

## UTOPIAS DE CUERPO DEL ACTOR COMO *SIGNO ESCENICO* EN el S.XX

### El Actor -Marioneta:del *übermarionette* de Gordon Craig al *mimo corporal* de Etienne Decroux

“Por mi parte deseo el nacimiento de ese actor de madera. Visualizó a esta marioneta físicamente grande, suscitando por el aspecto y la actuación, un sentimiento de gravedad y no de condescendencia. La marioneta a que aspira nuestro sueño no debe hacer reír, ni conmover como lo hacen los juguetes de un niño pequeño. Debe inspirar terror y piedad, y desde ahí elevarse hasta el sueño”. (E.Decroux 1948).



*Gordon Craig visita la escuela de E. Decroux en Paris el 15 de Noviembre 1947. De izq. a dcha : Roger Demar, M.Soussan, Marcel Marceau, Etienne Decroux, Gordon Craig y su hija, Eliane Guyon, Maximilien Decroux, Marise Desèvres y Pierre Verry. Foto de Etienne-Bertand Weill.*

por Igor de Quadra

## Introducción

El nacimiento del cine a comienzos del siglo XX, como, más tarde, las nuevas tecnologías del video y el ordenador habrían contribuido, según Marco de Marinis (1) a ese pesimismo sobre el futuro del teatro a lo largo del s.XX. Sin embargo, apunta el mismo autor, en ese contexto de crisis, el teatro se convirtió en campo para la crítica y redefinición de aquello que la define: un medio y lugar de la acción real (no necesariamente *realista*) del actor hacia el espectador, a nivel intelectual, emotivo, comportamental y principalmente, a nivel físico -perceptivo.

Esta redefinición de lo teatral, de acuerdo a De Marinis, es realizada a lo largo del s.XX especialmente por *directores-pedagogos*, definido así por F.Cruziani, tales como Stanivlavski, Copeau, Meyerhold, Artaud, Decroux, Grotowski,... dedicados tanto a una labor estética como a la investigación pedagógica. Serán los fundadores de las primeras escuelas de teatro. Y dentro de esa investigación del teatro, compartirán una preocupación común: la acción física del actor y su eficacia escénica.

## Espacio escénico, espacio activo

Esta investigación sobre la eficacia de la acción en el actor tiene como raíz una *percepción nueva del espacio escénico*. El espacio se convierte en una parte constitutiva del proceso creativo a través de su organización y transformación. Un espacio que hay que rehacer enteramente en cada nuevo trabajo: El uso de *screens* móviles de G.Craig; la concepción de Adolfo Appia del espacio tridimensional, abstracto y rítmico de la escena; la experimentación espacial y escenográfica de Meyerhold o la noción Brechtiana del espacio escénico funcional, practicable y modificable, son posibles ejemplos. Esta percepción del *espacio como dramaturgia*, como elemento teatral articulable, pone en relieve también una dimensión básica en el actor: el actor es *un cuerpo en movimiento, en acción, en un espacio*.

