copeau investiga sobre la creación de un teatro de texto que quiere *renovar*, sirviendo dicho trabajo de máscaras a esa renovación, Lecoq apuesta por la creación de un nuevo teatro, *un teatro del futuro*, comprometiéndose “to the exploration of movement as the creative root of theater making”³⁸² (a explorar el movimiento como la raíz creativa de la práctica teatral). Las máscaras por tanto serán un medio y tendrán un fin en esencia completamente distinto en ambos pedagogos. Tal y como explica John Wright,

Dasté may have inspired “the spirit of Copeau” in the young Lecoq, and doubtless articulated some key ideas, but the main inspiration behind Lecoq’s work with masks came from an entirely different source.³⁸³

(Los Dastés pudieron inspirar “el espíritu de Copeau” en el joven Lecoq, y sin duda articular algunas ideas, pero la principal inspiración tras el trabajo de máscaras de Lecoq tiene un origen completamente distinta).

6.4 Buscando un punto de referencia: La neutralidad

Neutrality is where everything is possible, not where everything has stopped, and many months are spent achieving it. It is a physical and mental state which is free of the little

³⁸² *Ibid.*, 74.

³⁸³ *Ibid.*, 74.

idiosyncrasies of everyday life. To archive this state is to be ready to create a character, a mood, a shape, without the baggage of the outside world.³⁸⁴

(La neutralidad es el lugar donde todo es posible, no donde todo se ha detenido, y se pasan muchos meses luchando por conquistarla. Es un estado físico y mental que está libre de las pequeñas idiosincrasias de la vida cotidiana. Asimilar este estado significa estar listo para crear un personaje, un estado de ánimo, una forma, sin el equipaje del mundo exterior)

El *estado de neutralidad* genera un cuerpo libre de tensiones, dispuesto para entrar en acción y reacción, para crear y actuar con toda su energía. Dicho cuerpo libre de tensiones no implica un estado de relajación, sino un cuerpo con su tensión justa, creativo, limpio, y preparado por tanto para construir cualquier tipo de personaje. Se trata de un estado *pre-expresivo*, en palabras de Barba, disponible para transformarse.

El estado de neutralidad otorga al cuerpo *la presencia* necesaria para el juego y la actuación, apareciendo como estado previo y punto de partida para afrontar el juego, los territorios dramáticos, y las improvisaciones.

La neutralidad es una herramienta que entrena física y mentalmente los gestos, los movimientos y la voz del actor/actriz, consiguiéndose desde la misma mayor precisión de ejecución y actuación. Trabajarla consiste en encontrar en cada movimiento y en cada gesto su estado neutro, libre de costumbres personales y de gestos y hábitos aprendidos.

Muchas prácticas escénicas orientales, principalmente en Asia, como el Kabuki, el teatro Nô o la danza y el teatro Kathakali, entrenan a los actores partiendo también de dicho estado de neutralidad, con el objetivo de conseguir un estado mayor de presencia

³⁸⁴ *Ibíd.*, 61.

y energía que les permite realizar una gran cantidad de gestos y movimientos estrechamente controlados.

La idea de esta neutralidad ha dado lugar a polémicas. John Keefe ha señalado dicha concepción como utópica o infantilmente romántica, irrealizable, destacando que podría llevar a caer en una nueva concepción dualista, “experience versus innocence (experiencia frente a inocencia), [considerando que] once we become an adult we can’t turn off our consciousness” (una vez que nos convertimos en adultos no podemos apagar nuestra conciencia)³⁸⁵. Sin embargo dicha crítica, tal y como explica Simon Murray, supone una interpretación distorsionada de la concepción del propio Lecoq, que percibe que la neutralidad:

It is not an injunction -moral or ideological- as to how one should be in the world, or behave towards others³⁸⁶

(No es un mandato -moral o ideológico- sino más bien cómo debe estar uno en el mundo, o comportarse respecto a los demás).

El propio Lecoq así lo plantea, recordando respecto a la máscara neutra que “la universalidad no es la uniformidad”,³⁸⁷ de donde se deduce que no está hablando de un estado puro, tal y como dicen sus críticos, y señalando claramente que dicha neutralidad es un punto de referencia desde el que partir:

A partir de una referencia reconocida, que tiende a la neutralidad, los alumnos encuentran su propia posición. Por supuesto, la neutralidad absoluta y universal no existe, no es más que una aspiración.³⁸⁸

³⁸⁵ Citado en Simon Murray, *Jacques Lecoq*, 77.

³⁸⁶ *Ibíd.*, 78.

³⁸⁷ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 65.

³⁸⁸ *Ibíd.*, 40.

7. La Máscara Neutra

Una máscara hecha en cuero, con versiones femenina y masculina (más larga esta última y con un centro de gravedad distinto en cada caso), y que será completamente diferente tanto en forma como en significado respecto a las tradicionales máscaras blancas. Estas últimas son máscaras mortuorias, mientras la máscara neutra, a pesar de su aparente neutralidad, está llena de vida. Como explica John Wright en su artículo *The Masks of Lecoq*, Sartori se inspirará para su elaboración en una de las máscaras Japonesas del teatro Nô, la de una joven muchacha llamada *Ko omote*.

La máscara ha de estar separada ligeramente del rostro, una distancia que adquiere doble sentido, respecto a la máscara en sí y respecto a la actuación al portarla. Otra característica de la máscara neutra es que debe ser un poco más amplia que el rostro del actor/actriz, de esta manera -y al contrario que con las máscaras blancas- potencia tanto el juego como la irradiación actoral. La máscara neutra busca el punto de equilibrio, eliminando el conflicto en la propia máscara, pero “creates conflict in the minds of the audience who, on seeing the mask, sense something is about to happen”³⁸⁹ (crea un conflicto en la mente del público que, al mirar la máscara, siente que algo está a punto de ocurrir). John Wright señala dicho equilibrio como el elemento definitorio de la misma al describir su fisonomía:

This equilibrium is reflected in the mask's design; Sartori's neutral mask appears to be symmetrical, the brows are relaxed and rounded, and the mouth is ready to smile, swear, eat or kiss but is doing none of these things.³⁹⁰

³⁸⁹ Franc Chamberlain y Ralph Yarrow, *Jacques Lecoq and the British Theatre*, 76.

³⁹⁰ *Ibid.*, 76.

(El equilibrio se ve reflejado en el diseño de la máscara; la máscara neutra de Sartori parece simétrica, las cejas están relajadas y redondeadas, y la boca lista para sonreír, maldecir, comer o besar pero no está haciendo ninguna de estas cosas.)

7.1 Una puerta hacia la conciencia corporal. Buscando el movimiento justo

La investigación con la máscara neutra se desarrolla tras haber realizado las primeras *actuaciones psicológicas silenciosas*. Nos encontramos ante una máscara *en calma*, que no muestra aparentemente expresión alguna, ajena al conflicto y en equilibrio constante. No representa a un hombre o a una mujer en concreto, sino que es el hombre de todos los hombres y la mujer de todas las mujeres: *una máscara neutra universal*.

Al ser una máscara *entera* que impide al actor/actriz poder hablar, permite trabajar dos aspectos fundamentales: en primer lugar, encontrar y habitar el cuerpo en *estado neutro*, y en segundo lugar, al portar la máscara, convertir el cuerpo en el ojo que ve el mundo, lo vive, lo expresa y lo siente. Los gestos de la cara quedan anulados forzando así una mayor apertura corporal. El cuerpo es el que registra las sensaciones y las pone en movimiento, abriéndose al mundo para descubrirlo, como una hoja en blanco, sin condicionantes previos que determinen sus movimientos. Gracias a la máscara neutra, el actor/actriz tiene un mayor nivel de disponibilidad y de conciencia corporal, y mayor disponibilidad para el juego, fomentando esa curiosidad de expresar el mundo a través del cuerpo y su movimiento.

He uses the neutral mask to enable the students to work with such openness and availability that the world can make an impression on the body.³⁹¹

(Utiliza la máscara neutra para permitir a sus alumnos trabajar con tal apertura y disponibilidad que permitan al mundo exterior dejar sus huellas en el cuerpo)

³⁹¹ *Ibíd.*, 76.

Tal y como señala Lecoq, “se entra en la máscara neutra como en un personaje, con la diferencia de que aquí no hay personaje sino un ser genérico neutro”³⁹². Con la máscara neutra se busca limpiar al actor/actriz de hábitos aprendidos y de contextos sociales que determinan nuestro comportamiento, y por tanto nuestra forma de movernos y de estar corporalmente. Mediante la máscara neutra se entra a descubrir un mundo de nuevas posibilidades y lenguajes donde los únicos elementos que se tienen son los gestos y movimientos corporales, generándose otras maneras de ser, de estar y de percibir el mundo.

Este objeto, que se coloca sobre la cara, debe servir para sentir el estado de neutralidad previo a la acción, un estado de receptividad a lo que nos rodea, sin conflicto interior. [...]

Cuando el alumno haya sentido ese estado neutro inicial, su cuerpo estará disponible, como una página en blanco en la que podrá imprimirse la escritura del drama.³⁹³

De esta manera se consigue que los movimientos sean más precisos y simples, conquistando poco a poco otra de las claves de la pedagogía lecoquiana, *la economía de movimientos*.

Un personaje tiene conflictos, una historia, un pasado, un contexto, pasiones. Por el contrario, la máscara neutra está en estado de equilibrio, de economía de movimientos.³⁹⁴

La economía de movimientos, el *movimiento justo*, el no *hacer de más*, se aprehende y asimila mediante la experimentación con la máscara y la conciencia creciente generada de *ser cuerpo*, de habitarlo y de ponerlo en movimiento. Nada viene impulsado por la razón y el intelecto.

³⁹² Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 62.

³⁹³ *Ibíd.*, 61-62.

³⁹⁴ *Ibíd.*, 62-63.

Trabajar el movimiento a partir de lo neutro proporciona los puntos de apoyo esenciales para la actuación, que llegará después. Porque cuando conoce el equilibrio, el actor expresa mucho mejor los desequilibrios de los personajes o de los conflictos. Y para aquellos que, en la vida, están en conflicto consigo mismos, con su cuerpo, la máscara neutra les ayuda a encontrar un punto de apoyo donde respirar libremente. La máscara neutra constituye una referencia para todos.³⁹⁵

La máscara neutra amplifica la presencia del actor/actriz en escena, y tanto el lenguaje como el juego dramático resultan enfatizados por la disponibilidad corporal del actor/actriz frente al mero discurso racional, emocional o psicológico.

La máscara neutra sitúa a su vez al público en un papel proactivo. Al situarse en *el momento*, al no tener historia y simplemente ser y estar, la máscara fuerza y provoca que la imaginación del espectador se ponga a trabajar, y que las identificaciones con los elementos de la naturaleza y de la vida intensifiquen dicho imaginario buscando respuestas.

Este trabajo termina con el actor/actriz desprendiéndose de la máscara neutra, buscando evocar ese sentido de neutralidad, esa agilidad, y esa capacidad de comunicación corporal, pero ya sin vestir físicamente la máscara.

Al experimentarla, descubrimos partes de nuestro cuerpo de las que no teníamos consciencia alguna. De repente, por ejemplo, los dedos de las manos y de los pies cobran importancia, el torso de nuestro cuerpo adquiere significado, los movimientos y los gestos se vuelven más precisos y plásticos. El mundo a través de nuestro cuerpo adquiere una nueva dimensión. Lecoq destaca especialmente la importancia de vivir dicha experiencia inicial sin condicionantes ni juicios de valor:

³⁹⁵ *Ibíd.*, 63.

Todas estas impresiones, recogidas inmediatamente después de la primera experiencia, no requieren ningún comentario. Son acertadas. Yo les dejo hablar. No debo decirles qué hay que hacer para actuar bien bajo la máscara neutra.³⁹⁶

A continuación analizaremos, de cara a comprender este instrumento decisivo en la pedagogía de Lecoq algunas de las improvisaciones y temáticas trabajadas con dicha máscara neutra.

7.2 Primeros ejercicios. Una máscara de la cotidianidad

Se trabaja *El despertar*. El alumnado, mediante improvisaciones por parejas o en pequeños grupos, va despertando, descubriendo a sus compañeros y compañeras, sus cuerpos, el mundo que representan y crear, y el espacio como entidad física. Se va desarrollando *la economía de los gestos, la precisión del movimiento*, la manera *justa* de ir de un punto a otro, sin movimientos gratuitos innecesarios, descubriéndose así las leyes del movimiento y del gesto. Otro elemento central a descubrir y aprehender es el espacio. Es el mundo exterior y el espacio los que determinan la acción y la reacción de sus gestos y movimientos. Las diagonales, los ángulos, las verticales y las horizontales, los espacios angostos, cobran nueva dimensión en el cuerpo poético.

Como explica Lecoq, la máscara no es un elemento simbólico o místico. Lecoq huye de cualquier concepción de este tipo, considerando que una visión mística te aleja de la realidad, justo lo contrario de lo que pretende, que es penetrar y conocer la realidad orgánica del cuerpo y del movimiento profundizando en su realidad objetiva.

Durante estos primeros acercamientos, una idea ronda a veces por el grupo: la de que la máscara neutra tiene una dimensión mística o filosófica. Algunos querrían que no fuera ni hombre, ni mujer. Hay que reconducirlos entonces hacia la observación de los cuerpos: el

³⁹⁶ *Ibíd.*, 64.

hombre y la mujer no son idénticos. La máscara neutra no es una máscara simbólica. La idea de que todos los individuos se parecen es cierta y, a la vez, totalmente falsa. La universalidad no es la uniformidad. Para desmitificar este aspecto, les propongo temas particularmente realistas de la vida cotidiana, clichés muy melodramáticos, con el fin de demostrarles que la neutralidad se encuentra también en estos temas.³⁹⁷

Tras *El despertar*, se trabajará un nuevo ejercicio, el *El adiós al barco*. Ejercicios de la vida cotidiana que buscan encontrar la expresión adecuada tanto del cuerpo como del movimiento, colectivamente, pues todos los alumnos/as practican y juzgan los elementos de cada ejercicio. En este caso con el *adiós y la separación*, buscando en cada uno ese *adiós* reflejo *justo* de la separación:

Observamos entonces cómo funciona el adiós en su dinámica. Un verdadero adiós no es un “hasta la vista”, es un acto de separación. [...] Hacer que los actores trabajen este tema es un excelente medio para observarles, para sentir su presencia, su sentido del espacio, para ver si sus gestos y su cuerpo “pertenecen” a todos, si consiguen encaminarse hacia el denominador común del gesto, reconocible para todos: el Adiós de todos los adioses. Con la máscara neutra cada uno percibe qué es lo que “pertenece” a todo el mundo, y es entonces cuando los matices aparecen con fuerza. Estos matices no provienen de los personajes, puesto que no existen, sino de las diferencias de todo tipo que hay entre las personas que actúan. Los cuerpos son diferentes pero se parecen en aquello que los une: el adiós. Este fenómeno colectivo prelude al coro.³⁹⁸

³⁹⁷ *Ibíd.*, 65.

³⁹⁸ *Ibíd.*, 66-67.

7.3 Una máscara racional

Como hemos señalado, Lecoq mediante su máscara neutra no busca el instinto y la *pulsión primitivos y salvajes*, sino, al contrario, una explicación objetiva y racional respecto a las dinámicas inherentes al cuerpo y al movimiento.

For some commentators, Lecoq's use of the neutral mask and his preoccupation with the apparently uncluttered innocence of childhood is misconceived and philosophically dubious territory. On the other hand, the lengths to which Lecoq goes to circumscribe and contextualize the use of, for example, the neutral mask suggest that- on this score- he self-consciously distances himself from those avant-garde primitivists within the modernist movement.³⁹⁹

(Para algunos comentaristas, el uso de la máscara neutra de Lecoq y su preocupación por la aparentemente inocente inocencia de la infancia es un territorio erróneo y dudoso desde el punto de vista filosófico. Por otra parte, las magnitudes a las que Lecoq va a circunscribir y contextualizar el uso, por ejemplo, de la máscara neutra, sugieren que -en este sentido- él se distancia conscientemente de esos primitivistas de vanguardia dentro del movimiento modernista).

La máscara neutra ayuda al actor/actriz a desarrollar una conciencia corporal completa que de otra manera sería difícil alcanzar, y por tanto huye de cualquier concepción en busca del inconsciente. Se trata de ser plenamente conscientes para a través de la máscara tener pleno control sobre nuestro cuerpo, huyendo por tanto de cualquier tipo de *anarquía organizada*, tal y como por ejemplo planteaba Artaud.

³⁹⁹ Simon Murray, *Jacques Lecoq*, 30.

7.4 El viaje elemental

Cada alumno/a realiza su *viaje* a través de la naturaleza, donde habrá de nadar, correr, escalar, saltar... Durante el viaje recorre diversos lugares y paisajes. Dicho encuentro con la naturaleza se presenta en estado neutro. No será una naturaleza agresiva. El ejercicio, como todos en la escuela, tiene una permanencia pero en constante movimiento, es decir, una evolución a través de la cual el alumno/a empieza a establecer *pre-identificaciones* con dichos elementos y escenarios de la naturaleza.

Cuando atravieso el bosque, yo soy el bosque. En la cima de la montaña, tengo la impresión de que mis pies son el valle y que yo mismo soy la montaña⁴⁰⁰

Dicho viaje está recorrido por una potente carga simbólica, pero real, conectada al cuerpo, poniéndose de manifiesto la poética del movimiento, que permitirá ir desarrollando la poética del cuerpo, fin definitorio de la escuela lecoquiiana:

Esta experiencia permite emplazar a los alumnos en la poética del tema: evocamos La Divina Comedia de Dante, La tempestad de Shakespeare, La resistible ascensión de Arturo Ui de Brecht. La travesía del río es comparable al paso de la adolescencia a la edad adulta, con todos los movimientos que se reflejan en los sentimientos: las corrientes, los remolinos, los saltos, las caídas, los cursos subterráneos, los resurgimientos, que se suceden de una a otra orilla.⁴⁰¹

Posteriormente, se repetirá de nuevo el *viaje* pero ahora sí enfrentando una naturaleza enfurecida, donde el mar sea furia y tormenta, el bosque fuego, el río torrente desbordado, el viento huracán o ciclón, y el desierto tormenta de arena. Este segundo viaje obliga al alumno/a a actuar con mayor rapidez, aumentando el nivel de alerta, y explorando todas las posibilidades de movimiento de su cuerpo.

⁴⁰⁰Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 68.

⁴⁰¹*Ibíd.*, 68.

El Viaje permitirá aprender a transponer las imágenes de la naturaleza, intercambiarlas, ayudando en la creación dramática, enseñando con precisión a identificar los movimientos de la naturaleza, y como imprimir sus *huellas* en el propio cuerpo.

7.5 El juego de las identificaciones. Espejos de la materia

En la última fase del trabajo con la máscara neutra el alumno/a juega, identificándose con los elementos de la naturaleza, concretamente con los cuatro elementos que los griegos identificaban como base de la materia y esencia de la naturaleza: *agua, fuego, aire y tierra*.

In the neutral mask the actor is able to let a clear image of the sea make a corporeal impression on him or her. The impression inspires a gesture, and the gesture will eventually inspire feeling. [...] To be clear, credible and effective, all these figures require an actor not only to find the corporal impression of the image but also to place the image in space in such a way that the audience can read it clearly.⁴⁰²

(En la máscara neutra el actor es capaz de dejar que una imagen clara del mar realice una impresión corporal en él o ella. La impresión inspira un gesto, y el gesto finalmente inspirará el sentimiento. [...] Para ser claras, creíbles y eficaces, todas estas figuras requieren un actor no sólo para encontrar la impresión corporal de la imagen, sino también para colocar la imagen en el espacio de tal manera que el público pueda leerlo claramente)

El alumno/a juega a percibir el viento a través del cuerpo, y mostrar al público qué tipo de viento está percibiendo; un viento de otoño, una brisa veraniega, un viento cortante y frío de invierno. Investiga con cada uno de los cuatro elementos, generando matices de movimiento y gesto muy necesarios en el proceso de formación.

⁴⁰² Franc Chamberlain y Ralph Yarrow, *Jacques Lecoq and the British theatre*, 76-77.

Lecoq manifiesta su pasión por dichos elementos y por su potencial creativo en su libro *El cuerpo poético* más allá de lo que esos mismos elementos darán de sí en el propio proceso de formación a través de la máscara. De hecho señala que después, pero solo después de dicho aprendizaje con la máscara, puede continuar la reflexión respecto a los mismos evocándose autores y creadores que profundizan sobre ellos, *leitmotiv* universal en la literatura, la música o las artes plásticas. Cita el ejemplo de su admirado poeta Gaston Bachelard, que en *El aire y los sueños* señala el potencial creativo de esos elementos de la siguiente manera:

Podría decirse que el viento furioso es el símbolo de la cólera pura, de la cólera sin objeto, sin pretexto. Los grandes escritores de la tempestad (...) han amado ese matiz: la tempestad imprevisible, la tragedia física sin causa (...) Viviendo íntimamente las imágenes del huracán se aprende lo que es la voluntad furiosa y vana. El viento, en su exceso, es la cólera que está en todos lados y en ninguna parte, que nace y renace de sí misma, que gira y se revuelve. El viento amenaza y ulula, pero sola toma forma cuando se encuentra con el polvo: visible, se convierte en una triste miseria.⁴⁰³

Entendemos, leyendo esta evocación, la enorme fuerza poética que para Lecoq tienen, y por tanto la enorme potencia de los mismos en la conformación del cuerpo poético.

8. Hacia la mimodinámica. Construyendo el fondo poético común

Poco a poco los diversos ejercicios que hemos venido señalando nos aproximan a la *mimodinámica lecoquiiana*. Tras el intenso *Viaje*, y ahora ya sin la máscara neutra, el alumnado juega conscientemente identificándose a través del uso de la *mimodinámica* con los elementos y experiencias acumuladas. Todo esto se enmarca, dice Lecoq, en *el fondo poético común*:

⁴⁰³ Citado en Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 71.

Se trata de una dimensión abstracta, hecha de espacios, de luces, de colores, de materias, de sonidos, que se encuentran en cada uno de nosotros. Estos elementos se acumulan en nosotros a partir de nuestras diversas experiencias, de nuestras sensaciones, de todo lo que hemos mirado, escuchado, tocado, saboreado. Todo eso queda en nuestro cuerpo y constituye el fondo común a partir del cual van a surgir los impulsos, los deseos de creación.⁴⁰⁴

8.1 El método de las transferencias

La *transposición teatral* es el último paso tras haber trabajado con la máscara neutra, entrando en juego las identificaciones con la voz y la puesta en escena del trabajo realizado con la máscara neutra. A través de la identificación con los elementos de la naturaleza, y más tarde con las materias, los colores, los objetos o mediante la animalización, el alumnado va elaborando las emociones a partir de la base de los impulsos somáticos que las crean. Si un actor/actriz ha de enfurecerse en escena, puede utilizar el elemento del fuego para provocar dicho impulso. Todas estas observaciones y todo este proceso de investigación de las identificaciones producen poco a poco que el alumno/a interiorice dichas emociones vinculándolas a sus respectivos y concretos impulsos.

Lecoq lo denomina *el método de las transferencias*, y apunta que existen dos caminos posibles para trabajarlo: por un lado, humanizando un elemento de la naturaleza o por ejemplo un animal, poniéndolo en una situación donde ha de interactuar, generándole así la posibilidad de expresarse (*hablar*). ¿Cómo habla el aire? ¿Qué sentimientos evoca? ¿Cómo habla el agua o un árbol? ¿Qué personajes podrían representar? ¿Cómo se expresa la lechuga o una llamarada de fuego? ¿Qué lenguaje corporal expresan?

⁴⁰⁴ *Ibíd.*, 74-75.

Interpretar un árbol, hasta el punto de hacerle hablar y reaccionar como un personaje humano, es implicarse en una transposición poética del personaje. [...] el texto pronunciado no puede ser realista, tiene que transponerse forzosamente. Se impone una escritura del árbol, que utilice, por ejemplo, palabras cercanas a las del teatro del absurdo. Este tipo de transferencia permite descubrir que, en el teatro, tanto la palabra en sí misma como los gestos del cuerpo deben alcanzar un cierto nivel de transposición.⁴⁰⁵

Por otro lado, la transposición se puede realizar a la inversa, es decir, el personaje interpretado dejar salir en determinados momentos de su interpretación dichos elementos de la naturaleza, que habitan ya en el actor/actriz entrenado y preparado, como recurso de cara a construir cualquier personaje. Cuando Medea descubre el engaño de Jasón, y la cólera se apodera de ella, el fuego puede aparecer como elemento definitorio de dicha escena; o cuando Yago trata de engatusar a Otelo, la víbora o el cuervo manifiestan los rasgos simbólicos en dicho personaje.

Dichas transposiciones, de elementos de la naturaleza o de animales, son comunes a casi cualquier cultura, presentes desde los orígenes de la literatura, en la Biblia o la Odisea, o en las propias mitologías religiosas de griegos, romanos, indios o aztecas. Es el mundo simbólico que el ser humano construye para explicar y dar sentido al mundo. Un mundo simbólico que, tras siglos y siglos, tiene raíces profundas conformando nuestro *cuerpo colectivo*, que Lecoq tratará de redescubrir, emulando ese inconsciente colectivo trabajado entre otros por Grotowski o Stella Adler.

Todas estas transposiciones aportan infinitud de matices a la creación de los personajes, y a las diversas creaciones dramáticas. Se imprimen en el propio cuerpo y también en la voz del actor/actriz como marcas o *huellas* que quedan grabadas permitiendo una gran diversidad en el juego actoral, y enriqueciendo notablemente la interpretación.

⁴⁰⁵ *Ibíd.*, 72-73.

8.2 *Mimaje* y mimodinámica. Buscando el movimiento orgánico

Existen ciertos elementos cuyo movimiento o dinámicas, resultan visibles y reconocibles de manera rápida y palpable: el movimiento del fuego, del mar o del viento, el movimiento de un alambre o el movimiento de un papel. Pero existen otros cuyo movimiento no habita instintivamente en ellos, pero que sí podrán deducirse haciéndolos observables al público. Así ocurre por ejemplo con los colores, que carecen de movimiento en sentido estricto, pero que producen sensaciones y emociones capaces de generar movimiento y gesto.

Dichas emociones las expresaremos mediante lo que Lecoq denominó el *Mimaje*, término creado por él mismo que hace referencia a *la dinámica interna* de objetos y conceptos, de estados de ánimo y sensaciones, e incluso a situaciones concretas de la vida. Todas se podrán ejecutar mediante gestos y movimientos que implicarán necesariamente un uso completo, preciso y profundo del cuerpo. El *mimaje* (que no es copiar ni mimar) busca e investiga dichas dinámicas internas, buscando la esencia, la materia profunda, quizás el alma de lo que se representa. Se trata de captar la esencia de los ritmos, las texturas, los sonidos, los colores, la música, la poesía, los objetos, en resumen, de cualquier elemento del mundo que nos rodea, aún siendo lejano del movimiento en su sentido físico. El *mimaje* se adquiere mediante el proceso *mimodinámico*: el cuerpo, *cuerpo mimador*, pone en movimiento la dinámica y esencia de dichos elementos.

Existe, igualmente, un mimo oculto que se encuentra en todas las artes. Cada artista verdadero es un mimo. Si Picasso ha podido pintar un toro a su manera es porque antes lo había visto tanto que primero esencializaba en él el toro, después de lo cual su gesto podía

surgir. ¡Él mimaba! [...] Un mimo “sumergido” da origen, en todas las artes, a creaciones muy diversas.⁴⁰⁶

Mediante la mimodinámica, actores y actrices desarrollan la interpretación de los personajes mediante dichos instrumentos, partiendo de la esencia (alma) de aquellos elementos. Preparan el cuerpo del actor/actriz para expresar e interpretar de la forma más completa, ayudando a construir desde una nueva dimensión poética, extrayendo las herramientas interpretativas de dicho fondo poético común día a día enriquecido mediante el entrenamiento, la preparación y la práctica escénica actoral.

Para trabajar la mimodinámica, Lecoq busca dicho *fondo poético común*. El actor/actriz debe realizar un viaje que le permita encontrarse con la vida hecha esencia. Entramos aquí en una dimensión muy abstracta pero que forma parte esencial de la formación en la pedagogía de Lecoq. Se trata de recuperar todas aquellas experiencias y sensaciones que hemos tenido a lo largo de nuestras vidas, y que han quedado registradas en alguna parte de nuestro cuerpo, y de nuestra memoria corporal, hacernos plenamente conscientes de las mismas, estudiarlas, y convertirlas en instrumento en la educación de nuestro cuerpo actoral.

8.2.1 Colores y luz. ¿Un lenguaje simbólico universal?

Las primeras improvisaciones que se realizan a este respecto son para investigar sobre dichas dinámicas en la luz y los colores. Las improvisaciones son bastante directas y espontáneas, ya que el profesor va cantando los colores, mientras el alumno/a ha de reaccionar con rapidez exteriorizando el movimiento interior que dicho color le sugiere. Se aprende viendo cómo cada color tiene un ritmo, una luz, y un espacio justo y preciso. En algunos casos, el alumno/a muestra la imagen preconcebida que tienen del color,

⁴⁰⁶ *Ibíd.*, 43.

exigiéndosele posteriormente que luche contra sus propios prejuicios, que evite pensar, racionalizar, permitiendo que el movimiento pueda fluir naturalmente de la forma más espontánea posible. Sólo así se puede liberar el verdadero movimiento de cada color.

A través de este ejercicio, descubrimos la universalidad de los gestos, aspecto que Lecoq estudia en profundidad, tanto en sus investigaciones teatrales como en sus investigaciones antropológicas ¿Se trata de gestos universales? ¿Existirá, por tanto, un lenguaje simbólico-poético universal? Y en ese caso, ¿un cuerpo poético universal?

Es curioso constatar que en cualquier país, sea cual sea su cultura, aparecen siempre los mismos movimientos cuando se trata, por ejemplo, de los colores. Más allá de las diferencias simbólicas, en cualquier parte del mundo el fondo poético es el mismo: ¡el azul es el azul!⁴⁰⁷

Una vez trabajados todos los colores de manera individual, la propuesta de Lecoq es la representación de una obra pictórica mostrando únicamente los colores que contenga un cuadro. Para poder expresar la esencia del cuadro y del pintor del mismo, será necesario analizar las dinámicas internas de ambos en su conjunto, sus esencias y elementos constitutivos. Los colores no serán iguales de un cuadro a otro, de un pintor a otro, por lo que hay que encontrar esa esencia particular de cada uno. De ahí la complejidad del ejercicio y la aportación que supone en el proceso de formación del alumnado.

El amarillo que encontramos en Van Gogh no se mueve como el amarillo aislado, se mueve como el violeta.⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ *Ibíd.*, 76.

⁴⁰⁸ *Ibíd.*, 78.

8.2.2 La corporalidad de las palabras. Poesía en movimiento

Las palabras tienen corporalidad, son orgánicas. Debemos aprender a encontrar su movimiento. Lecoq, como hemos señalado, no solo no rechazará la palabra, sino que será un apasionado amante de la misma. También aquí se plantea el uso de la *mimodinámica*. Los verbos, portadores del sentido en las frases, son los primeros que entramos a analizar, que tendrán gran capacidad corporal y gestual. A través de los mismos se expresa la acción, motor del movimiento. A este respecto, resulta muy interesante la observación realizada por Lecoq sobre los diferentes idiomas que confluyen en su escuela, como en el Odin Teatret de Barba.