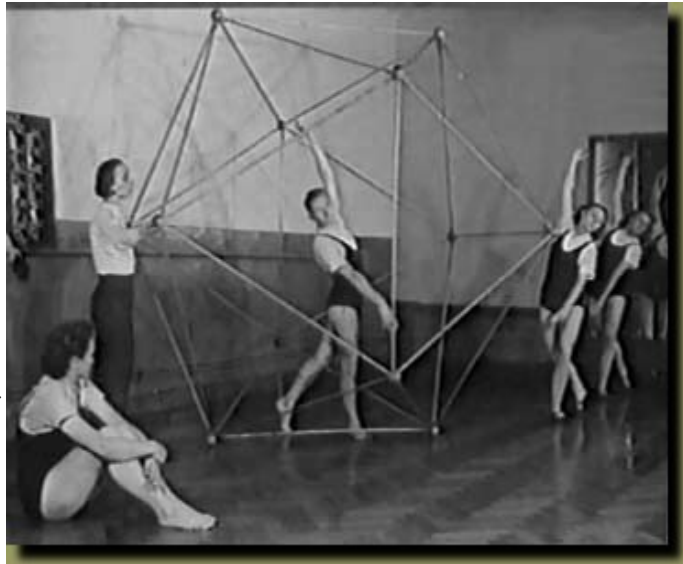
## Cuerpo, Espacio, Movimiento

El *redescubrimiento del cuerpo* en el teatro se puede situar dentro un fenómeno cultural más amplio conocido como *Körperkultur (cultura del cuerpo)* que se desarrolló en Europa a principios de siglo a través la gimnástica, el naturismo, higienismo y nudismo. Karl Toepfer (2) apunta a este fenómeno como uno de los más importantes en la construcción de cierta *identidad moderna*: un cuerpo lleno de vitalidad y fuente de una energía transgresora de los límites de la racionalidad y convenciones sociales en busca de liberación y éxtasis.

Dentro de las nuevas artes corporales, tanto en la danza Libre y expresiva de Isadora Duncan, como al cuerpo energético de Rudolf Laban y la eurytmia Jacques Dalcroze, todos ellos *más allá* de la danza clásica y la Biomecánica y el Mimo Corporeo, *más allá* de la estereotipada gestualidad de la pantomima tradicional, les corresponde un aspecto común: *el cuerpo en movimiento dinámico en un espacio, es decir*; la relación inseparable entre *acción/espacio/tiempo*.

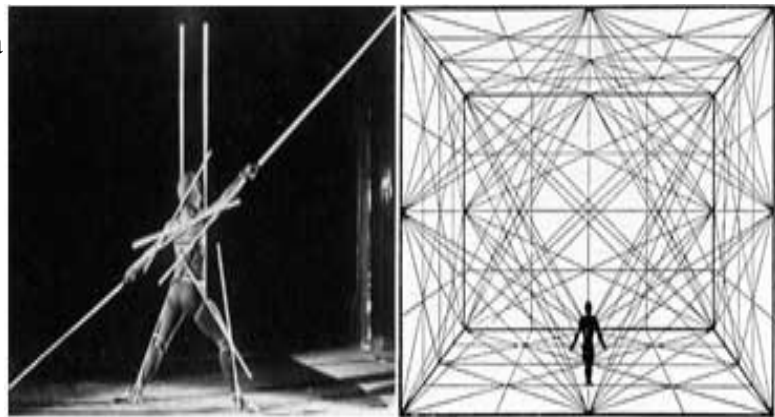
Podemos hablar así de una concepción activa del espacio: el espacio no representa ya un mero contenedor neutro de la acción física sino que ahora es capaz de condicionarla y regularla. Entre los autores que analizan ese espacio corporal en acción encontramos:

**Rudolf Laban**, que entiende el espacio como parte del tiempo y la energía de la expresión. El movimiento es pensamiento, emoción, acción, expresión, dinamismo, espacio, flujo... El Icosaedro, solido de veinte caras, define la estructura del espacio tridimensional expresivo, que será utilizado por Laban y sus estudiantes como medida y “potencialidad del movimiento del cuerpo” (3).



**Oskar Schlemmer** parte de la Bauhaus, en su libro *Uomo y figura humana* (1925), establece una relación entre las leyes matemáticas del espacio tridimensional y aquellas leyes inscritas en el cuerpo humano:

**1ª leyes del espacio tridimensional:** *movimientos mecánicos, definidos por el intelecto.*



**2ª leyes del hombre organico:** *basado en funciones no visibles como el batido del corazón, circulación de la sangre, respiro, actividad cerebral y nerviosa, definidos por el sentimiento.*

### **La Biomecánica de Meyerhold:**

Meyerhold escribe:

*En el examinar el trabajo de un obrero experto reconstruimos sus movimientos y encontramos:*

- a) la ausencia de movimientos superfluos y productivos.*
- b) la rítmica.*
- c) el aislamiento del centro de gravedad del propio cuerpo.*
- d) la resistencia.*

*Los movimientos fundados sobre esta base se distinguen por su caracter "de danza", el trabajo de un experto obrero siempre recuerda la danza. (4)*



*Ejercicios de Biomecánica (1921-22)*

### **Mimo Corporeo (Etienne decroux):**

*"El actor debe cambiar su estatua dentro de su esfera transparente de vidrio tanto como el cielo cambia de forma y color" (5) .*

Para Decroux el espacio corporeo tiene dos dimensiones:

- *geometría corporea* o articulación del espacio intercorporal (la cabeza en relación al cuello, el cuello en relación al busto, el tronco en relación a las piernas,...)
- *geometría movil o articulación de la acción* en un espacio tridimensional.

El cuerpo responde a una concepción geométrica, y al mismo tiempo a una concepción dinámica donde el sujeto esta en constante resistencia-lucha (tª contrapesos): un cuerpo *prometeico*.



*L'Usine de E.Decroux*



## **E.Decroux y a la idea de la supermarioneta ( übermarionette) de G.Craig:**

Escribe Franca Angelini (6) que todos los renovadores del teatro a lo largo del s.XX han recurrido a un *mito de alteridad* para explicar su idea de teatro y su voluntad de destruir el teatro occidental de *palabras-mimético-naturalístico*. Distingue tres categorías :

el mito del *salntinbanqui-acrobata*: como virtuosismo y simbolo del límite físico del ser humano.

el mito del la *Commedia dell'arte*: como improvisación y creatividad popular y colectiva.

el mito del *teatro oriental*: como teatro no-literario,no-psicologico; habitado de misterio y magia.

A todos ellos les corresponde un rechazo al naturalismo y psicologismo y una fascinación por el *artista cuerpo*, y la máscara como recurso estético. De Marinis (7) apunta a la fascinación de G. Craig por la máscara y la marioneta oriental; de Meyerhold por la *Commedia dell'arte* y el Kabuki; Dullin por el music-hall y el actor japonés; Brecht por el cabaret y la ópera de Pekin; Decroux por acrobatas del café-teatro, los ejercicios con máscara en la escuela de J.Copeau y el boxeador G.Carpentier.

### ***la supermarioneta***

En París, el 15 de Noviembre 1947 G.Craig visita la escuela de Decroux y tras presenciar la demostración realizada por él y sus estudiantes , escribe en la revista "Arts", : "*finalmente un creador en el teatro!*".

El deseo de Gordon Craig había sido en poner en práctica un modo de entender el teatro, en el que se excluyera por completo la posibilidad de reflejar o incluso evocar remotamente la realidad sobre la escena teatral. A este respecto , Marco de Marinis observa, que la revolucionaria visión tanto de Craig como de Appia estaba marcada por un carácter *utópico pesimista* debido a que todavía, al inicio del siglo XX, no habían sido creada una escuela que repensara globalmente la formación de ese nuevo actor.

En 1948 , E.Decroux concluye su artículo *Fuentes* (8), dando respuesta a la teoría de G. Craig de la *supermarioneta* . Si bien parece que ese ideal de la supermarioneta para Craig, no es alcanzable por el ser humano, Decroux insiste en su visión como modelo :

a) *Si la marioneta es la imagen del actor ideal, es necesario por lo tanto, adquirir las virtudes de la marioneta ideal.*

b) *ahora bien, solo se puede adquirir practicando una gimnasia adecuada a la función sin accesorios y eso nos conduce a la mima llamada corporal.*

## Etienne Decroux

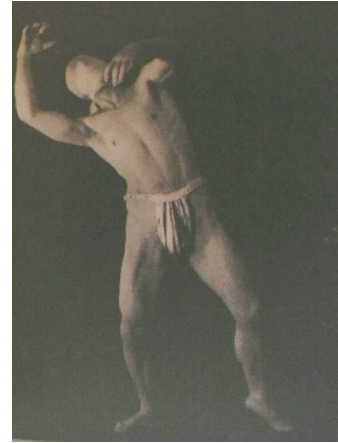
Eugenio Barba (9) describe a E.Decroux como un *maestro oculto* que a pesar de su gran influencia en actores y profesores de todo el mundo ha sido siempre superado en reconocimiento por sus alumnos.