Según la lengua utilizada, las palabras no tienen la misma conexión con el cuerpo. Realizamos un intenso trabajo a partir de diferentes idiomas: francés, inglés, alemán, italiano, japonés, español, etc. Con el verbo prende (coger), por ejemplo, los alumnos franceses se funden con lo que cogen cerrando los brazos sobre la parte superior del cuerpo. No se trata de coger tal o cual objeto, sino de coger en general, de cogerlo todo, ¡de cogerse a sí mismo! Con la misma palabra, los alemanes, Ich nehme, ¡recogen! Y los ingleses, I take, ¡arrancan! Esto plantea, evidentemente, el problema de la traducción en el terreno poético [...] La mejor traducción de un poema me parece, pues, que es la mimodinámica, la verdadera puesta en movimiento del poema.⁴⁰⁹

Vemos por tanto como este *teatro del movimiento y del gesto* no solo no olvida la palabra, sino que la estudia en su sentido más físico, buscando sus esencias y encontrando en las palabras una realidad que ha permanecido cerrada para el teatro textual, impidiendo que realmente al recitar la palabra se llegara a poder conocer el fondo de la misma. Esa es la grandeza de Lecoq, que en la palabra encuentra el movimiento.

⁴⁰⁹ *Ibíd.*, 79.

Entre los ejercicios que se realizan para encontrar dicho movimiento destacan las improvisaciones mediante la poesía. Consiste en poner en movimiento un poema; el profesor recita varios poemas mientras el alumno/a trata de encontrar el movimiento y la dinámica de las palabras que están siendo recitadas. Tras haber trabajado individualmente, se organizan grupos de trabajo, y se buscan los movimientos comunes para un poema seleccionado previamente por el grupo. Al igual que con la pintura, experimentamos como se mueve específicamente la poesía de cada uno de los poetas o poetisas en particular, con su dinámica y contexto propios: Machado, Violeta Parra, Lorca, Gloria Fuertes...

8.2.3 *Tocar la Música. Lección sobre Bartók*

Lo mismo ocurrirá, por último, en el caso de la música. Reconocemos momentos donde la música se eleva, se retuerce, se enfurece, se enamora, suspira, se apaga e incluso muere. Esos silencios, reflejados en la partitura, o esos *pianísimos* que cuesta poder escuchar. La ira y el nerviosismo de una noticia fatídica al comienzo de la Quinta sinfonía de Beethoven, la furia de la *Cabalgata de las Walkirias* en Wagner o el plácido descanso y la ensoñación del segundo movimiento de la sinfonía *Nuevo Mundo* de Dvorak.

Para encontrar dicha corporalidad en la música Lecoq elaborará un ejercicio, *Lección sobre Bartók*, basado en la obra de este compositor *Música para cuerda, percusión y celesta*. Elegirá concretamente el primer movimiento, un *Andante Tranquillo*, “to teach his dynamic approach to music because of its tremendous rythm, forced and tensión”⁴¹⁰ (para enseñar su aproximación dinámica a la música por su tremendo ritmo, fuerza y tensión).

⁴¹⁰ Mark Evans y Rick Kemp, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq* (Londres: Routledge 2016), 127.

Lecoq planteará la necesidad en un primer momento de reconocer la música a través de nuestro cuerpo, sin juzgarla inicialmente. Se trata primero de:

Tocar los sonidos que se desplazan, [para a continuación] indagar si los sonidos nos empujan, si tiran de nosotros, o si somos nosotros los que empujamos o tiramos de ellos. Por último entramos poco a poco en adherencia con ellos.⁴¹¹

Es entonces cuando se puede adoptar una posición, “por, contra o con”⁴¹² respecto a la pieza musical. Buscará por tanto que la música se convierta en otro elemento más, intrínseco al personaje, que le ofrezca herramientas para la actuación, y no en un elemento complementario, tal y como “sucede con demasiada frecuencia en el teatro”.⁴¹³

8.3 El gesto poético exacto

Todos estos elementos, y el trabajo, entrenamiento, preparación, y práctica escénica a través de los mismos, ofrecen al actor/actriz instrumentos para dominar y poder transmitir en todas sus dimensiones el movimiento y el gesto, convirtiendo el cuerpo en instrumento preciso de interpretación y representación.

Estos diversos acercamientos mimodinámicos son esenciales para el enriquecimiento del juego del actor. Cuando un actor levanta un brazo, el público debe recibir un ritmo, un sonido, una luz, un color. La dificultad pedagógica está en tener una visión lo suficientemente ejercitada para discernir, entre los diferentes gestos propuestos, aquello que determina y caracteriza al gesto explicativo, al gesto formalizado o al gesto poético exacto.⁴¹⁴

⁴¹¹ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 83.

⁴¹² *Ibíd.*, 83.

⁴¹³ *Ibíd.*, 83.

⁴¹⁴ *Ibíd.*, 83.

Este *gesto poético exacto* marcará la diferencia entre un actor/actriz que habita y conoce su cuerpo, y otro que carece de dicha conciencia corporal. El control sobre dicho gesto permitirá generar un lenguaje vivo entre el intérprete y el público, entre el mundo interior y el mundo exterior, convirtiendo el cuerpo en vehículo de expresión. Pero será necesario desarrollar con precisión dicho entrenamiento, en cada esfera, como vemos que hace Lecoq, de cara a poder expresarse en ese lenguaje corporal universal que resulte comprensible a todos.

8.4 El *mimo dramático*. Más allá del mimo

La relación que Lecoq establece con el mimo y la pantomima, como ya hemos señalado, no es siempre bien conocida, tendiendo normalmente a malinterpretarse. El mimo en Lecoq es una técnica esencial de preparación durante la formación del actor/actriz. Pero Lecoq trabaja investigando el denominado *mimo dramático*, conectado con la naturaleza y las pulsiones de las relaciones humanas, y ajenos a ese mimo codificado duramente criticado por él. No concibe el mimo como un fin o un estilo en sí mismo, sino como una forma de comunicación, una herramienta que renueva en su totalidad el arte de la interpretación. Mediante el mimo se investiga el silencio, la quietud, el equilibrio, y como enseñar a actores y actrices a identificar el *empujar* y el *tirar* como dos acciones que guían el conjunto de las emociones humanas.

La imitación, de personas, de materias, de animales, requiere de una gran observación por parte del mimo actor/actriz de los gestos, los ritmos, las actitudes o los movimientos, de cara a poder posteriormente trasladar a su cuerpo y a su voz la poética y esencia de todo lo observado, y especialmente de las leyes universales del movimiento. Pero hay que tener muy en cuenta que la voz siempre acompaña los movimientos y los gestos del cuerpo, es decir, el modo de hablar se genera a través de

todo el cuerpo. De ahí que para Lecoq el *mimo* no sea exclusivamente un instrumento en silencio, al igual que las palabras son elementos en movimiento.

The actor-mime uses talent to allow us to see what is invisible: hidden meaning. If I mime the sea, it is not about drawing waves in space with my hands to make it understood that it is the sea, but about grasping the various movements into my own body: feeling the most secret rhythms to make the sea come to life in me and, little by little, to become the sea. Next, I discover that those rhythms emotionally belong to me; sensations, sentiments, and ideas appear. I play it again, on a second level, and express the force in it by giving my movements more precise shape: I choose and transpose my physical impressions. I create another sea- the sea played with this "extra" that belongs to me and which defines my style.⁴¹⁵

(El actor-mimo utiliza el talento para permitirnos ver lo que es invisible: el significado oculto. Si mimo el mar, no se trata de dibujar ondas en el espacio con mis manos para hacer que se entienda que es el mar, sino de asimilar los diversos movimientos en mi propio cuerpo: sentir los ritmos más secretos para hacer que el mar vuelva a la vida en mí y, poco a poco, para convertirme en el mar. A continuación, descubro que esos ritmos emocionalmente me pertenecen; surgen sensaciones, sentimientos e ideas. Lo vuelvo a jugar, a un segundo nivel, y expreso su fuerza dando a mis movimientos una forma más precisa: Elijo y transpongo mis impresiones físicas. Finalmente creo otro mar- el mar jugado con este "extra" que me pertenece y que define mi estilo)

8.4.1 El *mimo absoluto*: Motor de la imaginación

El actor/actriz que utiliza este mimo para crear una pieza, trabaja con el espacio vacío, y utilizando únicamente aquellas palabras que son necesarias para apoyar la acción. Es capaz de crear y recrear objetos, varios personajes, espacios, ritmos... invisibles a los ojos. Es lo que Lecoq denomina *el mimo absoluto*: la imaginación del público transpone

⁴¹⁵ Jacques Lecoq, *Theatre of movement and gesture*, 69.

a imágenes reales un lenguaje poético creado mediante la mímica. Para Lecoq, investigar y descubrir este mimo más profundo, esencial, y poético, es la base de todas las artes.

Mimar conlleva una serie de obstáculos, tanto físicos como mentales, que un actor/actriz ha de conocer para poder superar. Los precedentes respecto al estudio preciso de la mímica en escena se los debemos a pedagogos como Stanislavski, Meyerhold o Copeau, curiosamente vinculados al teatro de texto, pero que investigaron y sentaron sus bases partiendo de *las improvisaciones silenciosas* y del trabajo de la percepción sensitiva a través del cuerpo del actor/actriz, eliminando los objetos reales de la escena como una forma de fomentar el imaginario y poder percibir mejor el entorno. Recrear una acción o un objeto mediante el mimo nos lleva a investigar con la imaginación no sólo el peso, las dimensiones o la forma real de aquello que mimamos, sino también como transformar dichas características encontrando nuevas posibilidades. Explorar las cualidades de los movimientos que realizamos con los objetos nos permitirá descubrir pequeños detalles de los gestos, que en muchas ocasiones hacemos de forma automatizada, pero que en la actuación cobran nuevo sentido y una especial importancia. Mimar, por ejemplo, escenas cotidianas, como la ducha de la mañana, antes de ir a trabajar, requerirá entrar a analizar y recrear cada pequeño gesto que hacemos: como nos desvestimos, como palpamos el agua esperando que ya este caliente, como disfrutamos el agua mientras nos limpia el rostro, y qué acciones llevamos a cabo mientras nos duchamos. La parte más compleja será que esto no quede en una simple secuencia de *ejercicios mimados*. De nuevo encontramos aquí a ese Lecoq analítico y preciso que busca comprender el movimiento en su objetividad.⁴¹⁶

⁴¹⁶ *Ibíd.*, 73.

Lo que el mimo dice en silencio, debe ser expresado por el cuerpo del actor/actriz mediante la poética del mimo. La capacidad y virtuosismo del mimo de transformarse en personajes diversos, animales, elementos de la naturaleza, materiales u objetos ofrece numerosas posibilidades de cara a la investigación.

8.4.2 Un *mimo abierto*. Rompiendo con la codificación

Por otro lado, la construcción de este nuevo tipo de mimo, se ve determinada por la influencia de la *Comedia del arte*. Es en su estancia en Italia donde entra en contacto con el actor Carlo Ludovici a través del cual conocerá el personaje del *arlequín*, dando lugar dicha experiencia a una nueva herramienta de su escuela, la *gimnasia de Arlequín*. Fruto de esta experiencia y de la fusión de la misma con el concepto de mimo que venía rumiando en su cabeza, elaborará, mediante una obra de Ruzzante,⁴¹⁷ “un Mimo abierto al teatro, diferente de aquel, formal y estético, que estaba encerrado en Francia en un verdadero gueto”⁴¹⁸. Un mimo liberado de sus codificaciones que además puede hablar, que puede abrirse, multiplicando sus formas para poder ser utilizado en diferentes territorios dramáticos.

Establece una clara diferencia entre un *mimo abierto*, donde el actor/actriz redescubre las formas, y una simple imitación. De esta forma reformula el concepto del mimo tal y como se entendía hasta entonces, liberándolo de la fuerte codificación en la que estaba sumido e integrando la palabra al mismo, convirtiéndolo en una herramienta fundamental en la preparación y aprendizaje del actor/actriz profesional. Desarrolla una concepción mucho más amplia y transversal del mismo, no siempre comprendida, y que hace de Lecoq una figura no fácilmente encasillable en una u otra categoría teatral.

⁴¹⁷ Dramaturgo italiano renacentista próximo a la Comedia del Arte en su forma original.

⁴¹⁸ Citado en Carmina Salvatierra Capdevila, *La escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*, 131.

En cuanto al diccionario francés Albin Michel, el nombre de Jacques Lecoq no tiene entrada, como tampoco la tiene Étienne Decroux, aunque sí Jacques Copeua, Jean Dasté y Jean Louis Barrault. Esto se debe, queremos apuntar, a la aún persistente asociación del mimo con un género mudo separado del teatro, propio de la pantomima y el mimo del siglo XIX y que Marcel Marceau ha popularizado, pero también a una concepción del teatro que a menudo relega todo lo relacionado con el cuerpo al campo de la Danza.⁴¹⁹

Mimar, cuyo significado más estricto es *representar algo mediante gestos*, es decir, dejando a un lado la palabra, se convierte con Lecoq en un nuevo concepto unido íntimamente al juego, y a la actuación en un sentido amplio:

Siempre he defendido la idea de una pedagogía del mimo abierto. Mimar es un acto fundamental, el acto primigenio de la creación dramática, para el actor, para la escritura y para la actuación. Yo situó el acto de mimar en el centro, como si fuera el cuerpo mismo del teatro: poder jugar a ser otro, poder dar la ilusión de cualquier cosa. [...] El acto de mimar es un acto esencial, un acto de la infancia: el niño mima el mundo para reconocerlo y prepararse para vivirlo. El teatro es un juego que mantiene vivo este acontecimiento.⁴²⁰

8.4.3 El mimo inconsciente. Imitación, juego y aprendizaje

Como ya hemos señalado, Lecoq establece una clara diferencia entre la *imitación* (o mimetismo) y la *mímica* (o mimismo): “El mimetismo es una representación de la forma, el mimismo es la búsqueda de la dinámica interna del sentido”.⁴²¹ La imitación aparece como el insisto más primario y común a todos los seres humanos, dominante durante la infancia, siendo el método mediante el cual aprendemos cómo funcionan el mundo y cómo son las relaciones sociales. Repetir, mimar y recrear físicamente es el motor que permite al niño/a entender y aproximarse al mundo, y aprehender a sobrevivir

⁴¹⁹ *Ibíd.*, 60-61.

⁴²⁰ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 41-42.

⁴²¹ *Ibíd.*, 42.

en él. Dicha imitación, como en Lecoq, es un juego para los niños, juego en el que confían plenamente, con el que se divierten y donde creen con firmeza en la realidad de aquello que imitan.

Children play at life in order to prepare themselves for it, after many a shoot-out between cops and robbers, castles built in the sand and stampedes on horseback. Children's mimicry is a game: they imitate out of pleasure, partly believing themselves to be the object imitated but, like the actor, knowing that it is not altogether true.⁴²²

(Los niños juegan en la vida para prepararse para ella, después de muchos disparos entre policías y ladrones, castillos construidos en la arena y huidas a caballo. La mímica de los niños es un juego: imitan por placer, en parte creyendo ser el objeto imitado, pero, como el actor, sabiendo que no es del todo cierto)

La imitación es un acto que puede o no ser deliberado, un acto del que podemos ser más o menos conscientes. La capacidad del ser humano para adaptarse al medio, a otras culturas con otras formas de comunicarse y relacionarse, y a otras costumbres, está profundamente enraizada en nuestro inconsciente, y su mecanismo es *la imitación*. Tendemos a identificarnos con aquello que vemos, escuchamos o sentimos, siendo la imitación un medio en sí mismo de supervivencia y adaptación.

El propio Aristóteles ya relacionaba el origen de la poesía con la facultad de los seres humanos de imitar. El concepto de imitación aparece como un elemento dominante en su *Poética*, tanto en la poesía como en la tragedia o la comedia. Por otro lado Aristóteles, que también destacaba el peso de la improvisación en el origen de la artes, vincula dicha improvisación con la imitación y la repetición de rituales y espectáculos, en general asociados en sus orígenes a ofrendas religiosas.

⁴²² Jacques Lecoq, *Theatre of movement and gesture*, 1.

En efecto, el imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación; y también les es connatural el complacer a todos con las imitaciones. [...] Así que al ser natural para nosotros el imitar, así como la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros forman parte de los ritmos), aquellos que desde el principio estaban mejor dotados para ello fueron consiguiendo pequeños progresos y generaron la poesía a partir de las improvisaciones.⁴²³

El propio Lecoq habla de ese *mimo inconsciente* que nos habita, por ejemplo en la visita a un Zoo, pudiendo saber qué tipos de animales observa la gente sólo con fijarnos en la actitud de sus cuerpos y sus reacciones.

At first the visitors take up position according to their physical and spiritual centre of interest [...] The second stage is when these identifications reveal themselves as nostalgia for conflicts that have been hard to accept: short people face up to the giraffes [...] The third stage is one of curiosity: the body leans forward, observes, makes a mimetic effort to enter into the being of the animal, to know it better [...] expecting from it something which resembles us and which will never be forthcoming. But if the animal spits a lump of grass in your face, with no warning, you feel upset, disoriented: you failed to read the notice which says: "Guanacos, spitting animal"⁴²⁴

(En un primer momento los visitantes ocupan una posición según su centro físico y espiritual de interés [...] La segunda etapa se produce cuando estas identificaciones se revelan mediante la nostalgia de los conflictos que han sido difíciles de aceptar: la gente baja se enfrenta a las jirafas. La tercera etapa es de curiosidad: el cuerpo se inclina hacia adelante, observa, hace un esfuerzo mimético para entrar en el ser del animal, para conocerlo mejor [...] esperando de él algo que nos recuerde a nosotros mismos pero que

⁴²³ Aristóteles, *Poética* (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2007), 41-42.

⁴²⁴ Jacques Lecoq, *Theatre of Movement and Gesture*, 3.

nunca llegará. Pero si el animal escupe un trozo de hierba en tu cara, sin aviso alguno, y te sientes molesto, desorientado: no leíste el aviso que dice: "Guanacos, animal que escupe")

8.4.4 El *mimo* en el método de Lecoq. Instrumento de creación

Este fenómeno del mimetismo servirá para construir las *identificaciones*, anticipadas por *las asociaciones* de Meyerhold, uno de las herramientas como hemos visto de cara a desarrollar el trabajo con la máscara neutra. Al mismo tiempo, Lecoq asegura que se puede, y se debe ir más allá de la imitación simplemente física o vocal, es decir, que se puede pasar de una *mímica de las características externas* a una *mímica del significado*. Nos acercamos así, de esta manera, al sentido verdadero del arte del mimo. La mímica irá un paso más allá tratando de percibir los impulsos que se producen en todo nuestro cuerpo, esos estímulos e impulsos internos o externos que *accionan* o *reaccionan* al ser humano y en él. Captar la esencia de dichos impulsos es la esencia del arte de mimar.

Dicha reformulación y reinterpretación del mimo como herramienta de trabajo derivará en su conocida *mimodinámica*. Pero hay que ser muy claros al respecto. Ni Lecoq ni sus discípulos enseñan mimo, aunque sí a *ser* y *actuar* a través de los elementos que conforman la práctica del mimo.

Lecoq maintains that mime is a transient form that emerges when theatre is in a state of decline. For Lecoq mime is a mean of returning to the essence of theatre and of finding new beginnings. Lecoq does not run a mime school. His teachings, that we move before we think and that what we do on stage is more important than we say, are lessons fundamental to good theatre practice and not the specialist preserve of the mime.⁴²⁵

(Lecoq sostiene que el mimo es una forma transitoria que emerge cuando el teatro está en un estado de declive. Para Lecoq, el mimo es un medio para regresar a la esencia del teatro y

⁴²⁵ Franc Chamberlain y Ralph Yarrow, *Jacques Lecoq and the British Theatre*, 83.

para encontrar nuevos comienzos. Lecoq no dirige una escuela de mímica. Sus enseñanzas, movernos antes de pensar y el hecho de que lo que hacemos en el escenario es más importante que lo que decimos, son lecciones fundamentales para la buena práctica teatral y no una forma especial de preservar el mimo).

8.5 El mimo de acción. El movimiento en su singularidad

El *mimo de acción* se utilizará con el fin de analizar y comprender las *acciones físicas* que realiza un cuerpo, y aprender a reproducirlas utilizando los movimientos justos y precisos en su ejecución. En este caso no se utilizan ni las identificaciones ni las transposiciones, sino que se miman *los objetos, los obstáculos, y las resistencias* partiendo de un impulso real. Tomamos como referencia de trabajo los gestos y las actitudes de diferentes tipos de oficios, como *el barquero, el leñador, el excavador*, o ejercicios deportivos como *el tiro con arco, el lanzamiento de jabalina o el levantamiento de pesas*. También utilizamos el mimo de acción para la *manipulación de objetos* en el espacio: abrir o cerrar una puerta o una ventana, limpiar una mesa, colocarnos un sombrero en la cabeza, abrir un paraguas... Una concepción que probablemente deba mucho al *Método de las Acciones Físicas* desarrollado por Stanislavsky.

Para realizar estas manipulaciones simplemente nos centramos en realizar la acción de manera precisa y económica, realizando los *movimientos justos* requeridos, ni más ni menos. Para ello, en un primer momento, analizamos las acciones desde un punto de vista estrictamente técnico, probando a continuación su ejecución en varias ocasiones. Una vez que la parte técnica ha sido asimilada, jugamos entonces a ampliar y reducir los movimientos, llevándolos a su máxima y a su mínima expresión. Mediante este juego podemos descubrir las formas dramáticas que pueden emerger del movimiento, y que

junto con la respiración, permiten encontrar multitud de posibilidades y aplicaciones en el juego escénico.

Para evitar la tendencia a la mera técnica o al virtuosismo gratuito no nos limitamos nunca al análisis de movimientos aislados, sino que incluimos los gestos en secuencias dramatizadas, con un principio y un final. La secuencia llamada “del muro”, formada por cincuenta y siete actitudes muy precisas, permite un encadenamiento en un movimiento global.⁴²⁶

El alumnado trabajará durante varias clases en esos cincuenta y siete movimientos desde su técnica, movimiento a movimiento, hasta conocerlos con precisión, y hasta tener claros los impulsos del cuerpo y de donde surge cada uno de los mismos. Esto es lo que Lecoq denominará *frase de movimiento*, una secuencia completa, fragmentada, estudiada, y ejecutada con perfección milimétrica. Una vez adquirido el conocimiento técnico de la *frase*, el alumnado es libre para *actuarla*, buscando los ritmos y dramatismos de la misma mediante improvisaciones creativas.

Se trata de una disciplina del cuerpo al servicio de la actuación. De un condicionante al servicio de la libertad.⁴²⁷

Esta frase se jugará en uno de los auto-cursos: sobre una música el alumnado deberá reproducir únicamente los movimientos de la frase, eliminando su sentido real, y eliminando cualquier elemento dramático. De esta manera se jugará con dichos movimientos en una dimensión mucho más abstracta.

El *mimo de acción* apunta Lecoq, nos permite comprender que todas las acciones físicas que realiza el ser humano parten de dos impulsos esenciales: *empujar* y *tirar de*. A

⁴²⁶ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 121.

⁴²⁷ *Ibíd.*, 123.

través de la combinación de estas dos fuerzas se pueden establecer y desarrollar el resto de acciones y orientarlas, a diferentes niveles y ritmos, en todas las direcciones posibles: *hacia el frente, hacia atrás, hacia los lados, en diagonal, hacia abajo*, etc. Dichas fuerzas determinan para Lecoq un esquema espacial que denominará *La rosa de los esfuerzos*, definido por tres direcciones principales (*vertical, horizontal y diagonal*), y que resulta cercana a la *kinesfera* de Laban. Lecoq asociará asimismo dichas direcciones *verticales, horizontales y diagonales* a distintos mundos dramáticos, en correspondencia con cada una de dichas direcciones: la tragedia, *vertical*, cerca del cielo, o los bufones, también *verticales*, pero camino del infierno; el melodrama, *diagonal*, “se desvanece sin que sepamos donde volverá a aparecer”⁴²⁸; y el clown y la Comedia del arte, *horizontales*, un tira y afloja, un dialogo, al mismo nivel.

9. Máscaras e interpretación

9.1 Máscaras expresivas

*La máscara expresiva hace aparecer las líneas maestras de un personaje. Estructura y simplifica la actuación, ya que transmite al cuerpo las actitudes esenciales. Depura la actuación, filtra las complejidades de la mirada psicológica, impone actitudes guía al conjunto del cuerpo. [...] Cualquier tipo de teatro, sea cual sea su forma, se beneficiará de la experiencia del actor que haya actuado con máscara.*⁴²⁹

Tras el intenso trabajo y la investigación con la máscara neutra, Lecoq continúa con las *máscaras expresivas*. El trabajo con estas máscaras partirá de lo descubierto e investigado con la máscara neutra, y de ahí la importancia del orden de aprendizaje. El propio Lecoq describe mediante una potente metáfora la relación entre las dos máscaras:

⁴²⁸ *Ibíd.*, 125.

⁴²⁹ *Ibíd.*, 84-85.

The neutral mask is not a surface mask but comes from deep inside one. The neutral mask is the like the bottom of the sea: it's quiet, it's still. The expressive mask is like waves; underneath is the neutral mask.⁴³⁰

(La máscara neutra no es una máscara superficial sino que procede de lo más interior de uno. La máscara neutra es como el fondo de mar: en silencio, en calma. La máscara expresiva es como las olas; por debajo de las mismas esta la máscara neutra)

Las máscaras expresivas abarcan un sin fin de posibilidades, desde aquellas creadas y construidas por el alumnado durante su formación, a modelos ya existentes y trabajados plenamente consolidados, hasta incluso utensilios e instrumentos de la vida cotidiana que no sospecharíamos nunca que podrían llegar a ser máscaras expresivas.

Estas máscaras expresivas se dividen en tres grupos: *las máscaras de carácter*, *las máscaras larvarias*, y *las máscaras utilitarias*. Comenzamos trabajando con *las máscaras de carácter*. Alumnas y alumnos crean y construye sus propias máscaras, y posteriormente las prueban buscando el movimiento propio de cada una de ellas. Se trata de una búsqueda para descifrar qué tipo de personaje se esconde tras una determinada máscara, qué sentimientos y qué aptitudes, colocando para ello la máscara en diferentes circunstancias: la máscara está enamorada, o enfadada, o feliz, etc. Se buscan también sus aficiones, conformando su personalidad: deportista, aficionada a la danza o a la música, lectora reflexiva, etc. Lecoq explica que esta máscara puede abordarse desde dos ángulos, *un ángulo más psicológico* o *un ángulo más instintivo*, según lo que la expresión de la máscara nos sugiera.

Estas máscaras sí se encuentran y entran en conflicto, no están en equilibrio, y dicha dinámica conflictiva ayuda y enseña al alumno/a a tomar conciencia del juego teatral.

⁴³⁰ Citado en Franc Chamberlain y Ralph Yarrow, *Jacques Lecoq and the British Theatre*, 78.

Con la máscara expresiva el nivel de presencia aumenta, así como la implicación del cuerpo en su totalidad, quedando los movimientos corporales individuales completamente relegados a un segundo plano, y supeditándose el cuerpo y el movimiento a las características del personaje que portamos. Es importante no establecer ninguna idea preconcebida sobre la máscara expresiva, para así poder dejarnos llevar tanto por los impulsos físicos, como por los descubrimientos realizados a través de la *máscara neutra*. La máscara expresiva genera una serie de líneas de actuación, y un número de actitudes y poses esenciales, que se transmiten al cuerpo del actor/actriz. El dominio de los movimientos en el espacio se afina y pule, como si de una coreografía se tratase, pero conservando la frescura de la inmediatez. Por otra parte, el juego con el público resulta fundamental. El alumnado debe aprender a *enviar* su máscara hacia el público haciéndole así participe al mismo del juego escénico.

9.2 La contra-máscara expresiva

Otro elemento que enriquece la máscara expresiva es la *contra-máscara*. Lecoq habla de la *contra-máscara* para referirse al personaje cuando este nos muestra, tanto en sus rasgos físicos como en sus rasgos psicológicos, un comportamiento opuesto al que ofrece y correspondería a la máscara en su génesis, en sus orígenes. El efecto teatral resulta muy potente, y ayuda a aumentar la dimensión de juego de la propia máscara. Se trata de buscar un personaje antagónico dentro de uno mismo; la máscara enfrentada a la máscara. Pero dicha oposición, ese segundo personaje, emanará a su vez del primero como una prolongación. Este juego de contrastes requiere gran destreza por parte del actor/actriz, y supone conquistar una mayor profundidad en la creación del personaje, enriqueciéndolo notablemente mediante una dinámica de oposiciones y antagonismos.

Jugar por ejemplo un personaje duro y antisentimental, y descubrir, partiendo del mismo, una naturaleza romántica y enamoradiza, o ante una máscara orgullosa, prepotente y déspota, elaborar una contra-máscara cobarde, insegura y huidiza. En Otelo, la permisividad frente a los celos, o en Hamlet, la seguridad frente a la duda. Existe una influencia directa de la Comedia del arte en la búsqueda de esta contra-máscara lecoquiana. Personajes de dicha Commedia, como por ejemplo Capitano, muestran esas dos caras; el soldado que representa la valentía, la fiereza, además de ser un galán, y que sin embargo a la hora de enfrentarse en duelo es un auténtico cobarde. Otro ejemplo clásico es Polichinela, un personaje despreciado y apaleado, jorobado y barrigudo, y que sin embargo canta como los ángeles y es un magnífico orador. La interpretación de los contrastes caracterizó a la Comedia del arte.

La contra-máscara nos permite ampliar el registro del personaje tanto en su expresión facial (predeterminada en un primer momento por la propia fisonomía de la máscara), como en su parte interpretativa. La capacidad de mostrar al público varias características de la personalidad de una máscara, que *en principio* tiene una expresión físicamente invariable, enriquece las tensiones dramáticas, y potencia los sentimientos consiguiendo un juego dramático mucho más amplio y rico.

9.3 Máscaras Larvarias y Máscaras Utilitarias

Las máscaras Larvarias tienen su origen en el Carnaval de Basilea, Suiza. Se trata de máscaras enteras blancas, con rostros no definidos del todo; máscaras de gran tamaño *sin terminar*. Son toscas, narizotas, de cabezas grandes y rasgos simples, sin gran psicología. Sus rasgos definatorios, no se han desarrollado del todo, tratándose de *futuros personajes* con características y personalidades aún por florecer, y en los que

algunas zonas de sus rostros están notablemente exageradas o deformadas. El propio término larvaria hace referencia a que su rostro:

Suggest a face covered in larvae which makes us begin to reconstruct the hidden features.⁴³¹

(Sugiere una cara cubierta de larvas lo que nos lleva a reconstruir sus características ocultas)

Las máscaras larvarias se pueden dividir en dos tipos de grandes familias en función del tipo de deformidad: *redondas* y *picudas*. La investigación con estas máscaras nos lleva a un territorio completamente diferente al de las máscaras de carácter. A pesar de comenzar con improvisaciones donde se trabajan situaciones realistas, aquí abandonamos el realismo y sus convenciones para entrar en un mundo diferente, descubriendo seres indefinidos y peculiares. Mediante estas máscaras aprendemos a conformar una corporalidad más abstracta, y al tratarse de un cuerpo inacabado el imaginario se activa con fuerza aumentando aún más el peso del juego.

The larval masks require sensitivity rather than precision, and games rather than accuracy. These masks define their own world where, in a child-like way a cushion could become a mountain or a chair a horse. In the world of the larval mask nothing is what it appears to be and anything is possible.⁴³²

(La máscara larvaria requiere sensibilidad más que precisión, y juego más que exactitud. Estas máscaras definen su propio mundo donde, de forma casi infantil, un cojín se convierte en una montaña o una silla se convierte en un caballo. En el mundo de la máscara larvaria nada es lo que parece y todo es posible.)

La búsqueda e investigación en la máscara larvaria se centra en encontrar la forma definitoria en el cuerpo. No son máscaras con un movimiento preciso, y por eso

⁴³¹ *Ibíd.*, 78.

⁴³² *Ibíd.*, 79.

potencian una búsqueda a través de la forma corporal que nos ayudará posteriormente en la construcción y la interpretación de personajes.

Las máscaras utilitarias por su parte pueden ser fabricadas o elementos u objetos cotidianos de la vida que transponemos y transformamos encontrándoles un uso y una aplicación teatral. Lecoq las define como *máscaras defensivas*, como las máscaras de jockey, o como *máscaras de encubrimiento*, que favorecen los juegos de espionaje, los juegos secretos. El trabajo de investigación se orienta a otorgar rasgos humanos a dichas máscaras, y descubrir qué personajes pueden encontrarse tras las mismas.