E. Barba ,cuenta, que oyo por vez primera sobre Decroux en 1966 cuando Odin Teatret se traslada a Dinamarca , y que hasta entonces tanto para él -y como para Grotowski- el arte del mimo parecía estar representado solo por figuras como Marceau y Lecoq.

Barba compara a Decroux con los maestros de teatro asiático donde técnica y ética iban estrechamente unidos y escribe que:

*Su conocimiento del nivel pre-expresivo del actor, como construir la presencia, y como articular la transformación de energía, es inigualable en el teatro occidental(10)*

*Quizas es el único maestro europeo que a elaborado un sistema de reglas comparable a la tradición oriental(...).*  
(11)



*L'homme de sport: Etienne Decroux* Foto: Bertrand Weill

### Varios datos biográficos:

Etienne Decroux nace en Paris 1908.

Previo al teatro habia realizado muchos tipos de labores manuales como carpintero ,carnicero, albañil,pintor,camillero,...

Su pasión por la política , se dice, le llevo a acercarse al teatro, viendo en el actor modelo de un arte retórico indispensable para la labor del lider político.

Tras su educación en la famosa Vieux Colombier de J. Copeau, continua en la escuela y compañía de Dullin , colabora con Artaud, inicia primeras investigaciones de la mima con J.L Barrault e inicia una exitosa carrera como actor parlante en teatro y cine.

Su labor creativa e investigadora continua hasta que en 1949 puede dedicarse exclusivamente a la enseñanza e investigación del mimo. Por su escuela ya habia pasado entre 1944-48 Marcel Marceau, entre otros.

1958-62 es invitado a dar varias conferencias en los EEUU y da clases en el Actor's studio de Strasberg y en la escuela de Piscator en New York.

En 1963 publica *paroles sur le mime* donde recoge toda la filosofía e historia de su investigación del mimo corporal.

A partir de 1962 dara clases en Paris a estudiantes que vienen de todo el mundo hasta finales delos 80. Es invitado al ISTA dirigido por E.Barba(1969).

Muere en 1991 en Paris.

## **La mima corporal: de la mimesis *del objeto* a la mimesis *del pensar***

La mima es , dice Decroux, representación del pensamiento a través del movimiento del cuerpo.

La mima es la *manera* de hacer y el mimo imita la *manera* con la *manera*. (6).

La manera es más importante que la acción, porque la manera expresa la cualidad del pensamiento.

### **Fundamentos filosóficos-técnicos:**

*Acción y gravedad física*

*Acción y pensamiento*

#### **Acción y gravedad física: *cuerpo prometeico***

Toda acción física supone otra fuerza contraria que la resiste (el contrapeso).

Todo pesa. La vida (el ser) es un constante trabajo (hacer), y la acción una constante lucha contra la gravedad física del cuerpo y las cosas. Levantarse, caminar, empujar, tirar, ....levantar objetos. Grandes, pequeños, pesados, ligeros .....reales o metafóricos/morales: *cojo* pensamientos, los *guardo*, *empujo* una idea, *resisto* una emoción,.....

*Tª de contrapesos*: es el principio técnico y estético fundamental del mimo corporal de Decroux. El contrapeso es una compensación muscular que permite al cuerpo encontrar su equilibrio cuando se desplaza con su peso o se enfrenta a una fuerza en oposición. A menudo ese contrapeso natural es ejercido voluntariamente, dando así al gesto una fuerza evocadora.