La máscara es instrumento fundamental en la pedagogía lecoquiana, siendo usada en su preparación y su práctica escénica “as a key for each student that can open the door to their creative impulses”.⁴³³ (Como una llave para cada estudiante que puede abrir la puerta a sus impulsos creativos). Pero el propio Lecoq entiende la máscara como algo que va mucho más allá, como un instrumento que define el propio mundo del teatro, también en sí mismo una máscara del mundo, una máscara durante la función para intérpretes y creadores y para el propio público. Las propias palabras de Lecoq así lo resaltan:

Dentro de la diversidad de los acercamientos, busco siempre la verdadera máscara de teatro, aquella que transmite una humanidad, impone una transposición y alcanza un cierto nivel de juego teatral.⁴³⁴

⁴³³ *Ibíd.*, 81.

⁴³⁴ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 91.

9.4 El vínculo con el público. Interacción creativa

*El espectador sabe perfectamente si en una escena hay equilibrio o desequilibrio. Existe un cuerpo colectivo que sabe si un espectáculo está vivo o no. El aburrimiento colectivo es una señal del no-funcionamiento orgánico de un espectáculo.*⁴³⁵

El actor/actriz necesita de un público ante el que actuar. Al igual que ocurre con la mecánica cuántica, donde las partículas cambian al ser observadas, la observación del público debe ser también causa para modificaciones y cambios en la actuación. Así lo entendía Grotowski cuando definía el teatro “como lo que ocurre entre el actor y el espectador”.⁴³⁶ Compartir con el público el juego dramático es elemento fundamental para reconocer el *timing* que la acción necesita.

La creación interpretativa se transforma y crece cuando el actor/actriz se presenta ante el público, y nuevos aspectos, fruto del juego, se modifican a tiempo real consecuencia de esa comunión invisible pero real que se genera entre el espacio escénico y el auditorio. Este compartir con el público se vuelve determinante especialmente en el trabajo del clown y en el trabajo de máscaras.

Estas últimas, al carecer de habla, obtienen todo su juego dramático de su cuerpo, de sus gestos, del movimiento de sus cabezas, sus piernas o sus manos. Con las máscaras se actúa *de otra manera*, la dimensión del juego cambia, y el nivel de transformación de la obra dramática aumenta considerablemente respecto del teatro sin máscaras. Cada vez que sucede algo en escena relevante, las máscaras -al igual que el clown- *envían al público su máscara*, fundiendo a los espectadores con lo que se desarrolla en escena. Se establece una especie de diálogo silencioso pero muy efectivo con un público capaz de

⁴³⁵ *Ibíd.*, 41.

⁴³⁶ Jerzy Grotowski, *Teatro Laboratorio* (Barcelona: Tusquets Editores, 1980), 53.

comprender, a través de ese cuerpo poético consciente, y en todas sus dimensiones emocionales, lo que es y siente el personaje. La emoción o la risa entre máscaras y público se sincronizan.

Dicha relación se convierte en un elemento central en el propio proceso creativo de la actuación, tal y como ocurre con muchos de los contemporáneos de Lecoq (Grotowski, Barba, Littlewood, Mnouchkine...). Es un aspecto que define además esa concepción del actor/actriz como creador, en la que Lecoq se enmarca, y no como simple intérprete, siendo la relación con el público aspecto recurrente y característica crucial de su pedagogía de creación.

Crear o identificarse no es suficiente, hay que actuar (jugar), ofrecer la interpretación al público. Esto es, la improvisación y el juego dramático, como procesos de creación, requieren que el actor implique al espectador. Dicho a la inversa: sólo cuando el actor organiza su expresión teniendo en cuenta al espectador puede considerar creativo su trabajo. [...] A este respecto Lecoq hace una distinción entre “expresión” e “improvisación”. En la expresión la actuación se dirige más hacia uno mismo que hacia el público, mientras que la improvisación (como proceso creativo) implica decididamente al público. Lecoq discrimina igualmente entre “recreación” (rejeu, también rejuego) y “actuación” (jeu, también “juego”). La “recreación” hace referencia a una expresión que plasma la vida tal cual es, pero que no tiene en cuenta al público, mientras que la “actuación” pone en relieve la comunicación recíproca del actor y su creación con el público. Siguiendo el hilo a esta disertación, podríamos decir que la pedagogía de Lecoq tiende a fomentar la improvisación frente a la expresión y la actuación frente a la recreación.⁴³⁷

⁴³⁷ Borja Ruiz, *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias* (Bilbao: Artezblai S.L., 2008), 276.

Esta concepción de Lecoq, de un dialogo del actor/actriz con el mundo exterior, con el público, es absolutamente decisiva en la forma de construir el personaje, y rompe con cualquier planteamiento intimista y emocional. De hecho mediante esta relación con el público se busca el plano objetivo de la actuación, si verdaderamente se está trasladando al público lo que se está actuando, para lo que es necesaria una fuerte conexión con la realidad concreta o entorno en el que se interpreta. También implicará estar vivo y despierto, en continuo movimiento, en el sentido de vivir el propio desarrollo de la obra en comunión con el público, y poder incluso percibir las señales del mismo. Todo esto lleva en la metodología de Lecoq a la búsqueda de los elementos universales de la expresión, que permitan a todo público entender la actuación, hablándose de *un teatro de todos los teatros*.

10. La construcción del *Personaje*

La investigación del primer curso de escuela culmina abordando la construcción de los personajes. Tras *viajar* a través de las máscaras, las materias, los colores, los animales, los ritmos, tras asimilar las leyes del movimiento y del gesto, el alumnado se enfrenta a la construcción de los personajes, la parte más compleja de *El Viaje* ya que supone la aplicación práctica, y creativa, del trabajo hasta el momento realizado.

En este punto del *Viaje*, Lecoq destaca aún más el carácter objetivo de su pedagogía, ya que teme que el alumnado pueda caer en el subjetivismo, aportando al personaje en su creación aspectos personales que debe haber descartado y limpiado de su cuerpo, fruto de todo lo aprendido y practicado hasta el momento. Se trata ahora de *esencializar* el personaje, reflejar lo que es por sí mismo, partiendo de la investigación y la práctica escénica, mediante los instrumentos aprehendidos.

Cuando abordamos los personajes, mi gran temor es el retorno a lo personal, es decir, a que los alumnos hablen de ellos mismos, sin que haya verdadera actuación. Si el personaje y la persona se funden en uno, la actuación se anula. Si esta ósmosis puede servir en ciertos primeros planos del cine psicológico, el juego teatral debe transportar la imagen hasta el espectador. Hay una gran diferencia entre los actores que expresan su vida y los que interpretan verdaderamente. De ahí la importancia de la máscara. Los alumnos aprenden a interpretar otra cosa que no sea a ellos mismos, al tiempo que se implican profundamente. No actúan ellos mismos, ¡actúan con ellos mismos! Ésta es toda la ambigüedad del trabajo del actor.⁴³⁸

10.1 Animalización y representación

Se trata de crear un personaje de la nada huyendo de uno mismo, de sus experiencias y emociones. Un contraste con aquellos métodos que promueven fundirse con el personaje, entenderlo desde sus entrañas, desaparecer en él, hacerlo indistinguible del actor/actriz. Esto último sería para Lecoq el mayor de todos los fracasos, ya que así solo se expresa el propio actor/actriz, sin construir nada nuevo, sin llegar a crear. De cara a evitar caer en esto, y para garantizar que se crean y construyen personajes, Lecoq se sirve de la *animalización*, estableciendo una la relación triangular de trabajo:

Para evitar el fenómeno de la ósmosis y para servir de apoyo a esa otra parte que buscamos, nos servimos mucho de los animales. Cada personaje puede ser asimilado en parte a uno o varios animales. Si un personaje está basado en la presunción del pavo real, hay que asegurarse de que el pavo esté presente efectivamente en la interpretación del actor. No hay un cara a cara entre el actor y el personaje, sino una relación que es siempre triangular: ¡el pavo, el actor y el personaje!⁴³⁹

⁴³⁸ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 94.

⁴³⁹ *Ibíd.*, 94-95.

La técnica de la animalización, aprehendida y asimilada mediante las transposiciones, es utilizada por numerosos actores y actrices de cara a construir personajes. Es el caso, uno de los más evidentes, de *El padrino*, donde claramente vemos la utilización de la animalización en el personaje de Vito Corleone por parte de Marlon Brando, un gran gorila tanto en sus rasgos faciales como en sus gestos e incluso en su respiración, y que reflejan como el personaje (gorila) controla a toda su manada. Los propios movimientos, lentos pero majestuosos, el carácter pausado, son rasgos de ese gorila adulto, incluso anciano, jefe de la manada por derecho propio. La animalización, como también ocurre con el uso de las máscaras, se convierten en recurso fascinante en la construcción de cualquier tipo de personaje, cualquiera que sea el estilo y el género.

Esta técnica está muy enraizada en las culturas humanas, de ahí su universalidad y su presencia desde las primeras civilizaciones, en sus religiones y en los primeros textos escritos. Pero incluso con anterioridad, en la prehistoria, descubriendo el peso que tienen en el ser humano los animales que le rodean, tal y como vemos en las propias pinturas rupestres. Dicha técnica por tanto conecta con nuestro origen, tal y como vemos en todas las culturas: los chamanes de la tribu indias norteamericanas y sus identificaciones con un animal como símbolo de la tribu, las conceptualizaciones religiosas como la de la vaca sagrada en la India o la del cordero bajo el cristianismo, o en el caso de nuestro mundo moderno la animalización presente en las películas de animación, conectando con esa memoria cultural primaria presente en todos nosotros.

Este último caso es un buen ejemplo a efectos de entender la propia técnica de Lecoq, ya que sus personajes, como vemos en Disney o Pixar, son animales humanizados o a la inversa, humanos con claras características animales que los definen y conforman su carácter. Mediante el dibujo dicho planteamiento puede llevarse aún más lejos, ya que la

fusión visual entre las características humanas y animales resulta total, pudiendo además resaltarse extremadamente determinados rasgos caricaturescos. Dicha animalización, inicialmente desde el dibujo y el diseño gráfico, es continuada mediante la actuación a través de las voces que dan vida a dichos personajes. Una concepción que conecta con el trabajo desarrollado por Lecoq a través de su pedagogía y su escuela, pero respecto al gesto, al cuerpo y a la actuación en su conjunto.

10.2 Líneas de fuerza. Esbozando el personaje

Para la construcción del personaje, el primer paso según Lecoq es que el alumnado observe y analice a *los personajes* de su entorno, las personas que se le cruzan en el metro, en una biblioteca, en una cafetería..., y que tome de las mismas aquellas características que más le llamen la atención para posteriormente poder utilizarlas. El punto de partida, tras esa primera investigación, de cara a elaborar y trabajar la construcción del personaje, de cara a crearlo, es comenzar por precisar el carácter del mismo, es decir, *las líneas de fuerza* en él o ella. Estas líneas de fuerza las precisamos únicamente utilizando tres palabras, tres adjetivos concretos: nuestro personaje será “orgulloso, generoso y colérico”.⁴⁴⁰ Esta tríada de adjetivos nos proporciona una base sencilla pero sólida, estable y sistematizada de cara a comenzar a trabajar. Una vez que hemos definido la tríada, se va concretando el trabajo a través de pequeños detalles que enriquecen poco a poco nuestra construcción: “es orgulloso pero noble, es colérico pero amable”.⁴⁴¹ Poco a poco el actor/actriz va configurando, siguiendo esta metodología, un esquema de trabajo con el que abordar la construcción de cualquier personaje. En uno de los ejercicios, todos los personajes juntos participan de todas las clases de la escuela: música, movimiento, improvisación... ¡y todo desde el personaje!

⁴⁴⁰ *Ibíd.*, 95.

⁴⁴¹ *Ibíd.*, 95.

Esto es gracioso y, a la vez, muy agotador, por lo cual acordamos entre nosotros una señal que permita dejar de actuar y relajarse antes de retomar el trabajo. Porque, se quiera o no, el personaje tiende siempre a volver hacia la persona. [...] Por eso insisto en que presenten un verdadero personaje de teatro, es decir, ¡un personaje sacado de la vida y no un personaje de la vida! La diferencia es tenue pero esencial.⁴⁴²

Para que el personaje pueda jugar y mostrar su carácter, y determinar y precisar sus líneas de fuerza, debemos ponerlo *en situación*. Para ello se improvisan una serie de situaciones reales, un tanto accidentales, que permitan desvelar quienes somos y el lado más insospechado de nuestro comportamiento: *la avería de un ascensor, el descarrilamiento de un tren o una agitada reunión de vecinos* son algunos ejemplos. En este momento se pueden precisar las líneas de fuerza e incluso jugar introduciendo el concepto de *la contra-máscara*: el personaje que *en principio* aparece como el líder, el valiente del grupo, se echa a llorar desconsoladamente cuando el ascensor se avería con él dentro, y el personaje aparentemente despistado e inútil calma al grupo y logra desbloquear el ascensor.

10. 3 El peligro de las identificaciones. El contra-personaje

Pero la construcción de este primer personaje también implica peligros: el estancamiento y la identificación. El actor/actriz utiliza una y otra vez los mismos recursos y los mismos movimientos corporales, el juego del personaje se estanca, y nos podemos volver repetitivos y mecánicos. Esto podría conllevar que el actor/actriz no logre ya abandonar dicho personaje, volviéndose cualquier nueva construcción en una simple variación de aquel construido inicialmente.

⁴⁴² *Ibíd.*, 96.

Por ello Lecoq propone construir un segundo personaje que esté *lo más alejado posible del primero*, es decir, construir:

Un personaje en flexión y otro en extensión, [una especie de contra-personaje (como la contra-máscara)]: un personaje de tipo popular, relajado, más bien libre, y otro más estricto, de porte rígido, con actitudes más convencionales⁴⁴³.

El contraste y el antagonismo es el aspecto central. El alumno/a avanza así en el aprendizaje de cara a la construcción de personajes propios y distintos, huyendo de esos peligros que puedan implicar finalmente su estancamiento.

Este segundo personaje se trabajará desde otro ángulo, desde el cuestionamiento. Para ello Lecoq, con todos los alumnos/as presentes, comienza a preguntar a qué personajes les gusta mirar, a cuales ser mirados y a cuales ignorados; o quienes saben a dónde van y quiénes no. Posteriormente comenzará a ser más concreto: “los que van al fútbol”, “los que van a bailar el sábado por la noche”, “los que van al museo”⁴⁴⁴... Se trata de precisar a través de diferentes situaciones las características del *contra-personaje*, encontrar las características que mejor encajen en él para que desarrolle su juego dramático, “determinar los lugares, o los ambientes, que mejor propician que el personaje se revele”⁴⁴⁵.

10.4 La prueba práctica: Sucesión de personajes

Finalmente Lecoq, en el proceso de construcción del personaje, plantea varios ejercicios de cierre, siendo uno de ellos *el ejercicio del biombo*. La destreza, la rapidez y las intensas ganas de jugar, ¡de nuevo el juego!, resultan imprescindibles para poder

⁴⁴³ *Ibíd.*, 98.

⁴⁴⁴ *Ibíd.*, 98.

⁴⁴⁵ *Ibíd.*, 98.

enfrentar este ejercicio. El actor/actriz pasa por el biombo, y en cada ocasión cambia de personaje mostrando los dos personajes contruidos.

Sobre la escena hay un biombo de dos hojas, dibujando un espacio abierto por delante y un espacio oculto por detrás. Llega un primer personaje que busca a otro, lo llama, no lo encuentra, va a mirar detrás... Muy rápido, con la ayuda de un elemento de vestuario o de un objeto de atrezzo, el actor cambia de personaje y reaparece interpretando al otro, perseguido por el primero.⁴⁴⁶

Un juego muy teatral donde dichos personajes se esperan, se persiguen y se buscan. La destreza del intérprete resulta aquí fundamental, y todos los ejercicios y entrenamiento practicados deben aplicarse a efectos de poder transformar un personaje en otro con completa fluidez y agilidad. Aquí veremos verdaderamente el resultado del aprendizaje y la asimilación real que se ha producido respecto del método de Lecoq en la creación de los personajes. La habilidad para construir personajes diversos, creados desde realidades y ángulos completamente diferentes, con características y esencias propias de cada uno, diferentes y antagónicas, se deberá mostrar en el terreno práctico mediante la ejecución de este ejercicio.

El reto es que además el público, el resto de compañeros, sabiendo y percibiendo al mismo compañero o compañera en todo momento, sea capaz de ver personajes independientes uno de otro. Se jugará con cambios muy sutiles de vestuario, de voz, en los movimientos y construcciones corporales; muy sutiles, a veces casi imperceptibles, pero que implican cambios cualitativos decisivos transformando un personaje en su contrario. Destaca en este ejercicio la influencia del Cabaret y del Music-hall, así como de ciertos elementos de las técnicas orientales, con sus constantes idas y venidas, con

⁴⁴⁶ *Ibíd.*, 99.

sus salidas y confusiones permanentes, ese espectáculo que aparenta desorden pero que requiere un orden y equilibrio perfecto.

Aquí se verá plenamente la utilidad de haber aprehendido ese lenguaje corporal universal, ese fondo poético lecoquiano, recurriendo a los instrumentos y elementos corporales y del movimiento objetivos desarrollados con anterioridad, ajenos a un personaje o actuación concreta, y por tanto, recursos utilizables siempre. Se trata de una herramienta que permitirá comprobar si estamos construyendo ese actor/actriz de todos los teatros.

11. Gesto y movimiento

11.1 Antropología del gesto. El lenguaje inconsciente

Un aspecto central para que Lecoq pueda desarrollar en toda su profundidad su metodología es la investigación, estudio, y análisis de los gestos y los movimientos que nos condicionan y determinan cultural y socialmente. Son aquellos que en general tomamos, apunta Lecoq, *como naturales*, sobre los que no tenemos conciencia, pero no podemos obviar que esos gestos y movimientos tienen una conexión profunda con nuestro bagaje antropológico.

Los gestos que definen nuestra personalidad, son aprendidos desde la infancia mediante un proceso mimético generación tras generación. Dichos gestos se convierten en códigos de conducta, símbolos, en un lenguaje gestual inconsciente colectivo, encuadrado en una sociedad vinculada a una cultura concreta. Un lenguaje que conecta con nuestra memoria colectiva y con lo profundo de nuestro ser, siendo más transparente, aunque inconscientemente, que el propio lenguaje de la palabra. De esta manera, ocurre en muchas ocasiones, que los gestos y los movimientos por un lado, y lo

que expresamos por otro mediante el lenguaje verbal, difiere, produciéndose mensajes diferentes e incluso contradictorios. De ahí la inmensa importancia y el amplio horizonte que se abre al trabajar como *cuerpos pensantes*, como *cuerpos poéticos* diría Lecoq, buscando ese *todo* conectado e indivisible, combinando razón corporal e inconsciente gestual.

Todo esto llevará a Lecoq constantemente a preguntarse, *¿son los gestos universales?* Lecoq concluye que sí, que existen ciertos instintos que registran gestos universales, principalmente respecto a las pasiones. Así, Lecoq especifica que el orgullo responde elevándose, los celos se alejan y se esconden, la vergüenza se inclina, y la vanidad se gira.⁴⁴⁷ Gestos universales que siempre encierran una serie de ritmos, movimientos, y sonidos comunes. Es la *esencialización*.

We are responding to a language that is universal. It is the same for all physical gestures that tend towards that economy of movement needed for the completion of any given action. The body learns by adapting itself to the effort required by a given gesture. When repeated, any gesture becomes selective, eliminating whatever is superfluous. These dynamic of gesture and movement appear as universal because they are organically inscribed within our bodies and belong to the laws of gravity. Gradually, they are shaped, transposed, deviated, hidden or opposed by education or by tactical or diplomatic considerations which are peculiar to each individual, to each country or to each historical period.⁴⁴⁸

(Estamos respondiendo a un lenguaje que es universal. Es igual para todos los gestos físicos que tienden hacia esa economía de movimiento necesaria para la realización de cualquier acción dada. El cuerpo aprende adaptándose al esfuerzo requerido por un gesto dado. Cuando se repite, cualquier gesto se vuelve selectivo, eliminando lo superfluo. Estas dinámicas de gesto y movimiento parecen universales porque están orgánicamente inscritas

⁴⁴⁷ Jacques Lecoq, *Theatre of Movement and Gesture*, 8.

⁴⁴⁸ *Ibíd.*, 8.

dentro de nuestros cuerpos y se deben a las leyes de la gravedad. Gradualmente son moldeados, transpuestos, desviados, ocultados o confrontados por la educación o por consideraciones tácticas o diplomáticas peculiares a cada individuo, a cada país o a cada período histórico)

La observación de los gestos de la vida cotidiana, apunta Lecoq, es fundamental para actores y actrices. Observando dichos gestos, se pueden apreciar aquellos movimientos que son comunes en nuestra cultura para definir emociones y pasiones, y a su vez, compararlos con los gestos de otras culturas tratando de encontrar esa universalidad. Todo este conocimiento permitirá buscar ese *teatro universal* anhelado por Lecoq.

Lecoq establecerá tres grupos de gestos: gesto de acción, que implican todo el cuerpo; gestos de expresión, que comprenden las emociones y los estados básicos de la persona; y por último, gestos de demostración, que sirven para sustituir a las palabras o aclarar conceptos.⁴⁴⁹

A través del conocimiento y la investigación de los gestos podemos analizar los movimientos que en un principio parecen más simples y automatizados, como por ejemplo caminar. De esta manera podremos investigar y llegar a conocer cómo se camina de una forma *neutral*, pudiendo posteriormente, partiendo de dicha neutralidad, imprimir cualquier característica a nuestros personajes, expresándose a través de la elaboración de variantes en dicha forma de caminar. Esto supondrá poder enriquecer casi ilimitadamente nuestras interpretaciones.

11.2 El punto fijo. Equilibrios y desequilibrios

A knowledge of the laws of movement is indispensable to artistic creativity, in particular in the domain of theatre, and to the play of author and actor who directly retransmit life into

⁴⁴⁹ *Ibíd.*, 9.

movement. Movement is characterised by a displacement in relation to stillness. There is no movement without a fixed point. Everything that moves is recognised according to a chosen element referring to the immobile.⁴⁵⁰

(El conocimiento de las leyes del movimiento es indispensable para la creatividad artística, en particular en el dominio del teatro, y para el juego tanto del autor como del actor que transmiten directamente la vida al movimiento. El movimiento se caracteriza por un desplazamiento en relación con la quietud. No hay movimiento sin un punto fijo. Todo lo que se mueve es reconocido de acuerdo a un elemento elegido referente a lo inmóvil)

Otro de los elementos esenciales en la preparación y la práctica escénica lecoquianos es el *punto fijo*. El movimiento en general se define respecto del punto fijo, es decir, la inmovilidad de un punto u elemento determinará todo el movimiento existente a su alrededor.

In the Greek tragic chorus [...] If the coryphaeus leaves the ranks to speak, and the chorus remains still, he becomes a chief who has taken an authoritative decision. If the chorus moves, leaving the coryphaeus immobile, he thus becomes the chosen delegate: either way the coryphaeus can speak for all⁴⁵¹

(En el coro trágico griego [...] Si el corifeo deja las filas para hablar, y el coro permanece quieto, se convierte en un jefe que ha tomado una decisión autoritaria. Si el coro se mueve, quedando el corifeo inmóvil, se convierte entonces en el delegado elegido: en cualquier de los casos el corifeo puede hablar en nombre de todos)

Relacionado con el estudio del *punto fijo*, encontramos *los equilibrios y los desequilibrios*. Todos los movimientos que realizamos, en general, se pueden situar en una u otra categoría, afectados por la gravedad: movimiento en equilibrio o movimiento en oposición a dicho equilibrio. Estos equilibrios y desequilibrios contribuyen a crear

⁴⁵⁰ *Ibid.*, 80.

⁴⁵¹ *Ibid.*, 82.

las tensiones dramáticas en escena: amor y odio, razón y pasión... pudiendo alterar en su totalidad la narrativa. Lecoq, al profundizar sobre el movimiento y sus leyes, profundiza sobre dicha relación, conectando, especialmente por sus orígenes como gimnasta, con la tradición de estudio del movimiento, y especialmente con Delsarte. Encontramos esta preocupación desde la Antigüedad, comenzando por los propios griegos, que en su concepción del cuerpo consideran este aspecto como esencial en el desarrollo de todas las artes.

11.3 La técnica de los movimientos I

*El movimiento no es un recorrido, es una dinámica, algo muy diferente a un simple desplazamiento de un punto a otro. Lo que importa es cómo se hace el desplazamiento. La base dinámica de mi enseñanza está constituida por las interrelaciones de ritmos, de espacios, y de fuerzas. Lo importante es reconocer las leyes del movimiento a partir del cuerpo humano en acción: equilibrio, desequilibrio, oposición, alternancia, compensación, acción, reacción. [...] Las leyes del movimiento organizan todas las situaciones teatrales.*⁴⁵²

Conocer, entender y practicar la técnica de los movimientos constituye otro eje fundamental dentro de la escuela y su pedagogía. La técnica de los movimientos está fusionada y forma parte diaria del entrenamiento, la preparación, la práctica y la creación escénica, así como de la interpretación de los personajes. Esta técnica prepara al alumnado para afrontar cualquier tipo de estilo interpretativo. La técnica de los movimientos reúne tres elementos: *la preparación corporal y vocal, la acrobacia dramática y el análisis de los movimientos.*

⁴⁵² Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 40-41.

11.3.1 Conociendo nuestra anatomía. La gimnasia dramática

El modo de asimilar la preparación corporal para Lecoq, difiere de gran parte de las técnicas normalmente utilizadas para trabajar el cuerpo del actor/actriz. Lecoq se muestra reacio y crítico con los métodos de relajación, con lo que él denomina *gimnasia de consolación*, ya que rechaza el trabajo que autocomplace y proporciona bienestar. ¡Es en la actuación donde se encuentra, tras un intenso trabajo, dicho equilibrio!, indica Lecoq.

Cree que en la actuación, la improvisación y el juego, el riesgo, la exposición y el duro trabajo físico, como en el caso del deporte, es el único camino para la formación del actor/actriz, aunque señala la insuficiencia de la gimnasia deportiva por su rigidez. Por otro lado se muestra muy crítico con cualquier lenguaje gestual codificado, como en el caso de la danza clásica o algunas de las técnicas y métodos orientales. Asegura que:

Estos gestos formales, a menudo nacidos de una práctica insuficiente, graban en el cuerpo del actor secuencias de movimientos físicos que después son muy difíciles de justificar, especialmente para los actores jóvenes. La mayoría de las veces sólo conservan de tales gestos la forma estética [...] pueden ser técnicas de ayuda o de desorientación, pero en ningún caso pueden reemplazar a una verdadera educación del cuerpo del actor.⁴⁵³

Por todo esto, propone y desarrolla ejercicios que nos permitan conocer y entender las direcciones naturales del cuerpo, “un conocimiento objetivo de la anatomía”⁴⁵⁴, permitiéndonos perfeccionar nuestros movimientos en el espacio. Dichos conocimientos anatómicos enseñan al alumnado una preparación corporal y vocal muy analítica que potencia la expresión tanto del gesto como de la palabra, ya que esta última también nace de lo corporal. El movimiento de cada una de las partes del cuerpo, incluida la voz,

⁴⁵³ *Ibíd.*, 108.

⁴⁵⁴ *Ibíd.*, 107.

está cargado de un contenido dramático que hay que saber utilizar, y para ello haber identificado con precisión con anterioridad.

[Por otro lado,] sea cual sea el gesto que ejecute, el actor se inscribe en una relación con el espacio que le rodea y origina en sí mismo un estado emocional concreto. Una vez más, el espacio exterior se refleja en el espacio interior. ¡El mundo se “mima” en mí, y me da sentido!⁴⁵⁵

Dicha preparación huye de imponer un modelo de hacer, un modelo corporal concreto, al contrario, se trata de encontrar en cada alumno/a sus vicios y costumbres gestuales y corporales a fin de limpiar y pulir, y por tanto hay que tener una técnica analítica general que permita penetrar conscientemente en dicho inconsciente gestual particular de cada uno. No existen esquemas, ni una vía fácil carente de esfuerzo, algo repudiado por Lecoq. Solo así se puede encontrar ese *movimiento económico o justo* en cada uno. Se trata, en el caso concreto de cada cuerpo, de evitar *hacer de más* en relación a dicho cuerpo concreto, para que lo que queremos expresar llegue al público de manera exacta.

Gracias al profundo estudio anatómico que Lecoq realiza del cuerpo humano, consigue sacar de cada movimiento el máximo juego dramático posible. Señala que:

Cuando muevo, por ejemplo, la cabeza en direcciones puramente geométricas, al lado, al frente, hacia atrás... ¡escucho, miro, tengo miedo! en el teatro, ejecutar un movimiento nunca es un acto mecánico, debe ser un gesto justificado.⁴⁵⁶

Cada movimiento que hacemos tiene un significado y por tanto una justificación, incluso aunque en algunas ocasiones queramos expresar justo lo contrario. Nunca, por tanto, debemos movernos porque sí, gratuitamente, y por eso es tan importante conocer

⁴⁵⁵ *Ibíd.*, 104.

⁴⁵⁶ *Ibíd.*, 103-104.

y reconocer el valor de nuestros gestos. Dicho conocimiento completo del movimiento, de su valor y tensión dramática, es lo que nos permitirá trasladar toda la esencia del mismo a la escena teatral y que adquiera pleno sentido dramático. *La indicación, la acción, y el estado o expresión* son las tres vías que Lecoq utiliza de cara a justificar un movimiento. Tres variantes del gesto, correspondiéndose con tres de los géneros teatrales más universales: la indicación con la pantomima, la acción con la Comedia del arte y el estado o expresión con el drama.⁴⁵⁷

Para conseguir ese *movimiento justo* Lecoq desarrolla lo que denomina *la gimnasia dramática*, ejercicios básicos de movimiento corporal que en un primer momento se realizan de manera mecánica y sistematizada. Estos ejercicios incorporan el movimiento de brazos, de piernas, de cadera, de hombros, de cabeza, de manos, de cuello, de pecho...pero no realizados de manera gimnástica, sino de manera dramática, imprimiéndoles un sentido. Cada movimiento, cada gesto, cada actitud, cada inmovilidad, tiene un sentido y está justificado dramáticamente. La incorporación de la respiración, de manera consciente, resultará elemento fundamental para que estos ejercicios se justifiquen dramáticamente.

Poco a poco, cuando ya hemos interiorizado dichos movimientos, comenzamos a jugar con ellos: los agrandamos y exageramos llevándolos a su máxima expansión, tratando de ocupar todo el espacio posible buscando la máxima abstracción de cada uno de ellos. Buscamos los extremos, el principio y el fin del movimiento, y cómo gestionarlos con nuestro cuerpo; el inicio mediante *la extensión* y el fin mediante *la inmovilidad*. El orden de progresión establecido en tres fases de trabajo sería el siguiente: en la primera fase se realiza el ejercicio por imitación y de una manera mecánica, simplemente

⁴⁵⁷ *Ibíd.*, 104.

recordando los pasos a seguir y el recorrido que el cuerpo realiza; en la segunda fase, tratamos de hacerlo muy grande, ocupando el mayor espacio posible y buscando alargar los movimientos, abrir el cuerpo, llegar al límite de nuestras posibilidades físicas; finalmente en la tercera fase, centramos nuestra atención de manera especial en dos momentos concretos: el principio y el final del movimiento.

En estos dos momentos, el movimiento estará en su momento más complejo pues requerirá de un mayor control corporal. A su vez, estos dos momentos dan dimensión y tensión dramática al conjunto del ejercicio dependiendo del ritmo y de la respiración que se utilice en cada uno de ellos. El final del ejercicio conlleva además una inmovilidad que hay que sostener en el espacio para no bloquear el movimiento, ya que, como señalamos, en Lecoq la quietud contiene movimiento. Existe además otro lugar a encontrar en esta tercera fase: la suspensión entre el principio y el final, que otorga también carácter dramático al movimiento. También podemos jugar a buscar *la suspensión*, el *pause*, tanto al comienzo, justo antes del inicio del movimiento, como al final, antes de la inmovilidad, algo similar a lo que en danza se conoce como *el apele*. Ese momento mágico que dura tan sólo un suspiro y que envuelve aquello que le precede.

Los ejercicios enmarcados dentro de la gimnasia dramática, tienen también un trabajo vocal que no está dissociado del trabajo corporal. Una vez registrado el recorrido del cuerpo, su movimiento, el alumnado buscará los sonidos que acompañan dicho movimiento. Debe pensar, ¿qué sonidos tienen los gestos, los movimientos, las respiraciones? Finalmente se propone ejecutar el movimiento en su totalidad, combinando el movimiento en su sentido estricto, la respiración, los sonidos, la palabra, e incluso un texto dramático.

11.3.2 La acrobacia dramática

El fin de la acrobacia dramática para Lecoq es dotar al actor/actriz de plena libertad de movimiento durante la actuación, introducirle puro, *como una página en blanco*, al juego, sin complejos, donde redescubra la plena libertad de movimientos que ofrece su cuerpo. Volver de nuevo al juego, ¡siempre el juego!, aprendiendo nuestro cuerpo a través de caídas y errores. De esta manera el actor/actriz adquiere y desarrolla una mayor libertad a la hora de actuar, vence el miedo, expandiendo sus límites más allá de las cargas adquiridas por su cuerpo. Se parte de nuevo de ejercicios muy simples para ir construyendo posteriormente ejercicios cada vez más complejos. Y al igual que con la preparación corporal, los ejercicios tienen un orden de progresión concreto.

Se empieza por las volteretas, las ruedas, los saltos de obstáculos y los pinos, que nos enseñan a invertir nuestro cuerpo y a perfeccionar las justificaciones dramáticas en cada movimiento acrobático, aportando recursos que enriquecerán la teatralidad en la interpretación. Es importante aprender a invertir nuestro cuerpo para luchar contra la gravedad que nos empuja y nos limita. De esta manera podemos mejorar la coordinación de los movimientos, aumentar nuestros reflejos corporales, perfeccionar las posturas, aumentar la flexibilidad, e incrementar la resistencia. Nos permite potenciar los juegos en escena enriqueciendo la expresión dramática.

Una pirueta puede ser accidental –tropiezo con un obstáculo, me caigo, ruedo- pero también un elemento de transposición de la actuación: “Arlequín se echa a reír hasta llegar a dar una voltereta”. Por medio del juego acrobático el actor llega al límite de la expresión dramática.⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ *Ibíd.*, 109.

Es importante que el actor/actriz sea capaz de realizar movimientos arriesgados investigando las posibilidades y límites de su cuerpo pero sin correr el riesgo de lesionarse. Asistimos muchas veces al fenómeno de actores/actrices que, fruto del escaso aprendizaje y manejo de su cuerpo, sufren lesiones con facilidad. Este es uno de los mejores ejemplos de por qué es necesario una preparación actoral que permita al alumnado conocer y controlar su cuerpo.

Por otro lado, dentro de la acrobacia dramática, otro elemento de juego es *la lucha* escénica, que se convierte en una coreografía sobre el escenario. Aparte del control corporal y espacial otro elemento central es la acción-reacción en el juego dramático, que en esta ocasión comienza con bofetadas, patadas, tirones de pelo, empujones... de manera individual, para pasar después a trabajar colectivamente. Trabajar esta lucha escénica requiere especialmente entrenar *los apoyos*: donde coloco el peso en un salto, donde me apoyo sobre el compañero para realizar una voltereta o un pino, y cómo justifico posteriormente este gesto y este movimiento dramáticamente.

11.4 La técnica de los movimientos II. Memoria y experiencia corporal

Lecoq crea una serie de ejercicios de movimiento para el actor/actriz, donde la mente y el cuerpo -en movimiento- se ven obligados a trabajar juntos y coordinados. El alumnado va interiorizando dicho entrenamiento físico que poco a poco va dando forma y precisión a sus movimientos, a sus acciones y a los propios diálogos en la escena. Un entrenamiento físico que trabaja en varias direcciones: la memoria corporal de cada alumno/a, la relación con el grupo, y la relación con naturaleza, elementos y formas que nos rodean desde un punto de vista abstracto y universal. Todo ello enfocado a potenciar la apertura creativa actoral tanto corporal como mentalmente.

Lecoq's interés in the kind of physical circuits implanted in the body through training relates closely to another term- le dépôt- which provides a crucial key to his thinking about the relationship between movement and memory.⁴⁵⁹

(El interés de Lecoq en el tipo de circuitos físicos implantados en el cuerpo a través del entrenamiento se relaciona estrechamente con otro término –le dépôt (el depósito)- que proporciona una de las principales claves respecto a su pensamiento sobre la relación entre movimiento y memoria)

El término *dépôt* hace referencia a los sedimentos que la experiencia, tanto personal como colectiva, ha dejado en nuestro cuerpo y nuestra memoria: esa conciencia colectiva que hemos venido señalando. Este análisis memorístico de los movimientos se centra no sólo en los movimientos y posibilidades del cuerpo humano, sino también en los movimientos de la naturaleza, y en la necesidad de su análisis detallado y preciso para tratar de comprender el movimiento en todas sus formas.

Los sentimientos, los estados de ánimo y las pasiones se expresan a través de gestos, actitudes y movimientos analógicos a los de las acciones físicas. Para los jóvenes actores es importante saber cómo el cuerpo “tira de”, cómo “empuja”, a fin de poder expresar, llegado el caso, todas las maneras específicas de “tirar de” o de “empujar” de un personaje determinado. Analizar una acción física no es emitir una opinión, es aprehender un conocimiento, base indispensable para la actuación.⁴⁶⁰

De esta forma el actor/actriz desarrolla, por una parte el conocimiento técnico del recorrido que el cuerpo realiza en dichas acciones físicas, y por otra, expresar las emociones y los sentimientos partiendo de dichas acciones, gestos, actitudes e inmovilidades. Una vez que este conocimiento es adquirido por el alumnado, puede ser aplicado para la construcción de los personajes, para la creación en los diferentes

⁴⁵⁹ Simon Murray, *Jacques Lecoq*, 54.

⁴⁶⁰ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 111.

territorios dramáticos que veremos a continuación, o para el trabajo de la mimodinámica o de las máscaras.

11.4.1 Ondulación, ondulación inversa y eclosión

El análisis de los movimientos partirá del estudio de los movimientos orgánicos de la vida, destacando Lecoq tres: *la ondulación, la ondulación inversa y la eclosión*.

Descubrí la ondulación como principio de todos los grandes esfuerzos en las pistas de atletismo. En Grenoble, sobre el escenario, encontré la eclosión. En la calle du Bac, en los inicios de la Escuela, puse a punto la ondulación inversa, descubriendo entonces el sentido de los conflictos y de los personajes. Había encontrado los tres principios del cuerpo humano que presiden el moverse, así como las tres vías de mi pedagogía. Más allá del movimiento físico en sí, la ondulación, la eclosión y la ondulación inversa son en realidad tres vías analógicas a la actuación con máscara. La eclosión corresponde a la máscara neutra; la ondulación, a la máscara expresiva en su primera imagen; y la ondulación inversa nos remite a la contra-máscara. Estos movimientos resumen por sí solos tres posiciones dramáticas: estar con, estar por, estar contra.⁴⁶¹

La ondulación es el movimiento orgánico por excelencia que rige nuestras vidas, movimiento base de todos los movimientos diarios que el cuerpo realiza. Está presente en nuestro caminar, en la naturaleza al moverse, en los animales, incluso en las inflexiones de las palabras, o en la música. Dicha ondulación comienza en el suelo, nuestra base, con los pies enraizados en la tierra, y recorre todo nuestro cuerpo hasta llegar al final de su recorrido. En cuanto a *la ondulación inversa*, realiza, por oposición a la ondulación, el recorrido contrario. El primer movimiento comienza y toma impulso desde la cabeza, más concretamente desde la punta de la nariz, y termina con un hilo invisible desde la nariz, hacía algún punto en el espacio. La pelvis funciona como uno

⁴⁶¹ *Ibíd.*, 111-112 y 113.

de los puntos que sirve de impulso y de eje para el resto de los movimientos durante ambas ondulaciones.

Durante la ejecución de estas dos ondulaciones, el cuerpo del alumnado transita por lo que Lecoq denomina las *cuatro actitudes*, fundamentales para la construcción de los personajes: el cuerpo va hacia adelante, el cuerpo en la vertical, el cuerpo va hacia atrás y el cuerpo encogido.

Otro movimiento fundamental dentro del análisis de los movimientos es *la eclosión*. Este movimiento es bastante complejo de realizar no por el recorrido que hace el cuerpo sino por encontrar su movimiento justo. En este ejercicio el cuerpo está en el suelo, recogido sobre sí mismo, intentando ser muy compacto, para después, lentamente abrirse hasta colocar los brazos en cruz y expandirse en el espacio. En este movimiento tratamos de que todas las extremidades de manera fluida lleguen al mismo tiempo a las diferentes actitudes por las que pasa el cuerpo. El movimiento ha de ser orgánico, sin pausa, sin hacer de más, y evitando poner demasiada tensión.

11.4.2 Las *actitudes*. Llegando al movimiento dramático

Una vez asimilados los movimientos anteriores, se trabajan los diferentes *tratamientos* de los mismos. Estos tratamientos son *la ampliación y la reducción, el equilibrio y la respiración*, y por último, *el desequilibrio y la progresión*. Es decir, se trata de aplicar a esos tres grandes tipos de movimientos estos principios básicos de cara a enriquecerlos e introducir la dimensión dramática en los mismos.

La ampliación y la reducción trabajan los límites del cuerpo en el espacio. Hacer el movimiento lo más amplio que el cuerpo nos permita, controlando el equilibrio y la presencia, y reducir el movimiento a la mínima expresión en el cuerpo y en el espacio.

Con el trabajo de *equilibrio y respiración*, realizamos el movimiento llevándolo a la máxima expresión de su equilibrio y a la máxima expresión de su respiración. Uno de los ejercicios propuestos por Lecoq para ello, es trabajar con la risa. Jugamos con la risa de manera gradual, hasta llegar a su máxima expresión de equilibrio y de respiración, adquiriendo el juego dramático necesario para ello. Y finalmente, el *desequilibrio y la progresión* de lo que ocurre después de desequilibrarnos. En esto consiste el juego.

Para Lecoq es muy importante que los juegos del actor/actriz no se creen artificialmente. Por eso propone siempre jugar a lo grande, con la máxima energía, buscando la máxima expresión, para después, una vez estudiados y conocidos los límites, poder jugar en pequeño, desarrollando, desde dicho entrenamiento y preparación corporal, escenas más psicológicas.

Estos ejercicios ayudaran a comprender el cuerpo y su dinámica interna, así como las dinámicas insertas en la naturaleza. Deben ser practicados, analizados, de nuevo practicados y corregidos o constatados. Buscamos de nuevo ser justos en el movimiento, *leitmotiv* en Lecoq, utilizar *la economía del gesto* con precisión, con destreza y con habilidad, y encontrar la esencia haciendo surgir en el momento adecuado cada una de *las actitudes* que hemos estado entrenando. Lecoq define la actitud de la siguiente manera:

La **actitud** es un tiempo fuerte, cogido en el interior de un movimiento, en inmovilidad. Es un momento de stop que se puede colocar al principio, al final o en un momento de transición. Cuando se lleva un movimiento hasta su punto límite se descubre la actitud.⁴⁶²

Al igual que ocurre en el deporte o en el circo, donde las actitudes han de ser claras y precisas, así ha de ser también para Lecoq en el caso del teatro. Y por eso Lecoq crea

⁴⁶² *Ibíd.*, 117.

las nueve actitudes, una cadena de movimientos mediante la cual se “disocia y contradice el movimiento natural entre la cabeza, el tronco y la pelvis”.⁴⁶³ Se trata por tanto de un movimiento forzado, pero que nos permite desarrollar un movimiento preparado para la actuación, huyendo del gesto y el movimiento cotidiano, desde el que es imposible una verdadera actuación creativa: “actuamos contra la naturaleza para poder hablar mejor de ella”.⁴⁶⁴ Para alcanzar dicha actitud hay que saber combinar, como parte también de ese movimiento creativo, la respiración, que marca decisivamente una acción dramática en un sentido u otro. Lecoq lo explica con el ejemplo de *El adiós*:

Si este movimiento se realiza inspirando al levantar el brazo, y luego expirando al bajarlo, nos encontramos con un sentimiento positivo del adiós. Si se hace lo contrario, levantar el brazo en la expiración y bajarlo en la inspiración, el estado dramático es entonces negativo: no quiero decir adiós pero estoy obligado a hacerlo.⁴⁶⁵

Existirán infinitas variaciones derivadas de estas *actitudes*, siendo fundamental entender que las justificaciones dramáticas de cada movimiento dependen de diversos factores como las variaciones en el ritmo, el tratamiento de los movimientos partiendo de la ampliación/reducción, del equilibrio/respiración, del desequilibrio/progresión, que hemos visto anteriormente, la respiración, o impulso con el que iniciamos cada movimiento.

11.4.3 Preparación y acentuación

Una vez que hemos trabajado con todos estos elementos descomponiendo y recomponiendo las diversas piezas del movimiento y del gesto, hemos de destacar otros

⁴⁶³ Carmina Salvatierra Capdevila, *La escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*, 347.

⁴⁶⁴ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 117.

⁴⁶⁵ *Ibíd.*, 118.

aspectos que también son de relevancia: *la preparación del movimiento*. El gesto, al comenzar, *se prepara* en la dirección opuesta con el fin de lanzar o enviar la fuerza allí donde realmente nos queremos dirigir. Este instante de impulso previo, suele estar cargado de expresión y fuerza dramática acentuando la tensión de la escena. Y no sólo se prepara y acentúa el gesto que se va a realizar (dar un tortazo, un beso, una declaración de amor, un disparo...), sino que se prepara al público para introducir determinados tipos de escenas.

También, ligado a la preparación del movimiento, está *la acentuación* del mismo. Esta acentuación, este *apéele*, se produce, como ya señalamos, en dos momentos: antes de empezar el movimiento y al finalizarlo. El movimiento no empieza de la nada ni muere al terminar la acción, sino que se sostiene en el espacio; la acción es interna, está dentro del cuerpo, y provocará una tensión justa de actuación que es difícil de conseguir. Esta acentuación se produce en un momento de inmovilidad, donde el cuerpo -aunque lo parezca- no está en estado de relajación. No se trata de tensar el cuerpo, sino de crear un cuerpo disponible y preparado para accionar desde la inmovilidad, como en el caso de un coche en marcha, parado, pero encendido internamente, listo para acelerar en cuestión de segundos. La acentuación del gesto termina con la culminación del mismo en una especie de clímax.

The accentuation is located in the unleashing of the movement from immobility, in the shortest instant, finding its regular speed very near its start point, giving the impression of relaxation. Likewise, for the ending of the movement, stillness is preceded by an acceleration, emphasising the final position.⁴⁶⁶

(La acentuación se ubica en la liberación del movimiento de la inmovilidad, en el instante más corto, encontrando su velocidad normal muy cerca de su punto de partida, dando la

⁴⁶⁶ Jacques LECOQ, *Theatre of movement and gesture*, 87.

impresión de relajación. Del mismo modo, en el final del movimiento, la quietud es precedida por una aceleración, enfatizándose la posición final.)

Esta acentuación es especialmente trabajada tanto en el teatro Japonés como en la Comedia del Arte y en la Opera de Pekín, y señala Lecoq como también se trasladará al texto, ya que, igual que se sostiene el gesto antes y después de realizarlo físicamente, también ha de ocurrir lo mismo con la palabra, evitando así que se pierda su contenido por el espacio.

11.5 Ritmo y espacio

Otro aspecto en la investigación práctica sobre la ejecución de los movimientos es *el ritmo*, la *esencia orgánica* del movimiento, según indica Lecoq; aquello que le da vida. En la naturaleza y en la sociedad, en las relaciones y en el lenguaje, incluso en el propio silencio, siempre encontramos y nos dejamos guiar por los ritmos, cada uno transmitiendo movimientos que cruzan el espacio a diferente velocidad. De hecho, ritmo y velocidad son inseparables, y velocidad y movimiento son uno. Jugar con los ritmos y con su tempo nos ayudará a desarrollar las dimensiones del juego dramático, determinando la dinámica de una escena o una pieza respecto del público. Lecoq indica como el ritmo es quizás el principal elemento en la comunicación con el público.

The theatrical communion between the audience and the actor through the intermediary of actors is a rhythmical agreement. I knew a great actress who was playing Electra in Sophocles without knowing what she was saying, and I know of spectators who have cried without understanding the words of the text: they are linked by a violent emotive rhythm, the intuition of great artists that goes beyond the power of reason.⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ *Ibid.*, 88.

(La comunión teatral entre el público y el autor a través de los actores como intermediarios supone un acuerdo rítmico. Conocí a una gran actriz que estaba interpretando Electra en Sophocles sin saber lo que estaba diciendo, y sé de espectadores que han llorado sin entender las palabras del texto que escuchaban: están vinculados por un violento ritmo emotivo, esa intuición de los grandes artistas que va más allá del poder de la razón.)

Por otro lado junto al ritmo, el movimiento se desarrolla en el espacio, no solo afectando al espacio sino también viéndose afectado por el propio espacio. Lecoq vincula estrechamente en el movimiento ritmo y espacio, señalando que “at this level movement takes on its true dimensión, organising itself in the time-space, through rhythm”.⁴⁶⁸ (En este nivel, el movimiento adquiere su verdadera dimensión, organizándose en el espacio-tiempo a través del ritmo). Y señala que dicho movimiento podrá tomar dos direcciones en sus distintas variantes: *empujar o tirar, y ser empujado o ser tirado*.

Todo esto llevará al cuerpo a niveles de tensión ajenos en la vida cotidiana, convirtiendo al actor/actriz en un auténtico maestro en el manejo de su cuerpo. El propio Lecoq señala siete niveles diferentes de tensión que supondrá la evolución del actor/actriz en el manejo y control de su cuerpo y del movimiento, y a su vez una evolución en su capacidad interpretativa pudiendo abordar progresivamente los distintos y más variados estilos teatrales. Es la plasmación práctica de ese *teatro de todos los teatros*. Los siete niveles de energía son:

Sub-relaxation: an expression of survival, like just before death; the image of sea birds that are tarred up on the beach; one speaks with difficulty, for oneself, incoherent, using swear words.

⁴⁶⁸ *Ibíd.*, 89.

Relaxation: a smiling expression of the "body on holiday", leaving the arms to swing freely and playing on gravity's pendulum, the body rebounds on itself. One speaks to others and seeks out groups of friends.

The economy body: neutral, as if programmed for a minimum of effort for a maximum return. Everything is said, politely but no more than that, and without passion.

The supported body: one carries the weight of one's own body. This is the first sensation of the space under pressure: discovery, interest, suspicion, one calls, one designates, a sort of state of alert. One seeks a partner. There is not relaxation. Themes are at the level of the realistic theatre, sensitive to situation.

The first muscular tension is decisiveness. I go. It is action that starts it. Words are precise, clean. In the theatre this is the level of realistic acting, in action.

The second muscular tension is the arrival of passion. Anger is the natural state. Put an angry person on stage, and he will be at the level of play-acting. The actor must also have this level but without getting angry, or shouting. It must be play. This theatre is close to mask and one cannot replay this level in life. It is already stylised theatre at this point.

The Third muscular tension is the maximum. The gesture plays to resistance, slowly and without a trajectory, as in Noh. One can only simulate the tension of this level, which is close to asphyxiation. Words are no longer spoken, but inter-cut with sounds that lengthen them.⁴⁶⁹

(Sub-relajación: es un estado de supervivencia, como justo antes de la muerte; la imagen de las aves marinas que están alquitranadas en la playa; se habla con dificultad, para sí mismo, incoherente, usando palabras groseras.

Relajación: estamos sonrientes con "cuerpo de vacaciones", dejando que los brazos se balanceen libremente y jugando con el péndulo de la gravedad, el cuerpo rebota sobre sí mismo. Alguien habla y busca grupos de amigos.

⁴⁶⁹ *Ibíd.*, 90-91.

El cuerpo económico: neutral, como programado para el mínimo de esfuerzo, y para un máximo rendimiento. Todo está dicho, cortésmente, pero no hay más que eso, y sin pasión.

El cuerpo sostenido: cargamos el peso de nuestro propio cuerpo. Esta es la primera sensación de espacio bajo presión: descubrimiento, interés, sospecha, alguien llama, alguien designa, es una especie de estado de alerta. Alguien busca pareja. No hay relajación. Los temas están al nivel del teatro realista, sensibles a la situación.

La primera tensión muscular es la decisión. Yo voy. La acción inicia. Las palabras son precisas, limpias. En el teatro, este es el nivel de actuación realista, en acción.

La segunda tensión muscular es la llegada de la pasión. La ira es el estado natural. Si ponemos a una persona enojada en el escenario, estará al nivel de esta actuación teatral. El actor también debe tener este nivel pero sin enojarse, ni gritar. Debe ser un juego. Este teatro está cerca de la máscara, y no es el nivel cotidiano de la vida. En este punto el teatro está estilizado.

La tercera tensión muscular es la máxima. El gesto juega con resistencia, lentamente y sin trayectoria, como en el teatro Noh. Tan sólo un actor puede simular la tensión de este nivel, que está cerca de la asfixia. Las palabras ya no son habladas, sino que se cortan con sonidos que se alargan.)

11.6 Dinámicas de la naturaleza: elementos, materias y animales

Una vez estudiado y analizado el movimiento del cuerpo humano, comenzaremos a investigar la dinámica interna de los movimientos de la naturaleza, simultáneamente a las identificaciones. Se trabajaran estos movimientos mediante improvisaciones creativas, y al mismo tiempo, como con el movimiento humano, desde un análisis y una estricta disciplina técnica. Se favorece la exploración y la búsqueda por parte del alumnado con lo que ellos *creen* que puede ser el movimiento justo de dichas

dinámicas, explorando e investigando mediante el juego, y a la vez puliendo la técnica, corrigiendo, reajustado, y constatando, buscando encontrar la esencia del movimiento.

11.6.1 Agua, fuego, aire y tierra. Componentes de las emociones

En el caso de los elementos, *agua, fuego, aire y tierra*, se investigan desde sus diversas posibilidades dinámicas. Es decir, tratamos de encontrar la dinámica, por ejemplo, del agua en sus diferentes formas: el agua de un estanque, el agua del mar, el agua de un río, etc. A la hora de enfrentarnos a la búsqueda del agua a través de nuestro cuerpo son muy importantes las sensaciones que registramos en la pelvis, pues todo el trabajo parte de este punto.

Observamos, por ejemplo, el movimiento de un cuerpo confrontado con el mar: es levantado por el agua, rechazado por las olas, arrastrado en una lucha desigual por adentrarse en él. El agua es una resistencia en movimiento contra la que hay que luchar para poder reconocerla. Sólo a partir de la pelvis esa sensación global puede transmitirse al conjunto del cuerpo. Insistimos en la implicación de la pelvis para evitar los gestos de los brazos y de las manos, que tienen tendencia a representar el mar sin llegar a sentirlo nunca.⁴⁷⁰

El fuego es uno de los elementos más duros físicamente a la hora de trabajarlo. Dicho elemento emerge del interior del cuerpo, y se manifiesta a través de la respiración y de los impulsos con el diafragma. Lecoq reconoce dos movimientos distintos que podemos percibir dentro del fuego: *la combustión y la llama* en sus diferentes calidades. Para encontrar la sensación de la combustión, se realizan ejercicios con el diafragma que nos llevan directamente a identificarnos con sentimientos como *la cólera, la ira, o la rabia*. En esta primera fase identificamos las diferentes calidades de respiración e impulsos diafragmáticos que podemos jugar. En la segunda fase se trabajan *las llamas*, a modo de

⁴⁷⁰ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 126.

explosión o más contenidas, pero implicando la respiración junto con todo el cuerpo en la elaboración del movimiento.

Con el aire descubrimos los sentimientos de amor, o de ingenuidad, y una sensación de liviandad sobre el escenario. Trabajamos el aire con la sensación de *vuelo* en nuestro cuerpo. Todas las extremidades han de estar implicadas en el movimiento y requiere mucho control tanto del equilibrio como del peso del cuerpo. Romeo y Julieta, por ejemplo, cuando se manifiestan su amor, son ese aire. También, como con el agua, trabajaremos distintos *aires*: una suave brisa primaveral, un gélido aire de invierno, un aire pesado y denso de verano, un huracán, una caricia otoñal, incluso el humo del tabaco o el soplo a una quemadura.

En cuanto a la tierra, para sentirla Lecoq propone investigar, buscar con la sensación de la *arcilla*: somos arcilla, moldeamos arcilla, estamos rodeados de arcilla, nos moldea un escultor (amasamos, estiramos, retorremos). Comenzamos trabajando la sensación con las manos, y poco a poco trasladamos dicha sensación al resto del cuerpo, incorporando de manera progresiva todas las partes del mismo.

En una segunda etapa, pensamos qué personajes encajarían en cada uno de los elementos y tratamos de humanizar los mismos jugando con porcentajes de los mismos en la construcción de dichos personajes: en el caso de Otelo podemos jugar con un fuego abrasador en un 40 por ciento, e ir probando, aumentando dicho fuego según se desarrolla el propio personaje y los celos que le dominan; en el caso de Shylock podemos buscar su esencia en un agua ponzoñosa, al 60%, y jugar con dicho elemento pudiendo además centrarlo en sus ojos o en su pose. Con este trabajo enriquecemos profundamente la construcción de los personajes sea cual sea el territorio dramático que se trabaje, sin necesidad de entrar en ningún caso en el análisis psicológico.

11.6.2 Materias, texturas y estados

*Hay que arrojar, estrujar, amasar, desgarrar, romper una materia para poder observar su reacción. Y hay que tener cuidado, en este proceso, en no confundir la materia con el objeto que constituye. Si se tira una bola de madera al suelo, no es la madera la que rueda, sino la bola. Si la bola es de plomo, rodará de otra manera, pero siempre rodará. Sin embargo, es la madera, o el plomo en sí mismo, lo que nos importa.*⁴⁷¹

Las materias son *pasivas*, es decir, advertimos su comportamiento únicamente interviniendo sobre ellas y viendo cómo reaccionan. Existen varios tipos de materias objeto de análisis y que podemos dividir en grupos según su capacidad de manipulación. Por un lado nos encontramos aquellas materias que una vez deformadas no vuelven a su estado original: *una hoja de papel o un cartón que se moja*. Desde el punto de vista dramático Lecoq las describe con la frase *lo dicho, dicho está*. Por otro lado, y en oposición a las primeras, nos encontramos las materias *elásticas* que pueden ser deformadas pero que por su naturaleza vuelven a su estado original, aunque con algunas pequeñas modificaciones: *las fibras elásticas, o las gomas* son algunas de ellas. También observamos y analizamos *las huellas, o los pliegues*, es decir, las marcas en materias como por ejemplo una bolsa de plástico o una hoja de papel arrugada, que buscan volver a su originalidad, pero resultándoles mucho más complejo que a las anteriores. En último lugar, trabajamos con las materias que se rompen, y que nunca volverán a ser las mismas: *crisales rotos, vidrios estallados*, que nunca recuperarán su forma inicial.

En todos estos estados encontramos las experiencias de vida de un ser humano, aplicables al personaje. Mimetizándonos con dichas materias entramos a trabajar

⁴⁷¹ *Ibíd.*, 127-128.

sensaciones importantes en la construcción del personaje, *la fatiga, la nostalgia o el dolor*. Como indica Lecoq, la fatiga se expresa en esa materia elástica que una y otra vez vuelve a su estado original, con pequeñas alteraciones. En el caso de la nostalgia, no hay mejor expresión que las arrugas, fruto de la creciente dificultad de la piel para volver a su estado original, estado que por otra parte siempre permanece en un porcentaje, aunque sea un difuso recuerdo, escondido tras la nueva forma adquirida. Finalmente el dolor, la rotura, el desgarro, la añoranza lo que ha dejado completamente de existir.

Una vez claras las dinámicas corporales de las diversas materias, vamos de nuevo un paso más allá, explorando en busca de nuevos recursos dramáticos. Un primer paso es estudiando, analizando y experimentando cómo las materias pueden ser alteradas y modificadas mediante la exposición al frío y al calor.

Las fundiciones, las evaporaciones, las solidificaciones, son ricas en analogías dramáticas que, por otra parte, se encuentran en el lenguaje cotidiano: “me derrito de amor por ti”, “este hombre es un bloque de hielo”, “la situación se ha bloqueado”, “la reunión se ha roto”, “me ha hecho polvo con su intervención”... Cuando trabajamos tomamos estas expresiones al pie de la letra, en el cuerpo mismo de las palabras.⁴⁷²

Finalmente analizamos cómo se mueven los alimentos y los líquidos en la cocina: el aceite, el agua, una masa de pizza, y cuál es su dinámica fruto del frío o del calor. Qué ocurre con el alimento al freírse, cómo cambia su consistencia, qué le ocurre cuando se quema. Durante el análisis técnico de las materias, el alumnado enfrenta dos fases: en primer lugar, observa las materias y sus cambios, y manipula las mismas por medio de improvisaciones creativas y de ejercicios técnicos de sus movimientos y dinámicas internas. En una segunda fase representan directamente dicha materia.

⁴⁷² *Ibíd.*, 131.

Un actor aferra a otro, lo arruga y lo tira al suelo, y luego este último prosigue solo con la reacción del papel que se despliega. Este tipo de ejercicio implica una precisión por parte de los dos actores, tanto del que acciona como del que reacciona, para asegurar una verdadera continuidad de la resistencia de principio a fin del movimiento. Una experiencia similar se lleva a cabo con el globo: un alumno “infla” a otro progresivamente y variando los ritmos del soplo; después lo lanza brutalmente al aire o bien, por el contrario, lo pincha para hacerlo estallar. También aquí el trabajo se hace a dúo, en una relación de escucha y de reacción preparatoria a cualquier actuación del actor. Al término de estas experiencias, los alumnos habrán sentido todos los matices posibles existentes entre las diversas materias y en el interior de cada una de ellas, las calidades de los aceites, los humos, los papeles, los metales, las maderas, etc. Las dinámicas de las materias se convierten en un lenguaje que les servirá a lo largo de todo su trabajo artístico. Podrán decirse: “¡Eres demasiado aceite; no eres suficiente plomo; sé diamante;”. Este lenguaje analógico es, a la vez, rico y preciso, más allá de cualquier acercamiento psicológico. Si alguien entrara en la sala en el momento en que representamos las materias y no supiera de qué se trata, sin duda pensaría que estamos en un terreno trágico. Un papel arrugado, un trozo de azúcar que se disuelve en un líquido, son movimientos de una extrema densidad trágica. La tragedia de la materia proviene de su carácter pasivo. ¡La materia sufre!⁴⁷³

11.6.3 Gimnasia animal

*La observación real de los animales es esencial. Enseguida me doy cuenta de quiénes son los que tienen gato y los que no, los que observan a los insectos y los que los imaginan. Los primeros actúan, los segundos “ilustran”.*⁴⁷⁴

El trabajo con los animales, como ya hemos señalado, está directamente relacionado con la construcción del personaje. Mientras que el trabajo con los elementos y las materias tiende a ser más abstracto, la experimentación con los animales está más cercana al

⁴⁷³ *Ibíd.*, 132-133.