Según Decroux el contrapeso se encuentra en todos los niveles de la realidad:

- a. cuerpo y gravedad terrestre.
- b.cuerpo y materia.
- c.cuerpo e ideas/pensamientos/sentimientos.
- d. cuerpo y otro cuerpo.

#### **Acción y pensamiento:**

Hablar de pensamiento y acción para Decroux, es hablar de la *actitud* como lugar y momento del pensamiento. Esta actitud se traduce físicamente en cierta *manera*, en cierta forma y calidad rítmica del movimiento:

#### **Forma:**

Decroux somete lo corporal a un espíritu geométrico, inspirado en la máquina y la escultura tridimensional del cuerpo: “*La máquina se me presenta como la encarnación de la geometría móvil. Es lo regular que nos canta las alabanzas de lo irregular. Es necesario, en resumen , moverse mecánicamente. No hacerlo siempre, porque no hay nada que se tenga que hacer siempre, pero poder hacerlo.*”(12).

Aquí debemos apuntar que a a partir de los años 40 en adelante Decroux va dando mayor importancia a la línea curva y posteriormente ,años 60, a la exploración de las tres dimensiones y abstracción en el movimiento .

### **Ritmo: ritmos dinámicos**

Los ritmos *dinámicos* se caracterizan por su carácter de ruptura, suspensión, interrupción y contradicción en el movimiento continuo, asemejándose al reflujo rítmico en el proceso mismo de pensamiento.

La relación entre *pensar* y *acción* es de doble tipo en Decroux:

**a.** *Pensar* ligado a una acción física concreta : observar, calcular, dudar, contrastar, dudar, decidir, revisar, recordar, ... son procesos del pensar que desatan o siguen el impulso de una acción.

**b.** *Pensar* como acción física abstracta : Situando el pensar en el cuerpo mismo del actor y haciendo del los elementos del cuerpo *metáfora* del pensar , Decroux abre así la puerta hacia un *gesto dramático abstracto* .Esta es quizás la intuición mas original de Decroux y la ruptura definitiva con la tradición del mimo como ilusionismo de objetos.

### **El trabajo físico del actor: hacia un cuerpo-máscara del actor**

Marco De Marinis describe la reintroducción de la máscara en las nuevas pedagogías teatrales (Copeau, Lecoq,...) y mas importantes obras teatrales del s.XX ( Grotowski y sus mascarar faciales, Kantor y sus maniquies vivants,...) como medio de alcanzar un grado mayor de plasticidad y abstracción en el cuerpo del actor.

En el caso de la mima corporal, podemos hablar también del uso de la máscara en el trabajo el actor como herramienta para llegar a ese nuevo *cuerpo ficticio*, a través de la organicidad y precisión corporal. Decroux *decapita al actor* a través de cubrir-anular el rostro . Un proceso que obliga al actor pasar de una expresión de rostro y manos (*cara-mascara*) a otra expresión global del cuerpo (*cuerpo-mascara*).

Este trabajo del actor a través de una acción consciente tiene dos niveles de articulación (M. De Marinis):

#### **1º articulación:**

Podríamos llamarlo nivel de *sintaxis* corporea. Supone la distinción de los elementos mínimos que constituyen ese nuevo cuerpo ficticio del actor (*bios escénico*). Esto supone la reducción y articulación del cuerpo a aquellos componentes biomecánicos necesarios, como bases para la precisión y organicidad de la articulación del cuerpo: jerarquía de los órganos (primacía del tronco sobre la cara y brazos); dinamo-ritmica de la acción; contrapesos, desequilibrio e inmovilidad-movil.

#### **2º articulación:**

Podríamos llamarlo nivel de montaje o semántica de la acción.

Aquí nos referimos a los principios de *montaje* de la acción escénica a través de la composición consciente de acciones mínimas: el juego de contraste; no-linearidad de la acción; no previsibilidad de la acción ; abreviación el tiempo y el espacio de una acción equivalente a la elipse cinematográfica (*raccourci*).