⁴⁷⁴ *Ibíd.*, 135.

cuerpo humano, y por tanto es más evidente y reconocible. La investigación se inicia observando *los puntos de apoyo* del animal que vayamos a trabajar. Una vez claros los puntos de apoyo, pasamos a trabajar *las actitudes* del animal estableciendo una pequeña secuencia o frase y ejecutándola pasando por las diversas actitudes. La experimentación con animales nos permite investigar con diversos movimientos, en *ralentí, estar alerta*, movimientos muy ágiles y rápidos, o movimientos más distendidos. *Las locomociones* como señala Lecoq, son una parte fundamental en la investigación y la práctica de los animales: utilizamos la cuadrúpeda, la marcha del camello, tratamos de captar el vuelo de las aves, el impulso del cuerpo de los peces en su desplazamiento, o reptamos por el suelo. Esto último, por ejemplo, reptar, es especialmente complicado pues requerirá un gran control sobre el cuerpo y una fuerza precisa y focalizada en brazos y piernas.

El trabajo sobre los animales me ha permitido ir definiendo progresivamente una gimnasia animal. La flexibilidad vertebral se busca por analogía con los movimientos del gato, el trabajo con los omóplatos remite a los grandes felinos [...]. En esta gimnasia no se trata de representar acontecimientos excepcionales, sino de reencontrar los movimientos elementales y orgánicos de los animales. La referencia al perro es especialmente adecuada para trabajar los movimientos del cuello y de la cabeza.⁴⁷⁵

11.7 Las nuevas leyes del movimiento

Tras años de trabajo y búsqueda conformando dicho *cuerpo poético*, y fruto de la investigación conjunta con su alumnado en cientos de clases, Lecoq establece una serie de *leyes generales* respecto al análisis de los movimientos:

1. no hay acción sin reacción;
2. el movimiento es continuo, avanza sin cesar;
3. el movimiento proviene siempre de un desequilibrio a la búsqueda del equilibrio;

⁴⁷⁵ *Ibíd.*, 134.

4. el equilibrio mismo está en movimiento;
5. no hay movimiento sin punto fijo;
6. el movimiento pone en evidencia el punto fijo;
7. el punto fijo también está en movimiento;⁴⁷⁶

Estas leyes generales, están acompañadas además por el juego de *oposiciones*, *alternancias* y *compensaciones* que el cuerpo humano realiza constantemente. Todas estas ideas y conceptos son fundamentales para desarrollar el juego en escena y obligan al actor/actriz, no sólo a estar en sintonía con sus compañeros sino a determinar *los puntos fijos*, *la escucha*, *el tempo-ritmo de la acción*, y a saber cuándo una escena *agota su tiempo* y es necesario pasar a otra.

12. La creación dramática. Territorios dramáticos

Los territorios dramáticos se investigan a partir del segundo curso, con el propósito de entrar en una nueva dimensión: *la creación dramática*. Trabajamos el melodrama, la Comedia humana, investigada a partir de la Commedia dell'Arte, los bufones, la tragedia y el coro, el misterio, y finalmente las variedades cómicas y el Clown.⁴⁷⁷

Lecoq como ha ocurrido en el resto de aspectos, propone centrarse en descubrir *los motores de la actuación* (el movimiento orgánico) de cada territorio dramático, para a continuación animarnos a crear siguiendo nuestro propio criterio, desarrollado en nuestra contemporaneidad.

Es fundamental ahora que el actor/actriz extraiga las lecciones de lo aprendido, que se exponga y se lance al juego, a la improvisación creativa, a investigar con el movimiento y el gesto en todas las dimensiones estudiadas y ejercitadas. Aquí se vuelve central

⁴⁷⁶ *Ibíd.*, 135-136.

⁴⁷⁷ *Ibíd.*, 146.

utilizar la dimensión poética trabajada a partir de la mimodinámica combinada con estos motores de acción de los territorios dramáticos. Un teatro por hacer que debemos crear.

12.1 Un teatro del gesto. El narrador-mimador

Para afrontar los grandes territorios dramáticos, Lecoq introduce a su alumnado muy esquemáticamente en la pantomima.

Este lenguaje tiene su origen en el teatro de feria, donde había que hacerse comprender en un ambiente muy ruidoso, pero, sobre todo, en la prohibición de hablar que había sido impuesta a los actores italianos para que no hicieran la competencia a la Comédie Française.⁴⁷⁸

Para Lecoq, sin embargo, la pantomima es una técnica que no sólo es limitadísima a la hora de crear y actuar, sino que simboliza un “callejón sin salida”⁴⁷⁹ tanto para el teatro en sí como para los actores y actrices. A pesar de esta opinión, destaca tres características de la pantomima que cree pueden ser útiles en la formación, aunque aplicadas, como todo en Lecoq, a su manera, reinterpretándolas:

La pantomima blanca se reduce únicamente a la utilización de gestos con las manos y a actitudes muy medidas y tasadas con el cuerpo, sin sonidos y sin habla. Lecoq la utiliza para limpiar hábitos corporales aprehendidos, y sobre todo, para eliminar la mueca y la indicación. Trabaja algunas improvisaciones empleando sólo las manos para comunicarse, lo que requiere al alumnado encontrar otro tiempo en la actuación y nuevas formas de expresar sintácticamente. Encontrar el gesto justo y económico tanto de la cara como del cuerpo para poder ser entendido.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, 151.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, 151.

La figuración mimada, por su parte, se basa en recrear mediante el cuerpo la escenografía, el vestuario o los elementos del espacio en general, que queramos jugar.

Aquí Lecoq ofrece dos posibilidades:

O bien un actor, con su cuerpo, representa la puerta que otro actor va a abrir y cerrar (el cuerpo de uno se convierte entonces en el decorado del otro); o bien el actor dibuja virtualmente la casa en el espacio: el techo, las paredes, las ventanas, la puerta, a fin de que ésta tome forma para el público.⁴⁸⁰

La figuración mimada en este caso potencia el lenguaje del gesto y el movimiento del cuerpo, y el trabajar desde un ángulo estrictamente técnico, con el bagaje aprendido, que servirá en gran medida para desarrollar dramáticamente las creaciones.

La historieta mimada es uno de los aprendizajes más bellos de la escuela. Se sirve de los elementos, las materias, y el análisis de los movimientos. Es un lenguaje casi cinematográfico, recreando las dinámicas internas y la esencia de las imágenes. El alumnado ya no se preocupa por los diálogos o los textos, o por la recreación de los elementos de la escena, ahora expresamos las imágenes que, como en una película, nos cuentan una historia. El trabajo se realiza colectivamente en uno de los auto-cursos contando una película entera sin hablar, solamente utilizando los gestos. Lo interesante de este ejercicio es ver como un grupo de actores y actrices de no más de diez personas, en un espacio vacío, y vestidos con sus ropas negras de ensayo, son capaces no sólo de contar una película, sino de crear primeros planos, planos generales, jugar con el travelling, los flashback, o los planos detalle. Aquí se ve como a partir de los mimajes, la mimodinámica y las frases corporales finalmente se recrean sentimientos, emociones,

⁴⁸⁰ *Ibíd.*, 152-153.

diálogos de todo tipo, y en definitiva historias completas, de cine, y todo a través del cuerpo, el gesto y el movimiento.

Por último, y especialmente destacado, está *el narrador-mimador*, que utilizando todas las herramientas anteriores, cuenta una historia donde la figura de un narrador o narradora trabaja con un grupo de actores y actrices que interpretan y miman lo que este va narrando al público. Un recurso también enormemente cinematográfico, incluso recurriéndose en pantalla a narradores muertos, como en el *Crepúsculo de los dioses* de Billy Wilder. Aquí, como en el resto de las etapas en la Escuela de Lecoq, también se va de lo más simple a lo más complejo, suponiendo el *narrador-mimador* un sello muy característico de la pedagogía lecoquiana. Los diferentes elementos trabajados en la Escuela hasta el momento será ahora cuando deberán aplicarse en toda su intensidad, descubriéndose si ese aprendizaje creativo ha llegado a buen puerto. Nos encontramos ya ante ese actor/actriz-creador/a.

12.2 El melodrama

Melodrama has been a dirty word although in recent years it has been rediscovered on the alternative scene, at least partly as a result of Lecoq and Gaulier. To my mind it is one of the most deeply pleasurable and expressive styles of all. Actors are on the whole terrified of the word melodrama with its connotations of ham and lack of truth but done well and kept light it is as truthful as any small piece of naturalism but more precise, more expansive, more generous. The pleasure is not in "sending it up" but in performing something highly charged with emotion as if your whole body is a beacon of light so that every blink of your eyelid can reach the back row of the gods. Melodrama after naturalism can be like playing the most

serene piece of the Mozart Requiem after modern hymn tunes. It requires terrific skill to have the control but it also requires pleasure.⁴⁸¹

(Melodrama ha sido una palabra negativa, aunque en los últimos años se ha redescubierto en la escena alternativa, al menos en parte como resultado de Lecoq y Gaulier. En mi opinión, es uno de los estilos más profundamente agradables y expresivos de todos. Los actores están en general aterrorizados por la palabra melodrama con sus connotaciones exageradas y de falta de verdad, pero bien hecho y guardado, es tan veraz como cualquier pequeña pieza de naturalismo pero más precisa, más expansiva, más generosa. El placer no está en "enviarlo" sino en realizar algo muy cargado de emoción como si todo tu cuerpo fuera un faro de luz para que cada pestañeo de tu párpado pueda alcanzar la última fila de los dioses. El melodrama después del naturalismo puede ser como tocar la pieza más serena del Réquiem de Mozart después de tocar canciones modernas. Requiere una terrorífica habilidad de cara a tener el control pero también requiere del placer)

El melodrama pertenece a la categoría de *los grandes territorios dramáticos*. Los actores y actrices investigan los sentimientos universales: el concepto del bien y del mal, el coraje y la cobardía, el amor y el odio, la justicia y la injusticia, la venganza, la soledad etc., los grandes conflictos del ser humano que recorren literatura y teatro. En las improvisaciones que se realizan para llegar a profundizar en las ideas más melodramáticas, el ritmo cambia, se suspende, aparece de repente otro *timing*. Las reacciones son la base fundamental del juego dramático en el melodrama, que se ve inundado de miradas y silencios. Se plantean situaciones atemporales que siempre tienen lugar antes o después respecto al tiempo de nuestra historia (esto hace referencia, indica Lecoq, a *la partida y al regreso*). Actores y actrices han de creer con firmeza en aquello que representan e interpretan, y sólo así evitarán caer o en los clichés o en las interpretaciones psicológicas. Se juega desde la verdad del momento, de la situación

⁴⁸¹ Franc Chamberlain y Ralph Yarrow, *Jacques Lecoq and the British Theatre*, 97.

concreta, pero se trata de encontrar la profundidad de la naturaleza humana, tocarla, sentirla e interpretarla.

Una de las improvisaciones en este sentido es *El regreso del soldado*. Un soldado, representación de todos los soldados, llega a su casa después de estar ausente durante muchos años, y descubre que su mujer ha rehecho su vida. Al principio ella no le reconoce, hasta que se produce un *doing*, una reacción física en el cuerpo, una mirada, un silencio, que el público es capaz de advertir, y que anuncia el reconocimiento mutuo entre ambos. Un juego maravilloso para el actor/actriz donde la sutileza, el detalle del gesto y el movimiento, y el ritmo de la acción son fundamentales.

Otro tema es *El Exodo*, también trabajado de cara a afrontar el melodrama, apareciendo de nuevo el tema del adiós y la partida. Se trata de temas universales y atemporales que nos hablan de la lucha del ser humano por su supervivencia. Es muy importante no caer en los clichés a la hora de actuar el melodrama, sino descubrir los motores que tienen los personajes y defenderlos hasta el final, creer en lo que se hace, en lo que se dice, y en lo que se siente. Para ello es interesante explorar cómo funcionan los lenguajes gestuales y corporales en este territorio. Lecoq destacará especialmente en este territorio el trabajo con los textos de Antón Chejov, que ayudarán a visualizar los melodramas cotidianos y universales.

12.3 La Comedia humana

Buscar una comedia del arte contemporánea ha sido a menudo el sueño de las gentes del teatro. [...] Este proceso siempre me ha parecido discutible dado que, históricamente, en la Comedia del arte las relaciones sociales son inmutables. [...] El propósito no es el de cambiar la sociedad. [...] Arlequín no hace huelga: ¡se las apaña como puede! Pantaleone nunca va a la quiebra, ¡ni aun queriendo! La Comedia del arte es de todas partes y de todos los tiempos,

en tanto que siempre habrá amos y criados, imprescindibles para el desarrollo de la acción. Estos aspectos permanentes de la comedia humana me interesan para que los alumnos, que evidentemente son contemporáneos, puedan inventar el teatro de su tiempo.⁴⁸²

Se empezó impartiendo como Comedia del arte en estado puro, pero después de unos años evolucionara en lo que ahora conocemos como *Comedia humana*. Con la Comedia del arte, Lecoq comprueba que es fácil que el juego dramático se vuelva repetitivo y monótono predominando los clichés. Esto le lleva a reinventar dicho género desarrollando el concepto de *Comedia humana*, donde los personajes viven en una situación de continua lucha, aterrorizados ante la vida, emergiendo el *fondo trágico* común a todos los seres humanos.

Dicha transformación de la Comedia del arte puede apreciarse especialmente en el trabajo con las máscaras. El alumnado trabajará en la construcción de la denominada *media-máscara* que, como su propio nombre indica, no cubrirá todo el rostro, dejando la parte inferior de la cara al descubierto. Nos encontramos así ante la primera máscara que nos permite hablar. Al igual que con las máscaras anteriores, el alumnado construye su propia máscara y a base de improvisaciones irá descubriendo los personajes ocultos tras la misma. Paralelamente al trabajo con la media-máscara, se trabajan los movimientos de algunos personajes de la Comedia del arte como Arlequín y Pantaleone. Arlequín es un zanni, un campesino bribón y granujilla que se sabe todos los trucos de cara a robar al amo, normalmente viejo y avaricioso. Por su parte, el amo, Pantaleone, un mercader con propiedades y una destacada posición social, se deja seducir por jovencitas que le roban y que comparten el botín con Arlequín. Sin centrarnos demasiado en los movimientos estereotipados de estos personajes, nos sirven como punto de apoyo en la construcción corporal de las medias-máscaras, respecto de la

⁴⁸² Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 173.

fijación de su nivel de energía, y respecto al ritmo y a la capacidad de improvisación y de juego.

Uno de los elementos más interesantes que observamos en la pedagogía de la *Comedia humana* es la integración entre el trabajo físico del actor/actriz y el uso y manejo de la voz y los diferentes registros vocales. La palabra y el gesto se encuentran, trabajan conjuntamente, correspondiendo al alumnado encajar los movimientos y los gestos de sus personajes con la voz apropiada a cada uno de ellos. Hemos de encontrar una voz *esencializada*, ya que el nivel de juego dramático, y por tanto también los gestos, no son cotidianos, huyen de hecho de dicha cotidianidad. Por eso la voz no puede ser la propia del actor/actriz. La *Comedia humana* requerirá intensidad en el ritmo, soltura en los movimientos, juegos e improvisaciones, con la acrobacia dramática y la lucha escénica muy presentes, y encajando a su vez todo esto en dicha voz *esencializada*. Todo ello requerirá de una gran preparación física.

Los sentimientos y las pasiones se interpretarán en sus extremos, amplificando el juego dramático y dándole al alumnado gran libertad creativa en las improvisaciones, dentro de una estructura de juego muy precisa. La estructura de este tipo de comedia se basa en un esquema donde poco hay definido de lo que será la actuación: ciertos gags, los lazzi, que no son sólo repeticiones y juegos absurdos, sino elemento central, ya que la parte humana de los personajes estará más presente a través de los mismos (tomados directamente de la comedia del arte); las entradas y las salidas, o que personajes interactúan al mismo tiempo. Todo lo que pasa entre medias será juego en estado puro, improvisándose el juego dramático al instante.

Se trata de una actuación de acciones y reacciones muy vivas, donde el actor/actriz-alumno/a ha de ser capaz de utilizar el espacio de manera conveniente, captar el ritmo

de cada escena, captar los juegos, y estar conectado en todo momento con el público al que se dirige. Todo puede cambiar en un segundo, y se ha de estar preparado para ello. Aquí los personajes se mueven siempre entre sentimientos contradictorios, enfrentados ante una dualidad constante: amor y odio, ingenuidad y picaresca, pobreza y riqueza. Esta dualidad provoca los contrastes entre el tono cómico y el tono trágico de las escenas.

Lecoq señala que un elemento que ayuda a identificar las dinámicas de este tipo de comedia es analizar *las fuerzas* que están en juego: qué personajes son los que tiran, cuales los que empujan, y a su vez, que personajes suben de nivel y qué personajes bajan. La intensidad y la exigencia de este tipo de actuación son muy altas, por ello resultan especialmente fundamentales la práctica, la preparación y el entrenamiento escénicos en este territorio en particular.

Un buen ejemplo de qué es y qué repercusión práctica tiene esta *Comedia humana* lecoquiana se traza por el actor y director teatral José Luís Gómez, que señalaba en una entrevista con Marcos Ordóñez en el Blog de "El País" lo siguiente:

M. Ordóñez: Un actor que había trabajado con usted en la primera época de la Abadía me contó que espectáculos como Entremeses o Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte se trabajaban durante ocho o nueve semanas, complementados con clases específicas e investigaciones acerca del material elegido.

J.L. Gómez: Por desgracia, poco a poco tuvimos que ir acortando todo eso. Cuando comenzamos Entremeses nos dimos cuenta de que los textos de Cervantes exigían casi intersticialmente una determinada calidad de juego. Cuando digo "intersticialmente" me refiero a las pausas, los puntos, la separación de las oraciones... todo lo que no es el texto "argumental". Intentábamos darlo con la mayor naturalidad, pero no había forma de trincarlo: nos salía algo muy común, muy plano, se nos escapaba la gracia. Yo tuve la suerte

de traerme a la Abadía a María del Mar Navarro para que se ocupara del departamento de movimiento escénico e improvisación.

María del Mar era discípula “especial” de Lecoq. No sé si sabes que en la escuela de Lecoq están los discípulos a secas, como fui yo, y aquellos a los que elige para que impartan sus enseñanzas, y que son contados. Tampoco abundan, por cierto, los españoles. Lecoq elige a esos discípulos “especiales”, los pone a su lado en las clases y les va diciendo: “¿Te has dado cuenta de por qué no se le puede decir esto al alumno? ¿Te has dado cuenta de que ahora hay que hacer esto otro?”. Allí hizo María del Mar los dos años “profesionales” y el año “pedagógico”, y al acabar se convirtió en uno de los pilares de la Abadía. Cuando estábamos con los Entremeses paré los ensayos y le dije: “Mira, esto no va en la buena dirección. Quiero que nos montes un curso de un mes con todas las cosas de improvisación, de cuerpo, de juego, de comedia, que nos había enseñado Lecoq, pero dejando completamente de lado el texto de Cervantes”. Una vez acabado el taller les dije a todos: “Muy bien. Ahora volveremos a coger el texto. Pero no quiero ver ni una huella de Comedia del arte ¿eh? Borradas por completo”. Buscábamos una cosa que era muy difícil de atrapar. Nos preguntábamos: “¿Cómo lo harían los cómicos de la época de Cervantes, cuál sería su perfume, su marca de fábrica?”. Nos guiamos por las descripciones de Agustín de Rojas: un juego ingenuo, muy directo, muy vivo. Y queríamos dar también, con la máxima claridad y la máxima sencillez, la esencia de Cervantes, esa singularísima mezcla de inteligencia, sentido común y buen ser. Costó mucho alcanzarlo, pero creo que en buena medida lo conseguimos y que valió la pena.⁴⁸³

12.4 Los bufones. Una burla crítica del mundo

The difference between the clown and the bouffon is that while the clown is alone, the bouffon is part of a gang; while we make fun of the clown, the bouffon makes fun of us.⁴⁸⁴

⁴⁸³ <http://www.marnavarro.com/entrevista-de-marcos-ordone.html> (consultada el 28 de mayo de 2017).

⁴⁸⁴ Jacques Lecoq, *Theatre of Movement and Gesture*, 118.

(La diferencia entre el payaso y el bufón es que mientras el payaso está solo, el bufón es parte de una pandilla; mientras nos burlamos del payaso, el bufón se burla de nosotros)

Con los bufones, el cuerpo del actor /actriz deviene una máscara que se burla del mundo y de todo aquello que para el resto es importante y serio. Lecoq busca reinventar unos bufones -al igual que con la Comedia del arte- acordes con el mundo actual, y no simplemente redescubrirlos retomando sus modelos clásicos. Trata de adaptarlos a los problemas y contextos actuales buscando las claves para generar su comedia desde una perspectiva viva y actual. Para crear los personajes de los bufones se deforma el cuerpo, con grandes traseros, grandes senos, cabezas amorfas, una burla grotesca de todo lo que nos rodea, sin filtros, acercándonos poco a poco este juego hacia una dimensión que podríamos definir incluso como sagrada, como en la tragedia, que en cierta medida también cuestiona todo, pero desde la burla, no desde el dolor.

The bouffon show fully belongs to the theatre of the image. The range of movement is transformed and finds its point of organisation in the costumes which oblige the bouffons to make only certain movements to the point of a catastrophic acrobatics which would be impossible with a normal body.⁴⁸⁵

(El show del bufón pertenece por completo al teatro de la imagen. El rango del movimiento se transforma y encuentra su punto de organización en los trajes, que obligan a los bufones a hacer solo ciertos movimientos hasta el punto de una acrobacia catastrófica que sería imposible con un cuerpo normal)

Los bufones son seres misteriosos seres que podrían haber sido tomados de la Divina Comedia de Dante. Se burlan de la sociedad, de sus principios y sus valores, cuestionando al ser humano, y convirtiendo todo, absolutamente todo, por muy trágico y doloroso que sea, en objeto de burla y chanza.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, 119.

En un cuerpo de bufón, el que se burla puede tomar la palabra y decir cosas inauditas, burlarse hasta de lo “imburlable”: de la guerra, del hambre en el mundo, de Dios. Los bufones nos han hecho conocer el sida antes de que todo el mundo tomara conciencia de la existencia de esta enfermedad. Han podido representar la procesión de “la muerte del amor” y, en la transposición bufonesca, hacernos aceptar lo inaceptable. [...] Los bufones hablan, esencialmente, del aspecto social de las relaciones humanas para denunciar su absurdidad. Hablan igualmente del poder, de la jerarquía, e invierten sus valores. Cada bufón tiene a alguien por encima de él y a alguien por debajo. Admira al uno y es admirado por el otro. Sólo el que está en lo más bajo de esta jerarquía no es admirado por nadie.⁴⁸⁶

En el juego bufonesco, el absurdo se juega hasta el extremo, invirtiendo la mayor parte del tiempo los roles, los papeles y las ideas preestablecidas. El débil consigue el poder, y el fuerte acaba desvalido. El avaro entrega sus riquezas, mientras el generoso niega cualquier ayuda. Pero no hay enfrentamientos, los roles se aceptan, y cada uno acepta que rol ocupa en la sociedad, muy en línea con la tradicional Comedia del arte. En algún momento pueden tomar un elemento identificativo como un bastón, una corona, o cualquier atuendo que los identifique con algún gremio de la sociedad que estén parodiando. Se mueven en grupo (preludio del coro de la tragedia) y todo lo que hacen lo hacen por pura diversión. Todo es una gran locura absurda pero perfectamente planeada, sistematizada y estructurada.

The number of bouffons is legion; their limits are incalculable. There are echoes in the paintings of Hieronymus Bosch, Aristophanes, Shakespeare, Péro Ubu, the gargoyles on medieval cathedrals, the King’s fool, and forty-year old babies. Bouffons belong to the realm of madness, to that madness which you need the better to safeguard truth. One accepts

⁴⁸⁶ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 176-177.

in a madman what one wouldn't accept in a so-called normal person. One forgives him when he says upsetting things but one listens to him as a king listens to his fool.⁴⁸⁷

(El número de bufones es una legión; sus límites incalculables. Hay ecos en las pinturas de Hieronymus Bosch, Aristófanes, Shakespeare, Péro Ubu, las gárgolas de las catedrales medievales, el tonto del rey y los bebés de cuarenta años. Los bufones pertenecen al reino de la locura, a esa locura que necesitas para salvaguardar la verdad. Uno acepta en un loco lo que uno no aceptaría en una persona llamada normal. Uno perdona al loco cuando dice cosas molestas pero lo escucha como un rey escucha a su tonto)

Lecoq establece diversas familias de bufones, a grandes rasgos tres: del misterio, de lo grotesco y de lo fantástico.

Los bufones del misterio son profetas que bajan a la tierra a anunciar el futuro de los seres humanos. Funcionan como un oráculo, similares al coro de la Tragedia griega, advirtiéndolo sobre el destino y el futuro. Los bufones del misterio entran en el espacio escénico a celebrar un aquelarre, a invocar a las fuerzas de la naturaleza y a dar vida a las palabras de los más grandes poetas y escritores. Así, toman cuerpo las palabras de Shakespeare, de Artaud, de Rimbaud, de poetas y escritores de todos los tiempos, acompañados de ruidos, lamentos, tambores y risas. Se trata de un ritual que invoca el destino.

Los bufones grotescos, por su parte, reflejan la parodia, la deformación, la caricatura y la ridiculez. Son exagerados en sus cuerpos y en sus modos, podrían ser personas comunes de la vida cotidiana criticadas con mordacidad. Se centran en temas sociales, pero sin entrar en juicios morales, éticos o psicológicos. Y siempre se divierten, carecen de sufrimiento, incluso cuando la crítica les afecta directamente.

⁴⁸⁷ Jacques Lecoq, *Theatre of Movement and Gesture*, 120.

Los bufones fantásticos son los bufones actuales, contemporáneos. Se burlan y mofan del mundo actual, de las nuevas formas de vivir. Es en este bufón en el que se aprecia la mayor libertad no sólo para hacer locuras, sino para imponer deformidades en el cuerpo y en la voz a la hora de su construcción. De ahí que sean los primeros bufones que se trabajan.

Es importante que el alumnado defina cada uno de los tres bufones de manera independiente. Aunque la esencia que recorre a los tres sea la misma, el concepto de bufón es diferente, y cuanto más independientes sean las creaciones de cada uno de ellos, mayor libertad para construir e investigar.

12.4.1 Construcción de los bufones

En el proceso de trabajo con los bufones, el primer acercamiento es el dibujo. El alumnado ha de dibujar su idea o concepto de bufón, sin saber aún siquiera cómo se trabajan los bufones en escena. Es interesante ver qué idea tiene cada persona en la cabeza y cómo esta cambia al finalizar el trabajo. Los dibujos se ponen en común el primer día de trabajo y se vuelven a recoger el último día, sirviendo como instrumento de reflexión al alumnado sobre sus ideas preconcebidas y sobre su propia evolución. El alumno/a ha de llevar un primer traje donde deforme su cuerpo en un primer acercamiento, conformándose y evolucionando el mismo con el paso de los días.

Al mismo tiempo, mediante las clases de creación, se aborda el tema de *la infancia* como medio de desarrollo de las improvisaciones creativas. Investigar las conductas naturales de niños y niñas es acercarse de lleno al mundo de los bufones. Es importante recordar, como venimos haciendo a lo largo del capítulo, que en los ejercicios se trata de captar la esencia, la dimensión extra cotidiana de lo que buscamos. En este caso no

se busca crear personajes infantiles, o interpretar de manera perfecta a un niño o a una niña en escena, pero si buscamos, sin embargo, *las pulsiones* del estado de la niñez, su tempo-ritmo, la esencia de su mundo. Pero en esta última investigación algo cambia: los juegos se vuelven más agresivos, más violentos, donde el poder, el odio, el engaño y la mentira se hacen más patentes. Estamos encontrando el mundo del bufón.

12.5 La tragedia. Coro y héroe/heroína

*El territorio trágico sigue planteando un gran interrogante acerca de la relación con los dioses, con el destino, con lo trascendente. [...] En el día de hoy, cuando los dioses han desaparecido, los bufones han ocupado su lugar y los han reemplazado. Esperemos que también ellos consientan en irse algún día para dejar sitio a algo diferente: a la integración del hombre a la vez en la sociedad y en el cosmos, sin desgarrar alguno...*⁴⁸⁸

La tragedia que aquí se trabaja e investiga rechaza los presupuestos de la Tragedia Griega tradicional, tratando por tanto de reinventar una tragedia actual. Muy influenciado por su experiencia con el coro en Siracusa, Lecoq define las dos fuerzas que mueven la tragedia, que aplica en general al teatro y a su pedagogía: *empujar o tirar*. Lo importante es que el actor/actriz sea capaz de entender dichas fuerzas de cara a poder *jugar* la tragedia y conocer las dinámicas tanto del héroe/heroína como el papel del coro (pueblo), ya que el ritmo dramático de cada uno de ellos será diferente condicionando a su vez al resto.

Lecoq señala dos elementos presentes e indispensables en este trabajo: *el coro y el héroe*. Con el coro, el concepto de elenco cobra una nueva dimensión. Las voces del mismo se funden en un solo discurso. Un personaje habita en muchos cuerpos pero

⁴⁸⁸ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 187.

siendo sólo uno. Se trata de una comunión entre todos los actores y actrices que conforman dicho coro alcanzando una dimensión mágica, ritual y catárquica. Sin embargo, encontrar el lugar del coro exige transitar por la masa y la multitud, que se distinguen con claridad aunque a veces las diferencias sean sutiles.

On the one hand, its fluid form is larval; on the other it is as rigid and organised as crystal, giving it both its human and ritual characteristics⁴⁸⁹

(Por un lado, su forma fluida es larvaria; por otro, es tan rígida y organizada como el cristal, dándole sus características tanto humanas como rituales)

Para la investigación del coro Lecoq propone una improvisación creativa donde un alumno/a se sube a una silla y comienza a dar un discurso. La pauta es que nos encontramos en una gran plaza llena de gente y tenemos que dar un discurso y conseguir que se pare el mayor número de personas a escucharnos. El tema lo escoge la persona que va a improvisar, a favor o en contra de la pena de muerte, de la Alemania nazi etc., Dos elementos serán fundamentales: la capacidad de la persona que improvisa para defender y justificar su discurso con verdad, creyendo en lo que dice (aunque obviamente a nivel personal pueda estar en contra, lo que incluso, como indica Lecoq, puede enriquecer aún más la interpretación), y la capacidad de conseguir que el público se pare a escuchar. Por su parte el público, cuando se ha cansado de escuchar, marchará, determinando el éxito del ejercicio. En una segunda fase de esta improvisación creativa, otro improvisador se sube en otra silla con otro discurso, formándose dos grupos de escucha y así surge *el corifeo*. La tercera fase de la improvisación creativa suma la figura del *jefe de orquesta*, que determina los tiempos en la toma de la palabra y organiza a los diversos grupos.

⁴⁸⁹ Jacques Lecoq, *Theatre of Movement and Gesture*, 110.

El estado del coro es un estado de reacción constante ante todo lo que ocurre. De ahí que se realicen improvisaciones creativas llamadas *coro en reacción* que ayudan a potenciar la misma. En estas improvisaciones un coro de alumnos tienen que conseguir, mediante sus reacciones, comunicar aquello que estén viendo: un nacimiento, una pelea, una boda. Este ejercicio es muy importante de cara a evitar caer en la pantomima, la ilustración e indicación, o el simple comentario de lo que se está viendo: se debe captar la dinámica, la esencia, y la emoción de lo que se ve. Sólo así se llegará y se trasladará al público.

El coro, [apunta Lecoq,] es el elemento esencial, el único que permite establecer un verdadero espacio trágico. Un coro no es geométrico, sino orgánico. Como tal cuerpo colectivo, tiene un centro de gravedad, unas extremidades, una respiración.⁴⁹⁰

También tiene unas direcciones concretas en el espacio y en determinadas ocasiones puede separarse para confrontarse, como un cuerpo elástico que al final siempre vuelve a su forma original. Es importante este concepto del coro como cuerpo orgánico y no geométrico para evitar militarizar su forma.

Existen además una serie de normas que el coro tiene en su haber y que el alumnado ha de ir descubriendo por sí sólo: el número de integrantes del coro son 15 personas; el coro no está dirigido por nadie y a su vez está dirigido por todos (la escucha); y existe una cierta distancia entre los componentes del coro que si no está ajustada lo desintegra en el espacio (a esto lo denominamos *límite de ruptura*).

The chorus of women in *Seven Against Thebes* runs fearfully onto the stage crying and falling. The difficulty lies in trying to unify words when they are spoken from distinct and far places. For example, saying "I cry out" and then running 10 metres and falling with the

⁴⁹⁰ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 192.

words "and I die", would seem ridiculous if the chorus did not support the tension between the two phrases.⁴⁹¹

(El coro de mujeres en Los Siete contra Tebas corre temerosamente al escenario llorando y cayendo. La dificultad radica en tratar de unificar las palabras cuando son habladas desde lugares distintos y lejanos. Por ejemplo, decir "yo grito" y luego correr 10 metros y caer con las palabras "y muero", parecería ridículo si el coro no sostuviera la tensión entre las dos frases)

El coro nunca se compromete ni se confronta directamente con la acción, sino que reacciona a ella, la sufre, la llora, la ríe, la baila. El coro tiene en su haber una serie de *movimientos dramáticos* que pueden surgir bien por los sentimientos o bien por dinámicas internas de la naturaleza.

In Herakles, the chorus of old man remembers its youth in a danced confrontation. The position of the fifteen members of the chorus punctuates the space, explaining their situation, but also reveals the chorus's soul. Their movements are not everyday movements. They are either very large or very small: the chorus can lower their heads by 3 centimetres or throw themselves to the ground. However it is important to realise how much more powerful it is to see the slight lowering of fifteen simultaneous heads, compared to the complete lowering of a single head.⁴⁹²

(En Heracles, el coro de ancianos recuerda su juventud en una confrontación bailada. La posición de los quince miembros del coro acentúa el espacio, explicando su situación, pero también revela el alma del coro. Sus movimientos no son movimientos cotidianos. Son muy grandes o muy pequeños: el coro puede bajar la cabeza 3 centímetros o tirarse al suelo. Sin embargo, es importante darse cuenta de cuánto más potente es ver la bajada ligera de quince cabezas simultáneas, en comparación con la bajada completa de una sola cabeza)

⁴⁹¹ Jacques Lecoq, *Theatre of Movement and Gesture*, 111.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 110.

Uno de los ejercicios que marca un antes y un después en el alumnado es *el equilibrio del escenario*. Se trabaja creando con bancos un espacio rectangular en la sala. Es importante que el espacio tenga esta forma geométrica y no otra, como el círculo o el cuadrado, ya que cada una evoca un tipo de territorio dramático. Estamos ante un espacio que se bascula. Todos los actores y actrices se reparten alrededor de los bancos. Cuando sale un actor/actriz y se coloca en el centro, el escenario está equilibrado, en calma. Pero si el actor/actriz se mueve y camina hacia uno de los laterales, el escenario se desequilibra hacia ese lado. En ese momento ha de entrar otro actor/actriz y averiguar dónde ha de colocarse para reequilibrar dicho espacio. No jugamos en un plano realista donde nuestro objetivo sea exclusivamente reequilibrar, sino jugar con la percepción de *lleno y de vacío*, con la percepción de *tiempo y espacio*, con la percepción de si el tiempo de juego utilizado es *demasiado largo o demasiado corto*. Otro elemento importante es el juego de las posiciones: cómo nos situamos en el espacio para crear estructuras que dramáticamente funcionen, que sean interesantes. Una vez que esta dinámica se entiende, se introduce el segundo elemento fundamental de la tragedia: *el héroe/heroína*.

When the chorus exits, the space that they have left is highly charged and the next person on stage must fill it completely. The audience can feel that the actor must be at the same level as the chorus in order to rebalance the stage.⁴⁹³

(Cuando el coro sale, el espacio que les queda está muy cargado y la siguiente persona en el escenario debe llenarlo por completo. El público puede sentir que el actor debe estar en el mismo nivel que el coro para reequilibrar el escenario)

El actor/actriz que entra ahora, lo hace para desequilibrar al grupo entero que ya está dentro del rectángulo. Una vez jugado y entendido este nuevo desequilibrio, el

⁴⁹³ *Ibíd.*, 111.

héroe/heroína cae al suelo provocando que, sin hablar y sólo a través de la escucha grupal, del coro salgan seis personas formando un corifeo. Este ejercicio se realiza durante una hora y media seguida sin interrupción y requiere una concentración muy alta, una gran presencia escénica, mucha escucha, y gran colaboracionismo de cara a aceptar cuando se está en el sitio incorrecto, cuando ceder la entrada, cuando esperar... En la tragedia, el pueblo lo conforma el coro, pero la dificultad se encuentra en hallar a ese héroe/heroína alejado de los presupuestos griegos y cercanos a nuestros días. Ahí está el trabajo de búsqueda e investigación.

El tránsito de la multitud al coro es una elevación del nivel de actuación, idéntica a la que se opera en el tránsito de la actuación psicológica a la actuación con la máscara. El coro trágico es una multitud elevada al nivel de la máscara.⁴⁹⁴

Por último, Lecoq señala que la dimensión dramática de la tragedia necesita de los textos. Se trabaja ese equilibrio en la escena junto a los textos trágicos de autores clásicos o contemporáneos. Una vez que se tiene trabajado el movimiento que implica cada palabra, la dinámica corporal del texto, trabajamos las voces y el ritmo. La utilización de los textos busca conectar el cuerpo con la voz. Para la investigación con el texto volvemos al uso de la mimodinámica; se trata no de interpretar el texto sino de buscar sus dinámicas internas. Jacques Lecoq nos invita a encontrar la verdadera voz del cuerpo, y para ello jugamos a moverlo por el espacio explorando los ritmos de las palabras, las dinámicas, los tempos, o el valor del texto si estamos inmóviles o en movimiento.

El auténtico gran teatro implica al cuerpo en todo su conjunto: la pelvis, el plexo y la cabeza al mismo tiempo.⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 191.

12.6 El Clown

It is a profession of faith, a taking up of a position with regard to society, to be this character that is outside and recognised by everyone, to be the one who is drawn to doing things he doesn't know how to do, to explore those points where he is weakest.⁴⁹⁶

(Es una profesión de fe, una toma de posición con respecto a la sociedad, ser este personaje que está afuera y reconocido por todos, ser el que se siente atraído a hacer cosas que no sabe cómo hacer, a explora esos puntos donde él es más débil)

Lecoq introduce el clown en la escuela en 1960 a petición del alumnado,

When he was considering the relationship between commedia dell'arte and circus clowns. Realizing very rapidly the limitations of the genre of circus clowning for theatre, he began – unexpectedly almost- to investigate what lay at the core of this form of humor. [...] He ascribes this interest as being deeply rooted in a quest for liberation from the “social mask” we all wear, and hence to come to terms with the more ridiculous – and therefore vulnerable- dimensions of our personality.⁴⁹⁷

(Cuando estaba considerando la relación entre la Comedia del 'arte y los payasos de circo. Al darse cuenta muy rápidamente de las limitaciones del género del payaso de circo para el teatro, comenzó -casi sin esperarlo- a investigar lo que estaba en el centro de esta forma de humor [...] Él atribuye este interés al hecho profundamente arraigado de buscar la liberación de la "máscara social" que todos vestimos, y por lo tanto al hecho de aceptar las dimensiones más ridículas -y por lo tanto vulnerables- de nuestra personalidad)

El clown es el último territorio dramático que se trabajará en la Escuela, y se trabajará junto con otras variedades cómicas como *el burlesco*, *el absurdo* y *lo excéntrico*. Su base, sin más, es esencialmente hacer reír. Por otro lado, el Clown porta la máscara más

⁴⁹⁵ *Ibid.*, 208.

⁴⁹⁶ Jacques Lecoq, *Theatre of Movement and Gesture*, 115.

⁴⁹⁷ Simon Murray, *Jacques Lecoq*, 61-62.

pequeña del mundo, su nariz roja, que deja brotar toda la ingenuidad y fragilidad de este personaje.

Para encontrar el Clown, el actor/actriz ha de buscar su *propio Clown*, el que habita en él o ella, su parte más ingenua, el niño o la niña que fueron y pueden volver a ser. En este sentido, descubrir aquello que nos produce más vergüenza o reparo puede convertirse en el aspecto más divertido para el público. “El clown no existe por separado del actor que lo interpreta”.⁴⁹⁸ Ya no se interpreta un personaje como en la Comedia humana, o en las máscaras. Cuanto menos tratemos de interpretar, y más nos dejemos sorprender por nosotros mismos en escena, más cerca estaremos de encontrar nuestro clown. Evidentemente esto es posible ya que en esta etapa hemos alcanzado la cumbre de la práctica escénica, la preparación y el entrenamiento actoral, la comprensión completa de nuestro *cuerpo poético* y del movimiento, y tenemos las herramientas para podernos dejarnos llevar. En todo caso, como plantea Lecoq, no debemos bajar la guardia sobre los peligros de la identificación entre actor/actriz y personaje, algo que acecha especialmente en el caso del clown.

Hay que evitar que los alumnos se dejen atrapar en el juego de su propio clown, ya que es el territorio dramático que más cerca sitúa al actor de su propia persona. En realidad, el clown no debe ser nunca dañino para el actor. El público no se burla directamente de él, sino que se siente superior y se ríe, lo cual es algo totalmente diferente. Además, el actor está enmascarado, protegido en parte por la pequeña nariz roja. Pero, sobre todo, este trabajo llega después de dos años de Escuela, cuando los alumnos ya están habituados a implicarse en la interpretación, a conocerse y a mostrarse. Lo que por ahora no es el caso en los innumerables cursillos de clown anunciados aquí y allá, que no pueden ofrecer más que un

⁴⁹⁸ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 210.

acercamiento superficial y simplificador de un trabajo que necesita todas las fases precedentes.⁴⁹⁹

El clown ha de *aceptar el fracaso* de sus puestas en escena. Hace reír sin pretenderlo, se esfuerza por hacerlo bien pero gracias a sus constantes fracasos podemos apreciar la debilidad y la fragilidad humana. La búsqueda de una habilidad personal y su conversión en una *proeza* teatral otorga al clown una esencia muy especial. El juego escénico del actor/actriz a través del clown estará servido. Pero el clown será uno de los territorios dramáticos más complejos del teatro, un reto donde el actor/actriz tendrá gran libertad para improvisar plasmando lo absurda que la condición humana puede llegar a ser.

Encontrar ese clown asociado a nuestra persona, puede llevar años y requerirá de una técnica y una destreza consecuencia de numerosas horas de trabajo y práctica.

Clowning also demands a feat, one that often defies logic; overturning a certain order it thus allows one to denounce the recognised order; he lets his hat drop to the ground, goes to pick it up, but, clumsily, puts his foot inside it, and without doing it on purpose, walks on a stick which springs into his hands.⁵⁰⁰

(El clowning también exige una hazaña, una que a menudo desafía la lógica; volcando cierto orden, permite a uno denunciar el orden reconocido; deja que su sombrero caiga al suelo, va a recogerlo, pero, torpemente, pone su pie dentro de él, y sin hacerlo a propósito, camina sobre un palo que se le cae en las manos)

Reducir el trabajo del clown a ponerse su nariz roja, contar chistes y construir gags, desvirtúa completamente las dimensiones del clown, así como su enorme aportación, tal y como mostró Lecoq, en el entrenamiento y la práctica escénica.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, 218-219.

⁵⁰⁰ Jacques Lecoq, *Theatre of Movement and Gesture*, 115.

Es importante que el pedagogo observe si el actor no anticipa las intenciones, si está siempre en estado de reacción y de sorpresa, sin que su interpretación esté “conducida” (nosotros decimos “telefoneada”), reaccionando antes de que haya tenido un motivo para hacerlo.⁵⁰¹

Una de las improvisaciones que se realizan para introducir al alumnado en el mundo del clown tiene la siguiente pauta: *Alguien entra en escena y descubre al público*. Este trabajo resulta complejo, ya que los actores y actrices tendemos siempre a querer interpretar, representar, y sin embargo *el clown es*. Tenemos que descubrir al público desde la verdad y la ingenuidad, y dejarnos sorprender por su respuesta ante nuestra presencia en escena. El público es parte fundamental del juego y de *la dimensión clownesca*. No actuamos *para un público*, sino *con el público*.⁵⁰²

Para buscar los juegos del clown, trabajamos en la búsqueda de lo que Lecoq denomina *el clown primigenio*: manera de caminar, de rascarse, de coger las cosas, etc. Aquí recuperamos todas aquellas manías y hábitos corporales que en un primer momento hemos tenido que limpiar para llegar a la neutralidad.

Los clowns abordan una dimensión psicológica y teatral muy profunda. Han llegado a tener la misma importancia que la máscara neutra, pero en el sentido contrario. Mientras que la máscara neutra es un elemento colectivo, un denominador común que todos pueden compartir, el clown pone de relieve la singularidad de cada individuo.⁵⁰³

Tanto a Lecoq como al alumnado le resulta muy estimulante y muy interesante este contraste en su pedagogía. A lo largo de la Escuela tratamos de observar la vida y la naturaleza, y transmitirla a través de la mimodinámica de una forma objetivada, sin embargo con el Clown se trata de volver a encontrar esa esencia que reside o residía, antes de la Escuela, en nosotros.

⁵⁰¹ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*, 214.

⁵⁰² *Ibíd.*, 215.

⁵⁰³ *Ibíd.*, 218.

Tras la búsqueda de ese *clown primigenio*, se pasa a las improvisaciones por dúos. En ellas delimitamos los status entre clowns. El dúo permite entender, definir y delimitar con improvisaciones creativas la importancia del status en el juego dramático. Más tarde se realizaron varias improvisaciones creativas en los auto-cursos como *los clowns ensayan una obra de teatro* o *los clowns buscan trabajo*, siempre desde el enfoque característico del clown, desde el fracaso y el desastre como forma de engendrar la risa, principal reacción espontánea.

En el propio cine hemos visto, especialmente en sus orígenes, la importancia de este clown, y su conexión vital con el público. Muchos de los iniciadores de la industria eran artistas procedentes del vodevil, o incluso del circo, y el cuerpo entrenado resultaba a los mismos herramienta esencial. Esto fue además especialmente destacado con el cine mudo, donde el cuerpo y el gesto lo eran todo. En dicho periodo encontramos la cumbre del clown cinematográfico, demostrando el peso de este territorio respecto del gesto o del movimiento. Así se ve con el Gordo y el Flaco o con Buster Keaton, y especialmente en el caso de Charles Chaplin. La omnipresencia del clown en los orígenes de la mayor industria de entretenimiento de la historia, demuestra el potencial de esta figura como elemento de representación y narración.

13. Monika Pagneux

*Monika has always resisted her work being written down, photographed or recorded in any way, insisting that it exists in the work of her students, and how they develop and transmit their own practice.*⁵⁰⁴

(Monika siempre se ha resistido a que su trabajo sea escrito, fotografiado o grabado de manera alguna, insistiendo en que existe en el trabajo de sus alumnos y en cómo desarrollan y transmiten su propia práctica.)

⁵⁰⁴ Citado en Alison Hodge, *Actor Training* (London: Routledge, 2010), 216.

Si Lecoq ha sido una figura menos conocida, fruto de su consagración a la pedagogía, la figura de Monika Pagneux, aún lo es más, al carecer de documentos escritos acerca de sus valiosas y decisivas aportaciones, y de las investigaciones que realizó a lo largo de toda su vida. De nuevo, el hecho de ser mujer, contribuye a ese desconocimiento, y a ser vista bajo la sombra de su maestro.

La publicación, recientemente, del libro *Inside/Outside: theatre/movement/being*, un compendio de fotografías y textos, nos brinda un acercamiento a su pedagogía, a su forma de trabajar, a sus influencias y maestros/as, y a su particular uso de la arcilla en sus investigaciones, invitando a sus estudiantes a moldear, a percibir con sus manos, sus cuerpos en un plano muy distinto al habitual.

Gran apasionada tanto de la danza como del teatro, su primer contacto se produce en el departamento de diseño de una escuela de teatro en Berlín, donde trabaja como modista. Será a través de una profesora de dicha escuela como entrará a formar parte de la compañía de danza de Mary Wigman. Llega a trabajar con el Circo Knie de Suiza, y a realizar numerosas giras con la Compañía de danza contemporánea. Crece, al igual que sus coetáneos, en una época marcada por los conflictos sociales, lo que le lleva, como joven bailarina, junto a su marido, a colaborar en la organización *Le Maison des Jeunes*, un grupo internacional de teatro que organiza actividades para gente joven proveniente de familias trabajadoras.

Se forma en la escuela de Jacques Lecoq, y se convierte en profesora de la misma durante varios años. A partir de 1970, colabora y trabaja con Peter Brook en el *International Centre for Theatre Research* como directora de movimiento, y será en 1980 cuando decida abandonar la escuela lecoquiana para formar junto a Philippe Gaulier (discípulo también de Lecoq y profesor en la escuela de este) la *École de*

Formation Théâtrale, donde enseña hasta 1988. Su rigurosa disciplina y su pasión por el cuerpo y el movimiento, le han llevado a dar numerosas conferencias y cursos, y a colaborar con numerosas compañías a nivel internacional.

Una de las principales características en el trabajo de Pagneux, es la de potenciar al máximo el carácter creativo del actor/actriz desde el cuerpo. Como señala Alison Hodge, se ha tendido a *encasillar* su pedagogía como *la profesora de movimiento*. Pero el legado y las enseñanzas de Pagneux están relacionados con una búsqueda profunda de *la economía de movimiento, la ligereza corporal*, reconociendo cada movimiento del cuerpo, aprendiendo a reconocer *qué tira de que, qué dirige que...* y haciendo incapié en la importancia de que cada actor/actriz explore su cuerpo, lo habite, e investigue los movimientos que en él están todavía deshabitados, “the hidden registers” (los registros escondidos)⁵⁰⁵. Una vez reconocidos todos estos elementos, los inserta en el juego y la actuación.

Muy influenciada por su formación con Feldenkrais, y sobre todo, por la danza, introduce coreografías simples acompañadas de ritmos musicales, y sonidos percutidos con el cuerpo o la voz. En sus enseñanzas promueve tanto el trabajo individual como la creación colectiva, y el sentimiento de elenco en el grupo. Se trata de un trabajo profundo, reconociendo al actor/actriz más allá de la técnica, desde la humanidad de sus cuerpos y del colectivo, del grupo.

Nos encontramos de nuevo ante una mujer cuyo trabajo y aportaciones no han sido suficientemente reconocidas. Su pedagogía es un referente en lo que concierne al movimiento en el teatro dentro del marco de la segunda ola de renovación teatral. Cerramos este capítulo con un pequeño reconocimiento a su figura y a su trabajo, y a su

⁵⁰⁵ Citado en Alison Hodge, *Actor Training*, 227.

papel en la conformación e innovación del viaje poético dentro de la escuela de Jacques Lecoq.

CONCLUSIONES

Como se ha podido observar a lo largo de toda la investigación, el marco historiográfico escogido es de gran amplitud, lo que nos ha requerido remontarnos en el tiempo abarcando un amplio espectro cronológico, y que a su vez incorpora un amplio abanico temático, no ciñéndonos al análisis puramente teatral, sino considerando necesario establecer una contextualización, en primer lugar desde el punto de vista de la filosofía y la historia del pensamiento. De esta manera, hemos podido establecer un marco de comprensión más amplio de cara a entender la evolución del concepto de corporeidad y, por tanto, del cuerpo y la relación de este proceso con las diversas transformaciones teatrales surgidas desde finales del siglo XIX, precedentes en la gestación y configuración del teatro físico en sus diferentes formas y variantes.

Este amplio marco historiográfico, comenzando por la historia del pensamiento, enmarca los condicionantes de cada periodo y cómo los mismos determinan directamente el *hacer* artístico, en este caso el hacer teatral y actoral, habiéndose percibido cómo la propia conceptualización de lo corporal, del cuerpo, en relación con las diferentes formas y costumbres sociales presentes en cada momento, ha resultado determinante en la propia evolución de la historia teatral y actoral. Al mismo tiempo, y de cara a poder sustentar nuestra hipótesis, hemos abordado la variedad de técnicas, métodos, escuelas y formas de afrontar la interpretación teatral, la puesta en escena y la manera de entender y *hacer* teatro, considerando especialmente todo aquello que ha contribuido a la creación en este campo desde el punto de vista de la corporalidad.

Siguiendo este proceso, la investigación centra gran parte de sus páginas en los maestros y grandes innovadores de la interpretación actoral y la escena como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Barba, Brook o Lecoq, entre otros, que trascienden

la figura del actor/actriz como mero interprete para buscar generar *actores/actrices creadores*, plenos artistas, comprometidos con su tiempo, mediante un teatro transformador que se correspondiera con su ahora, que abordará con ojo crítico los problemas de su tiempo.

La hipótesis principal, eje en torno al cual hemos desarrollado toda la investigación, aborda cómo el concepto de corporalidad, cuya evolución está sujeta a cambios históricos, sociales, políticos y religiosos, cambió el panorama del pensamiento escénico teatral a partir del siglo XIX y, de manera radical, durante todo el siglo XX, gestándose, en su segunda mitad, lo que hoy ya se conoce como teatro físico.

Creemos que podemos proporcionar una respuesta positiva a la cuestión planteada tras el extenso análisis realizado. Las artes escénicas en su conjunto necesitan ser reflexionadas y repensadas, y sólo de esta forma, como demuestra la experiencia histórica, sin prejuicios, sin verdades absolutas o recetas, se podrán impulsar nuevas formas de *hacer*, nuevas maneras de *decir*, nuevas vías de creación actoral. Una nueva concepción del cuerpo y de la corporalidad desde finales del siglo XIX, en paralelo a la transformación operada progresivamente en el pensamiento y en la sociedad, impulsa una revolución en las artes escénicas y, especialmente, en el campo de la interpretación, dando lugar a la aparición de las modernas técnicas y métodos interpretativos. Una transformación principalmente desde la corporalidad, desde la recuperación del cuerpo, confrontando con las ataduras religiosas y la concepción platónica que durante siglos verá el cuerpo como fuente de corrupción. Se impulsa así una progresiva liberación del cuerpo y, como resultado, una progresiva liberación del actor/actriz en su transformación en creador/creadora.

Comenzamos la investigación analizando cómo se generó, desde un punto de vista filosófico y antropológico, ese cuerpo oprimido y reprimido dominante durante siglos, para terminar visualizando un cuerpo libre, el cuerpo libre del actor/actriz, que a su vez se convierte en herramienta principal de trabajo, búsqueda, investigación y sobre todo de creación en las artes escénicas.

Desde finales del siglo XIX, y especialmente durante las primeras décadas del siglo XX, surge la necesidad, cada vez con más fuerza, de una plena renovación y revolución teatral y actoral, en un contexto de completa transformación artística cuyo culmen serán las vanguardias históricas y sus continuas rupturas con las formas y categorías preestablecidas. En este contexto se comienza a repensar la actuación, hasta ese momento, en la mayoría de los casos, mera declamación, surgiendo la necesidad de crear para el actor/actriz una sistematización de ejercicios que le permitan trabajar a través del cuerpo, con y por el cuerpo. Progresivamente, éste, antes proscrito, se convierte en herramienta e instrumento principal de creación, incrementándose así el peso del actor/actriz en la propia creación teatral. Se descubren y trabajan todas las potencialidades del cuerpo y la corporalidad, generándose entrenamientos actorales, redescubriéndose la precisión de la corporalidad oriental, donde nunca se abandonó el cuerpo como instrumento central de la escena, potenciándose conceptos como el elenco, impulsándose la escucha tanto grupal como individual, desarrollándose la creación colectiva y variando e investigando, en definitiva, las múltiples posibilidades a nivel escénico y cómo éstas afectan en la evolución del cuerpo teatral. Se llega a un actor/actriz que vive de su corporalidad y trabaja a través de ella. La corporalidad reaparece en la escena, transformándola.

A lo largo del *primer capítulo, Corporeidad y alma-razón. Filosofía corporal y renovación actoral*, hemos observado la presencia permanente y condicionante de la

dicotomía *cuerpo/mente* y como, una vez parece aparentemente superada, vuelve con nuevas formas, como analiza por ejemplo Le Breton al abordar la corporalidad y el cuerpo en la actual sociedad de consumo. Esto se refleja en el teatro, en el arte del actor/actriz, con el surgimiento repetidamente de bloqueos que requerirán abordar cómo romper, desde un punto de vista práctico, en escena, con dicha dicotomía. De ahí nuestra insistencia en destacar la importancia de esa objetivación del cuerpo, así como la importancia de preparar a actores y actrices creadores, conociendo diversos entrenamientos y fomentando una práctica escénica diaria. Una dinámica presente en todos los grandes maestros del teatro físico, como hemos podido comprobar, por ejemplo, en el caso de Eugenio Barba o Jacques Lecoq, entre otros. La experiencia práctica de trabajo, como actriz, en ambas pedagogías ha supuesto una plena confirmación al respecto.

El estudio y el análisis realizado respecto a dicha dicotomía *cuerpo/alma* ha partido de las primeras sociedades y civilizaciones primitivas, dónde se entendía el cuerpo como un *todo*, no distinguido del alma, abordando cómo ha surgido desde dicho punto de partida esta *dualidad*. Una dualidad que encontrará su máximo exponente en la filosofía de Platón hasta llegar a lo que sería el comienzo del final de dicha concepción dualista en Descartes, que vuelve a resaltar el valor del cuerpo, desde un punto de vista aún muy mecanicista, al señalarlo como el origen desde donde nacen los impulsos. Un cuerpo que ya no es la cárcel a la que nos remitía Platón, sino una máquina que puede despiezarse y comprenderse y que puede ser objeto de análisis y estudio en todas sus partes. De esta manera, a partir del siglo XVII, con la Edad Moderna, y a partir de las *Meditaciones cartesianas*, la filosofía, así como la ciencia en general, vuelven a situar al cuerpo como objeto digno de análisis y estudio. Una transformación que sentará los

cimientos de la futura plena recuperación corporal escénica que tan decisiva será en el teatro y en el arte del actor/actriz.

Un aspecto relevante, en este proceso por resituar al cuerpo y la corporalidad en un primer plano, es el descubrimiento, a partir del siglo XIX, de las filosofías de oriente, donde el cuerpo ha continuado teniendo una presencia central, no existiendo el concepto de vergüenza corporal tan propio del cristianismo occidental. La recuperación, a partir de filósofos como Schopenhauer o Nietzsche y, posteriormente, con las vanguardias será otro punto de inflexión.

En este primer capítulo, el pensamiento de Adorno reconfirma el valor que el cuerpo ha tenido a lo largo de la historia como lugar y medio de expresión. El cuerpo y la corporalidad están presentes en todas las culturas y forman parte directa de nuestro vínculo con la naturaleza, con el cosmos y con la esencia primitiva de nuestro ser. Así mismo, señala Adorno, las artes y la expresión artística, incluso en las épocas más oscuras, donde predomina una gran opresión y represión corporal, siempre se han manifestado a través del cuerpo como recipiente en el que están depositados y habitan nuestros sentimientos más profundos, nuestras grandes pasiones, nuestros impulsos más primigenios. El arte, señala Adorno, permite, incluso en los peores momentos, huir de esa pesada opresión corporal. Lo que a veces no se permitía al cuerpo como ente social se aceptaba a veces en aras de la creación artística.

Gracias a este primer acercamiento a la corporalidad, a lo que supone en definitiva ser un cuerpo, entendemos que la corporalidad no es un elemento exclusivamente subjetivo de cada persona ya que, a pesar de las diferencias que podemos encontrar en las diversas culturas y sociedades, a la hora de comunicarnos sí existen códigos y símbolos que nos son comunes y que nos remiten a ese *fondo poético común* y a esos *gestos universales*

que Lecoq busca de cara a crear un *teatro de todos los teatros*. Existe un lenguaje corporal innato, que habita en el inconsciente histórico colectivo. Y dado que tanto el artista escénico en general como el actor y la actriz en particular trabajan con su cuerpo y su corporalidad, conocerlo y estudiarlo amplía enormemente el marco de comprensión de su propio arte.

Este capítulo nos ha permitido plantearnos, como pedagogos, docentes y artistas escénicos, la necesidad e incluso la obligación de repensar el cuerpo constantemente de cara a transformar las formas de hacer teatrales y actorales y de cara a formar a los artistas del futuro desde un cuerpo que piensa. La recuperación de la corporalidad implicó una completa revolución y transformación, por diferentes vías, de las formas de expresión en el ámbito de las artes escénicas, generándose un nuevo cuerpo, ya liberado, que ha dado lugar a constantes nuevas formas teatrales, destacando por ejemplo en su vertiente más radical la performance, el happening y el teatro físico, gestual y de movimiento. Vemos, por tanto, cómo la concepción de la corporeidad ha resultado decisiva en la configuración de las artes, en este caso de las artes escénicas, y del arte de la interpretación actoral.

Y si hablamos de cuerpo y corporalidad y de su opresión y represión, indudablemente debíamos abordar e introducir la cuestión de género, ya que si el dominio de esa represión corporal en el pensamiento occidental durante siglos ha condicionado la práctica teatral y el trabajo del actor/actriz con su cuerpo, la misma ha sido especialmente intensa y permanente, extendiendo sus efectos hasta la actualidad en el caso del cuerpo de la mujer, incluso expulsada directamente de la escena. Un aspecto en el que hemos entrado a fondo a lo largo del *segundo capítulo, Una perspectiva de género. Emancipación corporal y emancipación femenina*, constatando que la

marginación y criminalización del cuerpo por parte del pensamiento, las instituciones y la religión fue aún más brutal y acusada en el caso de la mujer.

Así mismo, la constatación de la falta de referentes femeninos, ya no sólo en el teatro sino en el conjunto de las artes escénicas, como ocurre en otros campos del arte y el conocimiento, ha implicado que tomáramos la decisión consciente, por una parte, de desarrollar un capítulo que profundizara en la perspectiva de género y, por otra, destacar la importancia de potenciar esos referentes femeninos, esas mujeres faro, donde poder mirarnos, dándoles voz y su lugar en la historia.

Como señaló ya Simone de Beauvoir, *el cuerpo es una situación*, completamente condicionado por las circunstancias sociales, económicas, culturales, políticas y religiosas en las que se encuentra. Esto nos llevó a investigar en qué tipo de sociedades se gesta la opresión sobre la mujer, descubriendo cómo en las sociedades más primitivas, panteístas y monistas existía inicialmente una Diosa creadora, mujer, que estaba en sintonía con la naturaleza y formaba parte de un *todo*. Un rol que con el surgimiento de la sociedad de clases se invertiría, colocándose en su lugar un Dios masculino creador. La dualidad alma-cuerpo y su concepción marginadora de lo corporal, como corrupto, como *carcasa*, acompañan a este desplazamiento de la mujer y del cuerpo femenino.

Tal y como hemos visto, el surgimiento de la sociedad patriarcal supuso la caída en desgracia de esa figura de la Diosa creadora, imponiéndose dicho patriarcado en el Gobierno de todos los estratos de la sociedad, quedando relegada y excluida progresivamente la mujer al espacio privado, expulsada de la vida y la esfera pública y también, en consecuencia, de la escena pública teatral.

La mujer artista, junto con la mujer proletaria, serán las primeras en reclamar y reconquistar ese espacio público del que han quedado excluidas durante siglos. Su labor y aportación en la recuperación del cuerpo, debido probablemente a esa especial y pesada opresión que sufrían, fue especialmente determinante, liberándose en ese caso el cuerpo como cuerpo y a su vez como cuerpo de mujer. Una doble liberación.

Por eso mismo no es sorprendente que en el ámbito de la escena encontremos a dos mujeres como pioneras en la recuperación del cuerpo y la corporalidad, algo que a su vez supone para ellas, por su condición de mujer, recuperar el espacio público, generando una auténtica revolución artística tanto en la danza como en el teatro. Es el caso de Isadora Duncan, desde la danza, y de Sara Bernhardt, desde el teatro. Ambas representan la ruptura con las formas decimonónicas encorsetadas, con códigos muertos de movimiento que censuraban la plena expresión, la libertad corporal y el empoderamiento femenino junto a la más genuina liberación corporal. Isadora Duncan transgrede el puritanismo cristiano y aparece en el escenario con túnicas transparentes y, por primera vez, introduce unos pies descalzos, clara metáfora de dicha liberación corporal. Por su parte, Sara Bernhardt, partiendo de una formación gimnástica y desencantada por la formación tradicional del Conservatorio de la Comedia francesa, recurre a esa formación corporal gimnástica, investigando para trabajar específicamente y con precisión el movimiento del cuerpo como herramienta fundamental a la hora de construir los personajes. El cuerpo femenino se sitúa a la vanguardia en la reintroducción de la corporalidad escénica, fruto de su necesidad más acuciante de liberación.

Por otro lado, la perspectiva de género asumirá otra nueva y renovada dimensión en los años 60 del siglo XX, un periodo clave en la recuperación radical del cuerpo. El cuerpo se convierte en *accionador*, surgiendo en este periodo el moderno teatro físico y

manifestándose el cuerpo en sí mismo como obra de arte. Manifestaciones artísticas como el happening, la performance o el propio teatro físico transgreden las normas de una sociedad convulsionada a través de manifestaciones corporales. El movimiento de liberación de la mujer en esos años se apoyará en dichas manifestaciones artísticas de cara a expresar plenamente su corporalidad y sexualidad femenina y su intenso deseo de liberación.

A través del *tercer y el cuarto capítulo*, y tratando de vislumbrar una vez más qué lugar ocupa el cuerpo en el teatro y la creación actoral, hemos realizado un necesario estudio y análisis historiográfico, poniendo nuestra mirada en la progresiva recuperación del cuerpo en el teatro desde comienzos del siglo XX y el efecto de este proceso en la propia transformación escénica y teatral. Mediante dicha revisión historiográfica, abordada desde la perspectiva de una corporalidad actoral creativa, hemos podido comprender el importante salto que supuso la reintroducción del cuerpo y la corporalidad como herramienta de trabajo, investigación y creación en el arte teatral y especialmente en el arte de la actuación. Así mismo, hemos podido profundizar en todas las fuentes, antecedentes e influencias directas e indirectas de las que beberá el teatro físico, culmen de esa recuperación de la corporalidad a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Y todo ello con la finalidad de preguntarnos: ¿Qué significa entrenar? ¿En qué se concreta la práctica escénica, su preparación y desarrollo? ¿Cómo debe el actor/actriz perfilar lo que es su principal instrumento, el cuerpo, y como parte del mismo la voz? ¿Para qué y cómo debe entrenar su corporalidad un actor/actriz? Las dos grandes olas de renovación y revolución teatral y escénica abordadas en estos capítulos, dibujan cómo se ha perfeccionado el entrenamiento actoral en consonancia con la reintroducción de la corporalidad escénica y cómo se ha desarrollado y perfilado dicha corporalidad en el

actor/actriz, convirtiéndola en herramienta central de la interpretación y, sobre todo, de la creación escénica.

En el *tercer capítulo, El descubrimiento de la corporalidad. Renovación teatral y técnica actoral en la primera mitad del siglo XX*, hemos visto cómo con Stanislavsky, se establece la primera sistematización de ejercicios, no solo corporales, buscando establecer un método de trabajo ordenado para actores y actrices. Su estudio meticuloso, a través de su práctica cotidiana sobre la escena, la propia y la ajena, pone el foco tanto en la mente como en el cuerpo y la voz, siendo pionero y sentando las bases para todos los procesos posteriores. Pero vemos ya cómo desde un primer momento sistematizar el trabajo del actor/actriz requiere redescubrir el cuerpo, reconquistar la corporalidad.

Y así, poco a poco, se comienza a poner el foco en el cuerpo del actor/actriz, abandonándose, también poco a poco, a través de un método de aproximaciones y experimentación, las imposiciones del texto dramático y del autor e incluso, posteriormente, las imposiciones del director. El actor/actriz se vuelve protagonista, culminando este proceso con la plena emergencia del teatro físico con Grotowski, Barba o Lecoq.

En los primeros pasos de esa primera ola, se abandona la figura del primer actor en pos del concepto de elenco, abordándose cada vez más un trabajo escénico horizontal, cuyo culmen encontraremos en el Living y el Open Theatre durante la segunda ola. De esta constante búsqueda a través del cuerpo surgirán progresivamente los elementos que conformarán el concepto de ese actor/actriz creador/a.

En este proceso, el surgimiento de la máscara, que hace enmudecer el rostro privilegiando plenamente el cuerpo, es quizás uno de los saltos más audaces, y sin duda uno de los puntos más destacados en la propia pedagogía y método lecoquiano. Es otra

de las grandes rupturas de esa primera ola de renovación, la variante francesa, de la mano de Copeau y Suzanne Bing, introduciendo el uso de su máscara noble. Un salto cualitativo a la hora de privilegiar la investigación y experimentación plena con la corporalidad escénica.

Pero es la segunda ola de renovación teatral, presentada en el *cuarto capítulo, El lenguaje de la corporalidad. Teatro físico*, la que ha conformado y constituido las bases de un verdadero teatro físico, conformándose las primeras pedagogías en torno al mismo. El cuerpo adquiere un valor pleno como instrumento de creación actoral, entendido ya como un *todo*, cuerpo, mente y voz, y utilizado como herramienta central de investigación, experimentación y creación, huyéndose ya incluso, como hemos señalado, de la propia figura del director teatral. Todos los planteamientos anteriores respecto al entrenamiento y la práctica escénica, aquellos que abrieron brecha en su momento y respecto a la creación y producción teatral, resultan de nuevo cuestionados, con más fuerza, generando concepciones totalmente innovadoras y vanguardistas que ponen al actor/actriz y su corporalidad en el centro de la creación. Es, como venimos señalando, la plena recuperación del cuerpo, pero desde su comprensión precisa, desde su entrenamiento y estudio meticuloso, desde su plena objetivación, tal y como veremos plenamente sistematizado en Lecoq. Todo ello, sin embargo, habría sido imposible sin la indiscutible aportación de esa primera ola de renovación teatral, que sentó las bases del nuevo arte del actor/actriz, prerrequisito del actor/actriz corporal/físico creativo.

Fruto de esta segunda ola, incluso la forma de gestionar las compañías teatrales ha cambiado. Los teatros laboratorio, donde se crea colectivamente y en grupo desde el propio entrenamiento físico, dan protagonismo principal al actor/actriz, *como cuerpos*. En Barba, por ejemplo, dicho entrenamiento corporal se convierte en un *entrenamiento-creador*. Todo ello da como resultado una concepción del arte teatral y actoral

horizontal, donde la transversalidad de las artes y disciplinas resulta fundamental como motor de creación, reintroduciéndose y ligándose al teatro y a la interpretación artes fuertemente corporales como el circo y la danza, o la gran influencia de las artes orientales.

Concluimos pues, tras el extenso análisis realizado en el *tercer y cuarto capítulo*, que tras dichas olas de renovación y revolución teatral, la concepción del cuerpo, lo corpóreo y la corporalidad escénica se recuperó en un sentido no dualista, integrador, totalizador, siendo concebida como herramienta central de trabajo, construcción e investigación en el teatro. Podríamos decir que se invierte la máxima de Descartes (*existo como cuerpo luego pienso*, con mi cuerpo pensante y poético), construyendo desde el cuerpo, desde lo físico, y desde lo psico-físico, la actuación.

Sin embargo, también hemos podido comprobar a lo largo de todos estos capítulos, que la reaparición del cuerpo en escena no significa el olvido de la palabra en absoluto, sino su reaprendizaje desde dicha corporalidad. La palabra nace del cuerpo, es también corporal. El tratamiento y el trabajo de la misma desde esa corporalidad escénica adquieren nuevas dimensiones como muestra especialmente el trabajo de Peter Brook, entre otros, donde se trabaja y perfecciona dicha palabra desde la perspectiva corporal.

Nos parece importante también destacar que tras haber realizado este largo recorrido historiográfico y tras conocer la profunda transformación y evolución que el teatro en sus múltiples aspectos ha sufrido, resulta fundamental reflexionar sobre la necesidad de combatir clichés, especialmente abundantes cuando no se perfecciona el trabajo actoral desde dicha corporalidad; sobre la importancia de la transversalidad en las artes que, como hemos visto, impulsó el desarrollo de esa corporalidad escénica; y la importancia decisiva de la experimentación creativa, muy ligada a dicha recuperación del cuerpo, tal

y como vemos de forma más acabada en el caso del teatro físico. Entender y profundizar sobre las diferentes formas de hacer teatro ha sido el camino para poder transformarlo. Sólo cuestionándonos las formas preexistentes podrán surgir nuevas vías de investigación y creación. En este recorrido, dicho cuestionamiento ligado a la reaparición de la corporalidad, ha resultado decisivo en esa transformación.

Finalmente, a través del *quinto capítulo, Un teatro de todos los teatros. Pedagogía y práctica escénica según Jacques Lecoq*, hemos podido desarrollar una visión general sobre la sistematización pedagógica que Lecoq realiza y plasma en sus dos años de escuela profesional. Dicha pedagogía, precisa, concreta y ordenada, revela la importancia de una formación integral para el actor/actriz desde un cuerpo objetivado y pensante. Su importancia es fruto de haber consagrado su vida a la pedagogía, estableciendo unos estudios muy pormenorizados sobre el teatro físico, del gesto y del movimiento. Dichos estudios objetivizan el cuerpo, pensante ahora, desarrollando a través de la práctica una fuerte conciencia corporal, un ojo crítico, una disciplina y rigurosidad corporales extremas a la hora de enfrentar el trabajo diario y una mente-cuerpo activa. Se conforma y entrena un cuerpo creativo que transforma al actor/actriz en artista creador.

Existen ciertas herramientas en la pedagogía lecoquiana que nos parecen de especial relevancia, como es el caso del conocimiento y la práctica de la máscara neutra, cuyo aporte resulta fundamental para entender el cuerpo desde dicha objetividad y para comprender el movimiento en cada una de sus partes, en su proceso de ejecución, así como la dimensión espacial y temporal, decisiva para el cuerpo. Al aumentar la conciencia y el conocimiento del mismo desde esa neutralidad (objetividad), esto le permite convertirse en una *página en blanco* sobre la que se puede modificar y escribir cualquier personaje. El uso de la máscara neutra por ejemplo, como hemos visto, sitúa a

los alumnos/as en un lugar nuevo permitiéndoles eliminar desde el cuerpo todos los hábitos aprendidos. No se juzgan, sólo juegan y se sienten liberados, y ese es el fundamento de la pura actuación; adoptar, como dice Lecoq, la mentalidad curiosa (experimental) e inocente del niño/a que experimenta descubriendo las potencialidades de su corporalidad.

Otro aspecto fundamental es el desarrollo de *la mimodinámica* que, junto con la *improvisación creativa*, suponen herramientas desde la corporalidad escénica para la formación y desarrollo pleno de cualquier actor/actriz, más allá del propio teatro físico. La extensión de dichas herramientas y su aprendizaje por actores y actrices, de forma general permitirán impulsar a un nivel superior el arte global de la interpretación escénica. En todo caso, tal y como el propio Lecoq señaló, su pedagogía buscará esencialmente dar al alumnado herramientas de cara a buscar su propio modo de hacer y su propio modo de actuar, algo que potencia en sus denominados *auto-cursos*.

Como hemos ido viendo a lo largo de toda la investigación, cada innovación bebe de sus predecesores aportando a su vez a las técnicas ya instauradas, bien sea en contraposición a las mismas o mejorándolas y completándolas. Dichas aportaciones han ido sumando permitiendo avanzar en la metodología y la técnica actoral. Lecoq aglutinará gran parte de esas enseñanzas e influencias, buscando una pedagogía abierta, creadora, que configure un *teatro de todos los teatros*, es decir un método para absorber todos los métodos. Por eso su concepción del entrenamiento y la formación actoral, como la de otros maestros de teatro físico como Barba, permite un permanente desarrollo, aunque en el caso de Lecoq existiendo una sistematización cartesiana, abierta pero precisa. Y partiendo de dicha pedagogía, tal y como esta investigadora ha podido experimentar en la práctica, las nuevas generaciones, sin entenderlo como una verdad absoluta, pueden a su vez, siguiendo este camino innovador, investigar,

cuestionar, experimentar y transformar para crear, para profundizar en una actuación creadora.

De ahí la importancia de la transversalidad y la interdisciplinariedad, de nutrirnos no solo de distintas técnicas actorales y modos de crear en escena, sino de otras disciplinas artísticas, como el circo, la performance, la danza, etc., muchas de ellas notoriamente corporales. Para ello, y partiendo de la pedagogía lecoquiana, concluimos con la necesidad de crear más y mejores espacios de experimentación e investigación, donde las diferentes disciplinas artísticas convivan nutriéndose unas de otras. La importancia de esta transversalidad puede vislumbrarse a lo largo de esta investigación, viéndose en las diferentes olas de renovación, especialmente en lo que a la corporalidad escénica se refiere, elementos de la misma de cara a llegar a muchas de las rupturas abordadas. En este sentido, sin duda, la pedagogía lecoquiana, al igual que ha ocurrido con otros maestros del teatro físico como Barba o Brook, se aplica y entiende de forma transversal, amplia, social y cultural, tal y como el mismo reconoció al fundar y desarrollar el Laboratorio de Estudio del Movimiento (L.E.M.).

Quisiera señalar, por último, cuán útil podría ser la pedagogía mimodinámica en muchos campos de aprendizaje distintos del teatro, ya sea para las diferentes artes o para otras ramas de conocimiento. Lo que yo he elaborado en cuanto a la formación de los arquitectos, no para que lleguen a ser actores sino para que construyan mejor, respetando los movimientos del cuerpo humano en el espacio, puede ser aplicado de la misma manera en otras artes: la música, las artes plásticas[...]pero también la literatura, la danza, etc. Este proceso pedagógico puede ser adaptado a cualquier educación artística: implicar el cuerpo mimador en el reconocimiento de la realidad, permitir que cada uno incorpore el mundo que lo rodea antes de pintarlo, de escribirlo,

de cantarlo, de bailarlo...Las formas resultantes serían así, sin duda, más sentidas y menos cerebrales.

Jacques Lecoq

Posibles líneas futuras de investigación

A raíz de nuestra experiencia en la presente investigación, nos gustaría nombrar brevemente algunas líneas de investigación que han emergido durante este proceso de elaboración de la tesis doctoral.

Por un lado, fruto de situar el foco de atención sobre la corporalidad escénica, vemos el significado crucial que ha tenido y tiene sobre la intérprete-mujer. Este aspecto ha sido escasamente investigado, encontrando dificultad de cara a recabar información sobre nuestras directoras, dramaturgas, actrices, creadoras y artistas, mujeres al fin y al cabo, siendo necesario desarrollar una historia del teatro y la actuación con una plena perspectiva de género, dándoles su voz y su lugar en la historia. Los aspectos que hemos conocido fruto de este trabajo nos reafirman en la necesidad de impulsar esta nueva línea de investigación. Como hemos visto, en el periodo histórico en el cual se empiezan a desarrollar las teorías y los métodos o sistemas que hemos analizado, y más allá de lo meramente técnico, también irrumpe, sobre *la escena social*, una corporeidad con nombre propio, la de las mujeres. Y el peso de la misma, como también hemos comprobado, es muy relevante y sintomático. En este trabajo realizamos un primer acercamiento en el segundo capítulo, citando únicamente a dos mujeres pioneras, pero sin duda queda un largo camino que investigar y recorrer. No resultará fácil situar su aportación, como también hemos visto en algunos casos a lo largo de esta tesis, careciendo muchas veces de fuentes y estudios, y quedando muchas de sus aportaciones ensombrecidas u ocultas bajo el ala de sus maestros masculinos. Dicha aportación

precisa ser investigada, ya que probablemente dará nuevas visiones, nuevas concepciones del desarrollo del pensamiento corporal en la escena teatral.

Por otra parte, nos parece de especial interés los estudios relativos al cuerpo y la corporalidad en relación con las nuevas tecnologías, y qué lugar ocupan actualmente en el teatro del siglo XXI, analizando todas sus posibilidades. No hemos podido indagar respecto a esta cuestión, pero han emergido en distintas ocasiones los precedentes, ya que en ambas olas de renovación teatral la influencia de la tecnología condicionó el desarrollo teatral, escénico y en la actuación, como hemos podido ver respecto a Meyerhold, Piscator o Brecht, o en el caso del Open o del Living Theatre.

Por último, algo que quizá hubiese sido beneficioso y quizás hubiese completado la presente investigación y que por ello lo presentamos como otra posible futura vía de investigación, es darle un carácter y una aplicación más práctica a las investigaciones doctorales en artes escénicas, generando grupos de trabajo que investiguen desde la praxis las diferentes teorizaciones y análisis. De esta manera, al tiempo que se va realizando la investigación documental y bibliográfica, contando también con la observación participante, se puede contar con un equipo de trabajo práctico que desarrolle ejercicios y una búsqueda y confrontación con aquello que se va estudiando y analizando. Esto, sin embargo, requeriría de mayores medios y recursos, y de cierto margen temporal. Pero sería una forma de aplicar a las artes escénicas los trabajos de campo que encontramos en otras disciplinas.

CONCLUSIONS

The historiographic framework chosen for this investigation is very wide, which has required a broad chronological and thematic range, not sticking to purely theatrical analysis, but considering it necessary to establish a contextualization, firstly from philosophy and the history of the human thought. We have been able to establish a broader framework of understanding to realize the evolution of the concept of corporeality, and therefore, of the body, and the relationship of this changes with the different theatrical transformations since the end of the 19th century, a precedent of physical theatre in its different forms.

This broad historiographic framework, beginning with the history of human thought, indicates the conditions of each period and how they directly determine how art is done, and in this case, how is done theatre and acting. We have seen how the concept of corporeality, of the body, with the different ways and social customs of each moment, has been decisive in the evolution of the history of theatre and acting. At the same time, and to support our hypothesis, we have studied the different techniques, methods, schools and ways of dealing with theatrical acting, staging, and about the way of understanding and making theatre, especially considering all that has contributed from corporeality's point of view.

In this process, this research focuses much of its pages on the masters and great innovators of acting and theatre such as Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Barba, Brook, or Lecoq among others, that go beyond the figure of the actor/actress as it to seek creative actors/actresses, full artists committed to their time through a transformative theatre link to their times and that analyze critically the problems of their time.

The main hypothesis, center of all the investigation, analyze how the concept of corporeality, whose evolution is condition by historical, social, political and religious changes, transformed theatrical ideas from the 19th century and, in a radical way, throughout the 20th century, giving birth in its second half to what it is known today as physical theatre.

We believe that we can provide a positive answer to this question after the wide analysis we have done. Performing arts as a whole need to be reflected and rethought, and only in this way, as historical experience shows, without prejudices, definitive truths or recipes, can be pushed forward new ways of doing, of expression, of acting creation. A new idea of the body and corporality since the end of the 19th century, with the changes progressively operated in human thought and society, revolutions performing arts, especially in acting, giving birth to the modern acting techniques and methods. A change operated mainly from corporeality, from the idea of recovering the body, confronting religious prejudices and that Platonic philosophy that will see for centuries the body as a source of corruption. This promotes a progressive liberation of the body, and as a result, a progressive liberation of the actor/actress that will become a creator.

We begin the investigation by analyzing from philosophy and anthropology how this oppressed and repressed body predominant over centuries began, to end with a free body, the free body of the actor/actress which becomes the main tool of acting, research, and, above all, creation in the performing arts.

Since the end of the nineteenth century, and especially during the first decades of the twentieth century, the need for a full theatrical and acting renewal and revolution arises with increasing force. All in a global artistic transformation that culminates with the historical vanguards and its continuous breaks with pre-established forms and

categories. In this context, begins a reflection about acting reduced until that moment in most cases to mere declamation, and emerges the need to create for the actor/actress a system of exercises to work through, with and by the body. Progressively, this body, previously banned, becomes the main tool and instrument for creation, boosting the weight of the actor/actress in the theatrical creation itself. All the possibilities of the body and corporality are discovered and worked, building acting pieces of training, rediscovering the accuracy of the oriental corporality, where the body maintained as a central instrument in the stage. Concepts such as the cast, the collective and the individual listening or the collective creation were developed, investigating the different possibilities in theatre and how they influence in the evolution of the theatrical body. To end in an actor/actress who lives from his corporeality and works through it. Corporality reappears on the scene, transforming it.

In the first chapter, *Corporeality and soul-reason. Corporal philosophy and acting renewal*, we have analyzed the body/mind dichotomy. We have seen too how seems to be solved but returns with new forms, as Le Breton analyzes for example with corporality and the body in the present consumer society This is reflected in theatre, in acting, with the emergence repeatedly of blockages that will require a reflection how to break, from a practical point of view, on stage, with that dichotomy. Hence our insistence on highlighting the importance of this objectification of the body, as well as the importance of preparing creative actors and actresses, knowing different pieces of training and encouraging a daily theatrical practice. A way present in all the great masters of physical theatre, as we have seen, like in the case of Eugenio Barba or Jacques Lecoq, among others. Our practical experience as an actress in both pedagogies has been a full confirmation of all this.

Our study and analysis about this body/soul dichotomy, has started with the first societies and the primitive civilizations, where the body was understood as a whole, not different from the soul. From here we study how this duality has begun, how reaches a major point with Plato's philosophy and how starts to end with the dualistic conception in Descartes. He highlights again the value of the body, still from a very mechanistic point of view, but pointing it out the body as the origin of impulses. The body is no longer a prison, as Plato said, but a machine that can be divided and understood, an object of analysis and study in all its parts. In this way, from the 17th century, in the Modern Age, and from the Cartesian Meditations, philosophy and science once again placed the body as an object that deserves to be analyzed and studied. This change will lay the foundations for the future full recovery of the theatrical body so decisive for theatre and acting.

An important element in this process of recovering the body and corporeality is the discovery, from the nineteenth century, of the Asian Eastern philosophies, where the body has continued to have a central role with the non-existence of the Western Christianity body shame. With philosophers like Schopenhauer or Nietzsche, and later the vanguard movements, there is another turning point in this body recovery.

In this first chapter, Adorno's philosophy reconfirms the value that the body has had throughout history as a mean of expression. The body and corporality are present in all cultures, and are a direct part of our link with nature, with the cosmos, and with the primitive essence of our being. Adorno points out that even in the darkest times, where great corporal oppression and repression predominates, arts have always expressed throughout the body as a vessel in which our deepest feelings, our great passions, and our most primitive impulses are. Art, Adorno says, allows, even in darkest moments, to

flee out from this heavy corporal oppression. Sometimes, what was not allowed to the body as a social entity was accepted in the name of artistic creation.

Thanks to this first approach to corporeality, to what means to be a body, we understand that corporeality is not an exclusively subjective element of each person. Despite the differences in cultures and societies, when we communicate some codes and symbols are common to us. Is that common poetic background and to those universal gestures that Lecoq seeks to create a theatre of all the theatres. There is an innate body language, which inhabits the collective historical unconscious. And since both the performance artist in general and the actor/actress in particular, work with their body and corporeality, knowing and studying it opens the frame of understanding of the theatrical art as a whole.

This chapter has allowed us to consider, as pedagogues, teachers and performing artists, the need and even the obligation to constantly rethink the body to change the ways of making theatre and of acting, training the future artists from a thinking body. The recovery of corporality implied a complete revolution and transformation, by different ways, of the forms of expression in the field of performing arts, with a new body, already released, which has created new theatrical forms. Highlights as most radicals happening and physical, gestural and movement theatre. We see, therefore, how the idea of corporeality has been decisive in arts, in this case, in performing arts and in acting.

When we analyze the body and corporeality, and its oppression and repression, we undoubtedly need to introduce the gender issue. If corporal repression in Western philosophy has conditioned for centuries theatrical practice and the work of the actor/actress with their body, it has been especially intense and permanent, until the present, with the woman's body, which has been even expelled directly from the theatre.

We have gone deeply into it in the second chapter, *A gender perspective. Body emancipation and female liberation*. We see how marginalization and criminalization of the body by human thought, by social institutions and by religion, were even more brutal in the case of women.

The lack of female referents, not only in the theatre but in performing arts as a whole, as in other fields of art and knowledge, has implied that we made the conscious decision on the one hand, of developing a chapter that will go into the gender perspective, and on the other, to highlight the importance of establishing female referents. Lighthouse women to look at ourselves, to give woman a voice and place in history.

As Simone de Beauvoir already pointed out, the body is a situation, completely conditioned by social, economic, cultural, political and religious circumstances in which lives. This led us to search how women oppression was born. We discover how in the most primitive, pantheistic and monistic societies, there was initially a creative Goddess, a woman, in tune with nature and as part of everything. With the emergence of class society, this role would be pulled back, putting in place a male God creator. The soul-body duality, and the marginalization of the body as corrupt, like an empty shell, goes hand to hand with displacement of the woman and the female body.

As we have seen, the emergence of patriarchal society led to the disgrace of the creative Goddess, prevailing patriarchy in the Government of all strata of society. The woman is progressively relegated and excluded to a private space, expelled from public life, and also, consequently, from the theatre.

The artist woman, together with the proletarian woman, will be the first to claim and reconquer that public sphere from which they have been excluded for centuries. Their work and contribution in the recovery of the body, probably due to that heavy

oppression they suffered, was especially decisive, freeing their body as a body and as a woman's body. It is a double liberation.

That is why it is not surprising that two women were pioneers in the recovery of the body and corporeality, because it means for them, as women, to recover their presence in the public space, with a real artistic revolution both in dance and in theatre. This is the case of Isadora Duncan in dance and Sara Bernhardt in theatre. Both represent the rupture with restricted nineteenth-century forms, with dead movement codes that stopped full artistic expression and corporal freedom, and female empowerment alongside with the most genuine corporal liberation. Isadora Duncan breaks with Christian puritanism and appears on the stage in transparent robes and for the first time with bare feet, a clear metaphor of this corporal liberation. Sara Bernhardt, coming from gymnastics but disappointed by the traditional teachings of the Conservatory of the French Comedy, uses that gymnastic body education to investigate, to work specifically and with precision the movement of the body as a fundamental tool to build her characters. The female body is at the forefront in the recovery of the theatrical body, as a result of its most pressing need for liberation.

The gender perspective will assume a new and renewed dimension in the 60s of the 20th century, a key period in the radical recovery of the body. The body becomes an actuating element, emerging in this period the modern physical theatre, with the body itself expressing as a work of art. Artistic expressions such as the happening, the performance, or the physical theatre itself, go beyond the rules of a convulsed society through corporal manifestations. The women's liberation movement in those years will rely on these artistic manifestations to fully express their feminine corporeality and sexuality and their intense desire for freedom.

Trying once again to understand the role of the body in theatre and acting creation, we have carried out a necessary historiographic study and analysis through *the third and fourth chapters* analyzing the progressive recovery of the body in theatre since the beginning of the 20th century and the effect of it changing the theatrical scene. Through this historiographic review, and from a creative acting corporeality perspective, we have been able to understand the importance of reintroduction of the body and corporeality as a tool for work, research and creation in theatre and acting. We have been able to go deep in all the sources, precedents and direct and indirect influences which will determine physical theatre as the full expression of the recovery of corporeality in the second half of the 20th century.

And all this to ask ourselves: What does acting training mean? How is it concrete theatrical practice, its preparation and development? How should the actor/actress outline his main working tool, the body, and as part of it the voice? For what and how should an actor/actress train his body? The two great revolutionary theatrical waves analyzed in these chapters show how the acting training has been improved in line with the recovery of theatrical corporeality, and how this corporeality has been developed in the actor/actress becoming a central tool in acting and theatrical creation.

In the third chapter, *The discovery of corporeality. Theatrical renovation and acting technique in the first half of the twentieth century*, we have seen how Stanislavsky establishes the first system of exercises, but not only corporal, seeking to establish a method for actors and actresses. His careful study through his daily practice on the stage, and of others, focus both in the mind, body and voice. He becomes a pioneer laying the foundations for all subsequent changes. We see from the first moment how systematizing the work of the actor/actress requires rediscovering the body, reconquering corporeality.

Bit by bit the attention focuses on the body of the actor/actress, abandoning bit by bit, by approaches and experimentation, the impositions of the text and the author and, even later, the impositions of the director. The actor/actress becomes the main character, ending in the full emergence of physical theatre with Grotowski, Barba or Lecoq.

In the first steps of the first theatrical wave, the figure of the first actor is abandoned for the concept of the cast, with a growing horizontal theatrical working, whose culmination will be the Living and Open Theater during the second wave. This permanent search through the body will establish the elements that will shape the idea of the creative actor/actress.

In this process, the emergence of the mask, which mutes the face in complete favor of the body, is perhaps one of the boldest changes and certainly one of the most prominent points in the pedagogy and method of Lecoq. This French variant by Copeau and Suzanne Bing who introduced the use of their noble mask is one of the main breaks of that first wave of renewal. It is a qualitative change which fully endorses research and experimentation with theatrical corporality.

In the fourth chapter, *The language of corporeality. Physical theatre*, we see how the second wave of theatre renewal establish the foundations of a real physical theatre and the first pedagogies around it. The body assumes full value as a tool for acting creation understood as a whole, body, mind and voice, and used as a central tool for research, experimentation and creation, getting away as we said from the figure of the theatrical director. All the previous approaches regarding theatrical training and practice, and theatrical creation and production, are questioned again with more strength producing innovative and avant-garde conceptions that put the actor/actress and his corporality at the center of creation. It is, as we said, the full recovery of the body but from a precise

understanding, from its training and meticulous study, from its full objectification as we will see fully systematized in Lecoq. All this, however, would have been impossible without the unquestionable contribution of that first wave of theatrical renewal which laid the foundations of the new art of the actor/actress, a prerequisite of the creative corporal/physical actor/actress.

As a result of this second wave, even the way of managing theatre companies has changed. The laboratory theatres, with collective and group creation from physical training itself, put into the center the actor/actress as bodies. With Barba, for example, such corporal training becomes a training-creator. All this results in horizontal theatre and acting where transversality of arts become a fundamental engine of creation, reintroducing and linking to theatre and acting strongly corporal arts such as circus and dance or the oriental arts.

After the extensive analysis carried out in *the third and fourth chapter*, we can say that these renewal and revolutionary theatrical waves recover the idea of the body, of corporeality and theatrical corporeality in a non-dualistic, integrated, global sense, and understood as a central tool for theatrical investigation and production. We could say that the statement of Descartes is invested (I am as a body, therefore, I think, with my thinking and poetic body), building acting from the body, from the physical sphere and the psycho-physical.

However, we have also been able to verify throughout all these chapters that the recovery of the body on stage does not mean forgetting the Word at all, but relearn it from corporeality. The words born from the body, so it is also corporal. The work with it from that theatrical corporality shows new dimensions as we see especially with Peter

Brook, among others, where the Word is worked and improved from a corporal perspective.

It is important to remark, after this long historiographic journey and after knowing the deep transformation and evolution of theatre in its many aspects, the necessity to fight clichés especially abundant when acting is not improved from that corporeality. Also the importance of transversality in arts, which, as we have seen, promoted the development of theatrical corporality and the decisiveness of creative experimentation, closely linked to this recovery of the body, as we fully see in physical theatre. To understand the different ways of making theatre has been the way to change it. New ways of research and creation will emerge only by questioning the preexisting forms. The recovery of corporeality linked to this questioning has been decisive in this theatrical transformation.

In the fifth chapter, *A theatre of all the theatres. Pedagogy and theatrical practice by Jacques Lecoq*, we have been able to develop an overview of the pedagogical systematization of Lecoq in his two years of professional school. This precise, concrete and orderly pedagogy reveal the importance of a comprehensive education for the actor/actress from an objectified and thinking body. Its importance is a consequence of having devoted his life to pedagogy, establishing very detailed studies on physical, gesture and movement theatre. These studies objectify the body, now a thinking body, developing through practice a strong corporal consciousness, a critical eye, an extreme corporal discipline to face the daily work, and an active body-mind. A creative body is educated and trained to transform the actor/actress into a creative artist.

There are certain tools in Lecoqian pedagogy especially important, such as the neutral mask knowledge and practice, whose contribution is fundamental to understand the

body from this objectivity and the movement in each of its parts, in its process of execution, and space and temporal dimension so decisive for the body. By increasing consciousness of it from that neutrality (objectivity), the body becomes a blank page on which you can modify and write any character. The use of the neutral mask places the students in a new point allowing them to erase all learned habits from the body. They don't judge each other, they just play and feel free, and that is the foundation of pure acting; as Lecoq says, using the curious (experimental) and innocent mentality of the child who experiences discovering the potentialities of his corporeality.

Another fundamental element is the development of mimodynamics which, with creative improvisation, are tools from theatrical corporality for the education and full development of any actor/actress beyond physical theatre itself. The general use of these tools and learnings by actors and actresses will allow acting to be promoted to a higher level. In any case, as Lecoq pointed out, his pedagogy will essentially seek to give students tools to look for their way of doing and their way of acting, something that improves with the so-called self-courses.

As we have been seeing throughout the investigation, each innovation drinks from its predecessors and contributes to the techniques already established, either as opposed to them or by improving and completing them. These contributions have been added putting forward the acting technique and methodology. Lecoq will bring together many of these teachings and influences, looking for an open creative pedagogy that creates a theatre of all the theatres, a method to absorb all methods. His idea of acting training and education, as with other masters of physical theatre like Barba, allows a permanent development, but in Lecoq with a Cartesian systematization, open but precise. As this researcher has been able to experience in practice, from this pedagogy, not as absolute

truth, new generations can innovate investigating, questioning, experimenting and transforming to create, putting forward creative acting.

That is why we remark the importance of transversality and interdisciplinarity, not only using different acting techniques to produce theatre but also using other artistic disciplines such circus, performance, dance, etc., many of them essentially corporal. To do this, based on the Lecoqian pedagogy, we conclude the necessity to create more and better spaces for experimentation and research where different artistic disciplines coexist feeding each other. The importance of this transversality has been seen throughout this investigation in the different elements of the renewal theatrical waves that contribute to the decisive ruptures, especially in all concerning theatrical corporality. The Lecoquian pedagogy, as with other masters of the physical theatre such as Barba or Brook, is applied and understood in a transversal and broad way, social and cultural, as Lecoq recognized when he founded and develop the Movement Study Laboratory (LEM).

Lastly, I would like to mention the potential value of mimodynamic methods for all sorts of areas of training, quite apart from theatre, not only in the arts but in other disciplines too. I have been able to apply this to the training of architects, not so that they might become actors, but to improve their construction skills, respecting the movements of the human body in space. Similar applications could be made in others arts such as music and the plastic arts [...] but also in literature, dance, etc. The same pedagogic process can be adapted to all artistic education; it means involving the miming body in the recognition and understanding of reality, allowing each person to embody the world

around him before sitting down to paint it, sing, dance or write about it. The resulting forms would, no doubt, be more deeply felt and less cerebral.

Jacques Lecoq

Future lines of research

Based on our experience in this investigation, we would like to name briefly some lines of research that have emerged during this process.

On the one hand, as a result of putting our attention on theatrical corporeality, we see the crucial meaning it has on the woman-actress. This element has been scarcely investigated, finding it difficult to gather information about our female directors, creators, artist and actresses. It will be necessary to develop a history of theatre and acting with a full gender perspective, giving them their voice and place in history. The aspects we have known as a result of this work remark the need to promote this new line of research. As we have seen, in the historical period in which the theories, methods or systems we have analyzed begin to develop, beyond the technical element, a new corporeity also breaks into the social sphere, the corporeality of women. The weight of it, as we have also verified, is very relevant and symptomatic. In the second chapter of this work, we approached briefly this subject mainly through two pioneer women, leaving a vast field yet to investigate. It will not be easy to place the contribution of woman, as we have experienced throughout this thesis, because the lack sources and studies, and because many of their contributions were overshadowed or hidden under the figure of their male teachers and collaborators. This contribution needs to be investigated since it will probably give new perspectives and new ideas on the development of theatrical corporal thinking.

We consider of special interest to study the body and corporeality concerning new technologies, pointing out what place they currently occupy in the 21st-century theatre and analyzing all its possibilities. We have not been able to go into this issue, but it has emerged on different occasions the role and influence of technology in both theatrical renewal waves conditioning theatrical and acting development, as we have seen with Meyerhold, Piscator or Brecht, or in the case of the Open or Living Theater.

At last, something that might have been positive and perhaps could complete this research, establishing another possible future line of research, is to try to put forward more practical research. That could be done throughout groups of work that investigate from praxis the different theories and analysis. In this way, while the documentary and bibliographic research are being carried out, also with the participant observation, it can be possible to have a team to work from a purely practical experience developing pieces of training and exercises and testing with the matters studied and analyzed. This, however, would require more means and resources, and more time. But it would be a way of applying in performing arts the kind of practical work that we find in other disciplines.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asoc. Directores de Escena, 1994.

Alonso de Santos, J.L. *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia, 2007.

Arance, Isabel. *El pensamiento filosófico en el arte coreográfico contemporáneo*. Madrid: Ediciones Cumbres, 2017.

Aristóteles. *Acerca del alma*. Traducción y edición de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 2008.

- *Poética*. Traducción y edición Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

Arribas Castillo, Carmen. “El universo artístico de Arnold Taraborrelli, maestro de las artes escénicas”. Tesis Doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2019.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Editorial Edhasa, 2011.

Aslan, Odette. *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Barcelona: Editorial Gustavo Pili, 1979.

Bachmann, Marie-Laurie. *La rítmica Jacques-Dalcroze: una educación por la música y para la música*. Pirámide, 1998.

Battan, Ariela. “Filosofía del cuerpo o filosofía del alma”. *Páginas de Filosofía*, Año VI, nº 8 (1999): 61-66

Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: “Pórtico de la Ciudad de México”, 1990.

- *Más allá de las islas flotantes*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1986.

- “La Antropología Teatral”. *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 263 (1996): 13-15.

Baring, Anne y Cashford, Jules. *El mito de la diosa*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. 2 vols. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1957.

Belaval, Yvon. *Historia de la filosofía. La filosofía en el siglo XX*, vol. 10. Madrid: Siglo XXI Editores, 1998.

Brecht, Bertold. *El pequeño órgano para el teatro*. Granada: Editorial Don Quijote, 1983.

- *Escritos sobre teatro*. Madrid: Alba, 2015.
- *Mother courage and her children*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Bernhardt, Sarah. *El arte del teatro*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 2007.

Bogart, Anne. *And Then, You Act: Making Art in an Unpredictable World*. London: Routledge, 2007.

Brook, Peter. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 1999.

- *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península, 1997.

Calderon de la Barca, Pedro. *La Vida es sueño*. Barcelona: Editorial Juventud, 2004.

Castillo, Carles. *Improvisación. El arte de crear el momento*. Ciudad Real: Ñaque Editorial, 2007.

Castri, Massimo. *Por un teatro político. Piscator, Becht, Artaud*. Madrid: Akal Editor, 1978.

Chamberlain, Franc y Yarrow, Ralph. *Jacques Lecoq and the British theatre*. Londres: Routledge, 2002.

Chèjov, Michael. *Lecciones para el actor profesional*. Barcelona: Alba Editorial, 2006.

- *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: Alba Editorial, 2002.

Conferencia Jacques Lecoq 1992

<https://www.youtube.com/watch?v=65CEMqNASQw>

Damasio, Antonio. *El error de Descartes*. Barcelona: Editorial Crítica, 2006.

De Marinis, Marco. “El mimo”, traducción de Ana Isabel Fernández Valbuena. *Revista ADE-Teatro* nº 92, Septiembre-Octubre (2002): 239-248.

De Torres, Javier. *Las mil caras del mimo*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1999.

Derrida, Jacques. “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” a Paule Thevenin. *Ideas y Valores, revista del departamento de filosofía y humanidades de la facultad de ciencias humanas de la universidad nacional, Bogota, D. E.* nº 32/33/34- Enero, febrero, marzo (1969): 5-31.

Descartes, René: *Discurso del Método. Meditaciones Metafísicas. Reglas para la dirección del espíritu. Principios de la filosofía*. Edición de Francisco Larroyo. México: Editorial Porrúa, 1996.

Descartes. Vida, pensamiento y obra. Colección Grandes Pensadores. España, Planeta DeAgostini, 2007.

Diderot, Denis. *La paradoja del Comediante*. Ediciones elaleph.com, 1999.

https://ddooss.org/libros/Diderot_Denis.PDF

Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Autel, 2007.

- *Filosofía del Teatro II. Cuerpo Poético y Función Ontológica*. Buenos Aires: Autel, 2010.
- *Filosofía del Teatro III. El Teatro de los muertos*. Buenos Aires: Autel, 2014.
- “Teatro-matriz y teatro liminal. La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral.” *Revista Conjunto. Revista de teatro latinoamericano, Casa de las Américas*. Nº 185, (Octubre-diciembre 2017): 81- 93.

Duch, Lluís y Melich, Joan-Carles. *Escenarios de la corporeidad*. Madrid: Editorial Trotta, 2005.

Duncan, Isadora. *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

- *Mi vida*. Buenos Aires: Losada S.A, 2007.

Eddershaw, Margaret. *Performing Brecht. Forty years of British performances*. London: Routledge, 1996.

Eines, Jorge. *La formación del actor (introducción a la técnica)*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1988.

- *Hacer actuar. Stanislavski contra Strasberg*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.
- *Alegato a favor del actor. La imaginación es el cuerpo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

El teatro. Colección Enciclopedia del Mundo Actual. Edición de Charles-Henri Favrod y traducción de Horacio Gonzalez Trejo y Ramón Herrero Vicente. Barcelona: Editorial Noger, 1977.

Els Joglars. *La guerra de los 40 años*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

Escuela de Jacques Lecoq

- <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>

Escuela Internacional de Teatro, Mar Navarro y Andrés Hernández - Madrid.

- <http://www.marnavarro.com/>
- <http://www.marnavarro.com/entrevista-de-marcos-ordone.html>

Evans, Mark y Kemp, Rick. *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*. Londres: Routledge, 2016.

Fernández Consuegra, Celia B. *Contemplando el Performance Art*. Madrid: Ediciones Cumbres, 2016.

Fernández Droguett, Francisca. “Discusiones de metodología. La observación en la investigación social: la observación participante como construcción analítica.” *Revista temas sociológicos* N°13, (2009): 49-66.

<file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-DiscusionesDeMetodologiaLaObservacionEnLaInvestiga-6780076.pdf>

Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel Editorial, 1994.

Fo, Darío. *Manual Mínimo del actor*. Guipúzcoa: Editorial Hiru, 1998.

G. N. Boiadziev, A. Dzhivelegov, S. Ignatov. *Historia del Teatro Europeo*. 2 vols. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976.

Gallego Silva, Jorge. “Filosofía y estética del cuerpo en el circo desde la perspectiva del concepto de biopoder”. Tesis Doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2015.

<https://eciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/14245/Est%C3%A9tica%20y%20filosof%C3%ADa%20del%20cuerpo%20en%20el%20circo%20desde%20la%20perspectiva%20del%20concepto%20de%20biopoder.%20Jorge%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

García Barrientos, José-Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2015.

Gordon Craig, Edward. *On the Art of the Theatre*. London: Routledge, 2009.

Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2008.

- *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets Editores, 1980.

Hagen, Uta. *El arte de actuar*. México D.F.: Árbol Editorial, 1990.

Harris, Marvin. *Antropología cultural*. Madrid: Alianza editorial, 2014.

Havel, J.-E. *La condición de la mujer*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

Hodge, Alison. *Actor Training*. London: Routledge, 2010.

- *Twentieth Century Actor Training*. London: Routledge, 2000.

Joachim Störig, Hans. *Historia universal de la Filosofía*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995.

Keefe, John y Murray, Simon. *Physical Theatres. A Critical Introduction*. London: Routledge, 2007.

- *Physical Theatres. A Critical Reader*. Londres: Routledge, 2007.

La Mettrie, Julián. *El hombre máquina*. Argentina: Eudeba, 1962.

Latour, Bruno. "How to talk about the body? The Normative Dimension of Science Studies". *Body & Societ*, Vol. 10 Nos 2/3 (2004): 205–229.

- Laban, Rudolf. *Danza educativa moderna*. Barcelona: Editorial Paidós, 1984.
- Layton, William. *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2004.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002.
- “El sentido del cuerpo”. *Tendencias 21, revista electrónica de Ciencia, Tecnología, Sociedad y Cultura*. ISSN 2174-6850
https://www.tendencias21.net/David-Le-Breton-El-sentido-del-cuerpo_a69.html
- Leal, Rine. *Viaje a la crítica*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2016.
- Lecoq, Jacques. *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial, 2007.
- *Theatre of movement and gesture*. London: Routledge, 2006.
 - Los dos viajes de Jacques Lecoq
<https://www.youtube.com/watch?v=FrPFQsML3sM> (Parte 1)
<https://www.youtube.com/watch?v=Rr36lO8ECuA> (Parte 2)
https://www.youtube.com/watch?v=UUc4kYJ1_E8 (Parte 3)
<https://www.youtube.com/watch?v=1LhPoYq8U7M> (Parte 4)
- Maceiras Fafian, Manuel. *Schopenhauer y Kierkegaard: Sentimiento y Pasión*. Madrid: Editorial Cincel, 1996.
- Mamet, David. *Verdadero y Falso. Herejía y sentido común para el actor*. Barcelona: Alba Editorial, 2011.
- Marsillach, Adolfo. *Tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Tusquets Editores, 2002.

Marx, Karl y Engels, Friedrich. “El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado”, en *Obras Escogidas*, vol. III. Moscú: Editorial Progreso, 1976.

Merino Peral, Esther. *El reino de la ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la escenografía*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2006.

Masgrau, Luís. “Retrato de un teatro que no está hecho de piedras y ladrillos. El Odin Teatret”. *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, nº 263 (1996): 17-25.

Menacho, Mónica. “Cuerpo-objeto y cuerpo-sujeto en René Descartes”. Comunicación presentada en las V Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina, 2008. <https://www.academica.org/000-096/424>

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Editorial Planeta- De Agostini, 1993.

Meyerhold, Vsevolod. *Teoría teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971.

Mnouchkine, Ariane. *El arte del presente*. Chile: Ediciones Trilce, 2007.

Morales López, Pedro. *Ritualidad y artes escénicas. Delimitaciones conceptuales y espacios de interacción*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2013.

Muñoz Méndez, María Elena. “Diderot y el modelo moderno de arte.” *Revista de Teoría del Arte*, nº 18, (2010): 141-149.

<https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39070>

Murray, Simon. *Jacques Lecoq*. Londres: Routledge, 2003.

Nganou, Annie. “Danse-thérapie et traumatisme psychique: restauration narcissique et réappropriation de soi chez la femme présentant des troubles post-traumatiques, á travers la pratique de la danse. Thèse d’exercice de médecine”. Thèse d’exercice de médecine, Université Paris 7- Xavier Bichat, 2007: 272f. Extracto utilizado en

http://redes.cepcordoba.org/pluginfile.php/37976/mod_folder/content/0/AFRICA/Danzas_Africanas_-_Ampliacion.pdf?forcedownload=1

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Edición y traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

- *El nacimiento de la Tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

Nuevos rumbos del teatro. Biblioteca Salvat de Grandes Temas. Edición por Juan Mañé, Amadeo Montoto, Bernardo Muniesa y Juan Senent. Barcelona: Salvat Editores, 1974.

Oida, Yoshi, y Marshall, Lorna. *El actor invisible*. Barcelona: Alba Editorial, 2010.

Oliva, Cesar y Torres Monreal, Francisco. *Historia Básica del Arte Escénico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

Página oficial del *Odin Teatret*

<https://odinteatret.dk/>

Parain, Brice: *Historia de la Filosofía. El pensamiento prefilosófico y oriental*, vol. 1. Madrid: Siglo XXI Editores, 1992.

Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1984.

Pérez de Amézaga Esteban, Ana. “Estudio del método Schinca de Expresión corporal en la Escuela Superior de Arte Dramático de Asturias”. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2015.

http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/37451/1/TD_AnaMariaPerezdeAmezagaEsteban.pdf

Platón: *Diálogos. Critón, Fedón, El banquete, Parménides*. Edición de Patricio Azcárate. Madrid: Editorial Edaf, 2009.

Rasmussen Nagel, Iben. *Il Cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*. Roma: Bulzoni Editore, 2006.

RTVE.es A la Carta, televisión y radio online gratis
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-sin-sombrero/3318136/>

Rudlin, John. *Jacques Copeau. Directors in perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.

Ruíz, Borja. *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai, 2008.

Rülicke-Weiler, Käthe. *La dramaturgia de Brecht. El teatro como medio de transformación*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.

Safranski, Rüdiger. *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Barcelona: Tusquets Editores, 2008.

Salvatierra Capdevila, Carmina “La escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática”. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2006.
https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/400762/CSC_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- “El cuerpo del actor en el teatro contemporáneo. La fértil transculturalidad.”
Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral, Teoria i

História. Nº 70, (2009): 157-163. <file:///C:/Users/usuario/Downloads/146451-233613-1-PB.pdf>

- “Jacques Lecoq: La pasión por el movimiento” 373-392.
<file:///C:/Users/usuario/Downloads/145580-248654-1-PB.pdf>

Sánchez Vázquez, Adolfo. “El compromiso político-intelectual de María Zambrano.”
Revista Casa de las Américas. Nº 239, (Abril-junio, 2005): 3- 11.

San Martín Sala, Javier. *Antropología filosófica I. De la antropología científica a la filosófica*. Madrid: UNED, 2013.

Sánchez, José. A. *La Escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal, S.A, 1999.

Santiago Bolaños, María Fernanda. *Mirar al Dios. El teatro como camino de conocimiento*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

- *El secreto de Ofelia: Teatro, tejidos, el cuerpo y la memoria*. Madrid: Cumbres 2014.

Santiago Bolaños, Marifé y Gómez Blesa, Mercedes. *Debes conocerlas*. Madrid: Huso Editorial, 2016.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Edición y traducción de Roberto R. Aramayo. Madrid: Fondo de Cultura Económica-Círculo de lectores, 2003.

Spinoza, Baruch. *Ética*. Madrid. Edición y traducción de Vidal Peña. Alianza Editorial, 2001.

Spoto, Donald. *Marilyn Monroe*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Stanislavsky, Constantin. *Creación de un personaje*. México D.F.: Editorial Diana, 1992.

- *Mi vida en el arte*. Barcelona: Alba Editorial, 2013.

Strasberg, Lee. *Un sueño de Pasión. La elaboración del método*. Buenos Aires: Emece Editores, 2008.

Sysoyeva Mederos, Katherin. *Collective Creation in Contemporary Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Tafalla, Marta. *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder Editorial, 2003.

Thomson, Peter y Sacks, Glendyr. *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Varley, Julia. *Piedras de agua: cuaderno de una actriz del Odin Teatret*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2010.

Vernant, Jean-Pierre. *Mortals and Immortals. Collected Essays*. Editado por Froma I. Zeitlin. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Voltaire. *Cartas filosóficas, Diccionario filosófico, Memorias*. Madrid: Editorial Gredos, 2010.

Wallis Budge, Ernest Alfred. *El libro egipcio de los muertos. El papiro de Ani*. Buenos Aires: Editorial Kier, 2004.

Whyman, Rose. *The Stanislavsky Sistem of Acting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Wilde, Oscar. *Las artes y el artesano*. Madrid: Gadir Editorial, 2010.

Williams, David. *Collaborative Theatre. The Théâtre du Soleil sourcebook*. London: Routledge, 1999.

Zambrano, María. *Obras completas*, vol. II. Edición dirigida por Jesús Moreno Sanz. Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 2016.

- *María Zambrano, por los claros del bosque*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2014.
- *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

ANEXO

Breve itinerario personal. Aprendizaje y práctica teatral en la conformación del pensamiento corporal escénico

- La Escuela de Teatro María del Mar Navarro. Mi descubrimiento de la corporalidad escénica

El paso por la escuela de María del Mar Navarro, discípula directa de Jacques Lecoq, supuso un antes y un después en mi manera de entender y hacer teatro. Muy acostumbrada a realizar improvisaciones con unas pautas claras: conflicto, objetivo/deseo, actividad, personaje definido por unas circunstancias dadas, etc., me enfrenté, la primera semana de clase, a realizar una improvisación tan sólo con una pauta “un lugar, un acontecimiento”. En ese momento, aunque el alumnado aún no lo sepa, empezamos a ser artistas creadores, donde el grupo decide la historia, el vestuario, la escenografía, el texto, la duración de cada escena... Y así, poco a poco, nos vamos familiarizando con la idea de los auto-cursos, que nos acompañarán durante los dos años de escuela: una vez por semana se ha de presentar un trabajo grupal, partiendo de una frase dada por la profesora.

En paralelo con los ejercicios de creación, se encuentra la parte más técnica, la técnica de los movimientos. Numerosos ejercicios que permiten adquirir un control mayor sobre el cuerpo, el movimiento y el espacio. Pero sin duda, uno de los grandes puntos de inflexión es el momento del *Viaje* con la máscara neutra. Realmente a partir de aquí se empieza a comprender la profundidad de esta práctica teatral, se empieza a mimar creando en el espacio vacío.

Poco a poco, gracias a una práctica constante y a la observación diaria de los ejercicios, tanto por la experiencia propia como viendo a las y los compañeros de clase en acción, se empieza a despertar y a entrenar ese ojo crítico. Es ahí cuando empiezas a darte cuenta de por qué una escena no funciona, dónde está el juego a desarrollar de la misma, cual es el tiempo justo para entrar o salir, etc. Un proceso lento, pero que poco a poco te permite entrar en las profundidades del ser del teatro, en el pensamiento escénico corporal.

Se aprende a gestionar el *No*, y sobre todo a entender de dónde viene; se empiezan a comprender los aciertos y los errores; se constata que es justo y que no lo es, respecto al movimiento y al cuerpo, y por qué; se descubren y trabajan las diferentes tensiones que tiene el cuerpo; y se aprende a tener una visión más amplia del concepto Teatro.

La dinámica de la escuela es realmente intensa. Se entrena, se practica el arte de la actuación con clases de movimiento, de improvisación, y de voz y música. Pero sobre todo, se entrena una manera de estar y de afrontar el trabajo: con seriedad, con disciplina, con rigurosidad y con respeto por lo que se hace. No todo vale, no cualquier cosa vale, hay que buscar ese movimiento justo, creativo, ese cuerpo poético lecoquiano.

Existen momentos de grandes bloqueos, pero se aprende a superarlos a base de perseverancia y trabajo diario partiendo del pensamiento corporal. La pedagogía tiene una estructura tan clara y precisa, que en algunas ocasiones nos sentimos, como alumnado, presos de ella, pero es precisamente lo contrario, nos concede gran libertad para crear, para experimentar y para jugar. Una aparente contradicción que en algunas ocasiones cuesta un poco comprender.

La exposición como actor/actriz es constante y diaria, por lo que la confrontación con los miedos y los bloqueos también es constante, ya que lo único que tenemos para crear, para construir, y todo lo que necesitamos, se nos repite, es nuestra corporalidad, nuestro cuerpo y nuestra voz. Se aprende desde este plano, sin artificios, sin muletas. Un aprendizaje eminentemente práctico.

- **Experiencias en la escena cubana**

Gracias a la beca otorgada por la Escuela Internacional de Doctorado, pude realizar una estancia de tres meses en Cuba. Siempre he tenido gran interés en nutrirme de otras culturas, otros modos de hacer o crear, que como hemos visto ha sido una tónica en las revoluciones teatrales que hemos abordado. La conformación del pensamiento corporal escénico ha bebido de esas tradiciones y culturas redescubiertas a lo largo del siglo XX, confluendo en el caso cubano expresiones culturales latinas, caribeñas y africanas.

Teatro, Sociedad, Resistencia, es el título bajo el que La Habana recibió la 17ª edición del Festival Internacional de Teatro al que tuve la fortuna de asistir, y donde convergieron un sinnúmero de espectáculos nacionales e internacionales. La riqueza de la escena teatral cubana quedó reflejada en dicho festival, que acogió una amplia variedad de piezas con formas y estéticas muy diversas: planteamientos teatrales y artísticos tradicionales, performances, diversos espectáculos de clown, y una gran tradición titiritera, que desconocíamos, presentada en diversas formas y estilos.

Pude observar la gran vitalidad de la escena cubana. A pesar de las dificultades existentes en el país, prácticamente cada provincia cuenta con varias compañías de teatro que presentan piezas regularmente. Dichas piezas están íntimamente ligadas con la realidad social, con la historia, y en algunas ocasiones, con las diferentes religiones y tradiciones culturales que conviven en la isla. Muchas de estas piezas, desde esta

variedad de estilos, estéticas o lenguajes, abordan temas como la identidad o la igualdad. Un teatro intenso, cuidado, artesano, que nos invita a reflexionar sobre todas aquellos aspectos que acaecen a la sociedad cubana actual.

En el Festival Internacional de Teatro pudimos asistir a numerosos coloquios, y a la presentaciones de libros y revistas, y, sobre todo, pudimos presenciar en vivo la forma de trabajo y los ensayos de varios grupos y compañías teatrales, pudiendo conocer el proceso de sus investigaciones, y los procesos creativos, donde destaca con fuerza la presencia y el trabajo con el cuerpo.

Dentro de la cultura cubana, como hemos señalado, destaca la fusión que existe entre lo latino y lo africano, existiendo una fuerte interrelación entre las artes escénicas y la concepción de ritualidad, herencia del legado afrocubano. Fruto de ello, destaca la presencia en muchas de las piezas y obras teatrales de la música y de la danza, en algunas ocasiones, como expresión de un ritual corporal. Se entrelazan y conviven dichas manifestaciones artísticas con el teatro, enriqueciéndolo, dándole una esencia propia gracias a esa rica y mixta cultura cubana, destacando la cultura Yoruba, las artes y espectáculos callejeros populares, etc. Un rica transversalidad que alimenta los espectáculos, y donde la corporalidad deviene elemento muy destacado.

El intercambio cultural que supone una estancia de este tipo permite reflexionar y descubrir nuevas formas de ver y de entender el arte teatral, la relación que este tiene con la sociedad fruto de diversos contextos y de variadas influencias culturales, y los intereses y necesidades creativas actuales, que permiten vislumbrar nuevos caminos de creación.

Esta enriquecedora experiencia me permitió, durante la breve estancia realizada, poder comprender de una manera amplia el panorama teatral cubano, y en menor medida, el latinoamericano en general. Un panorama que me aportó nuevas visiones de la corporalidad escénica, ajenas a las concepciones y experiencias europeas. Todo ello, permitió enriquecer mi visión y concepción de las artes y del teatro, entendiendo el largo camino que aún me queda por recorrer y descubrir como creadora.

- **Odin Teatret. Un laboratorio teatral y vital**

Durante mis años de formación y experiencia profesional siempre había oído hablar del Odin Teatret, pero no fue hasta el comienzo de la presente tesis doctoral, fruto, no sólo de mi creciente interés por la investigación más a fondo sobre la corporalidad escénica, sino también de mi estancia en Cuba y de la intensa relación que mantiene el Odin con la isla, cuando surgió la necesidad y la oportunidad de viajar a el mismo.

No es fortuito que el Odin Teatret esté ubicado en Holstebro desde 1968; un pequeño pueblo frío, lluvioso, y que permite apartarse de la inmediatez y el estrés de las grandes urbes. La experiencia en el Odin es intensa y transformadora. Un lugar emblemático, de peregrinación artística, donde te confrontas contigo misma, con la esencia de lo que tú eres, como artista y como persona. Como apuntábamos en el cuarto capítulo de la presente tesis doctoral, estamos en un laboratorio teatral, un lugar de experimentación, búsqueda e investigación.

Un laboratorio teatral de alto rendimiento, donde confluye la práctica escénica diaria (training), junto con workshops, festivales, residencias artísticas con personas de todas las partes del mundo, y presentación no sólo de obras de teatro, performance, danza, músicos... sino de los *working progress* (trabajos de creación en construcción) de la gente que allí reside ya sea por un breve periodo de tiempo o por una larga estancia.

La base del trabajo en el mismo es que el cuerpo aprenda a gestionar el cansancio, los dolores, un trabajo intenso y continuo, y a superar lo que parecen límites físicos corporales infranqueables. También aprender a estar en presente, siempre preparado, listo corporalmente, desde la aceptación de nuestra corporalidad, trabajando y entrenando desde ella. Poco importan los resultados, las expectativas, el talento, o el hacerlo bien o mal. Nos encontramos en un ambiente donde se privilegia el respeto, la disciplina y el trabajo riguroso, pero desde la tolerancia, y la paciencia. Los resultados, con tiempo y trabajo, llegarán. Vivir y trabajar en el Odin significa encontrar el propio camino, la propia manera de hacer teatro, un pensamiento corporal escénico propio y siempre en construcción. No se trata de copiar un estilo o una técnica, sino profundizar en aquello que se aprende, asimilarlo y transformarlo, sumándole las propias experiencias y los propios conocimientos.

Pero al Odin no sólo se va a hacer teatro, no sólo se va a formarse, a adquirir una técnica o a mejorar algún aspecto interpretativo. Se va a convivir y a trabajar colectivamente con un alto nivel de exigencia, disciplina y rigurosidad, y también a entender los procesos y los tiempos del colectivo con el que se convive y trabaja.

Uno de los elementos más atractivos que genera un espacio como este es la posibilidad de tener a tu alcance toda la multiplicidad de elementos que conforman y definen el teatro en sus diversas variantes: salas de ensayo, actores y actrices con más de 5 décadas de experiencia dispuestos a compartir sus conocimientos y abiertos a todo lo nuevo que les llega, compañeros y compañeras venidos de todos los lugares del mundo de los que nutrirse y aprender, todo tipo de instrumentos musicales, una sala de costura, un taller de escenografía, el amplio vestuario generado durante décadas por el Odin, la posibilidad de asistir a numerosos espectáculos de teatro y sobre todo de compartir los procesos creativos, poder tomar clases de música, canto, danza, teatro, circo... y todo

fruto de un nutrido y rico intercambio internacional. Este intercambio cultural constante, permite un nutrirse recíprocamente que repercute tanto en el hacer artístico como en la convivencia *per se*, que a su vez influye y conforma el hacer artístico. Nos encontramos ante un lugar que invita a la creación constante, que es la clave que debe enfrentar cotidianamente aquel que se quiere llamar artista.

En esencia el Odin Teatret ofrece la posibilidad de experimentar una práctica teatral vitalista, que parte del cuerpo como principal elemento vivo de creación. Un lugar que nos obliga a salir de nuestra zona de confort, primero corporalmente, y que nos obliga a estar presentes y a escuchar con todos nuestros sentidos corporales. De esta manera y muy poco a poco, vamos abandonando bloqueos, miedos y prejuicios, y nos acercamos al entrenamiento y al proceso de creación corporal de una manera limpia y pura.

Gracias a la asimilación de estas formas de hacer y trabajar con maestros y maestras que han sido, o son discípulos directos de los grados renovadores del arte teatral del siglo XX, he podido ampliar en gran medida la perspectiva del trabajo con el cuerpo, y de la importancia del entrenamiento y la práctica escénica corporal diaria. Del mismo modo me han enseñado que, la disciplina, el trabajo diario, la constancia, y la rigurosidad son las claves y los principios para construir el trabajo de un actor/actriz creativo con un grado profundo de profesionalidad. Así mismo, ha sido determinante el aprendizaje colectivo, seña de identidad de gran parte de las distintas escuelas del teatro físico moderno. Gracias a todas estas experiencias, y a la presente investigación, he podido crecer como actriz, artista, pedagoga y ser humano.