## Estilos de juego del actor:

Dentro de la semántica de la acción del actor, Decroux distingue distintos *estilos de juego* o contextos/condiciones de existencia humana. Organiza estos estilos de juego de acuerdo a un concepto material-científico-energético: el *trabajo-esfuerzo*.

Para Decroux toda acción y pensamiento es trabajo y susceptible de una expresión material a través del cuerpo.

En base a trabajo-esfuerzo, distingue cuatro grandes estilos o *arquetipos* de acción dramática en escena: *homme de salon* y el *homme de sport*, *homme de songe* y *estatuaria movil*.

- el *homme de salon* y el *homme de sport* representan dos estilos de esfuerzo-trabajo, desde un punto de vista histórico-económico:

*Homme de sport*: (Historicamente coincide con el periodo previo a la invención de la máquina de vapor. Es una combinación del *homo laborans* y *homo faber*).

Representa el trabajo como esfuerzo físico, el trabajo manual pesado.

Intercorporalmente podemos hablar del uso de grandes contrapesos donde todos los órganos del cuerpo están obligados a actuar en armonía para realizar el trabajo.

Dentro de esta categoría podríamos mencionar, como transposición física del plano material al moral, el estilo del *Orador político* de inicios del s.XX, como *deportista del las ideas*: el comunicador de masas

que ha de tirar, empujar, golpear, estirar, apretar, ... ideas. Aquí tenemos un ejemplo del contrapeso físicos convirtiéndose en contrapeso *moral* (*acción- metáfora* del pensamiento).

*Homme de salon*: Es el universo de las acciones pequeñas. Aquí el esfuerzo es mínimo por lo que se pueden multiplicar las actividades simultáneas (*que tu mano dcha ignore lo que hace tu mano izq.*). Elegancia, autocotrol, impersonalidad. Los contrapesos, también presentes aquí, se caracterizan por su pequeñez, discreción y ocultamiento. Tirar, empujar, golpear, estirar, apretar, ... son dirigidos al objeto pequeño en un contexto de producción ligera.

- El *homme de songe* y la *estatuaria movil* corresponden a un trabajo/esfuerzo abstraído de las cosas en el mundo y transpuestas al mismo cuerpo.

*Homme de songe*: Corresponde a la acción física desprovista de su resistencia o peso, parecida a la causalidad de las nubes donde la causa y efecto se funden.

*Estatuaria movil*: Es el resultado de la integración de articulación, dinamo-ritmo y contrapeso. Responde al ideal Decrouxiano de lograr que el movimiento corporal represente el proceso del pensamiento a través de un cuerpo que esculpe el espacio de manera tridimensional. El cuerpo en movimiento es aquí retrato de las ideas.

## Conclusión

Decroux participó en el complejo espacio de las modernidades, de los manifiestos vanguardistas, experimentaciones e indagaciones poéticas y de la intervención militante de la primera mitad del s.XX, palabras que en las ficciones de la fiesta posmoderna, resuenan como cajones vacíos.

E Decroux repenso la mima estereotipada, ilusionística y anecdótica del s.XIX para definir una gramática del cuerpo del actor inspirado en G.Craig y J.Copeau entre otros, para que sirviera como entrenamiento del actor y soporte de estéticas no naturalistas y simbolistas .

No hay duda de que la gramática y poética corpórea decrouxiana, es causa de polémica y debate hoy. Por un lado, propone una poética de representación antinaturalista de la acción humana desde una concepción formal constrictiva y limitativa del uso del cuerpo, fuertemente modelada en el canon clásico. Por otro lado su gramática define bases pre-expresivas físicas del actor comparables a técnicas asiáticas otorgando al actor una herramienta concreta para explorar el cuerpo (bios) escénico como lugar de drama y signo escénico real.

Kathryn Wylie describe el mimo corporal como *un monumental esfuerzo a principios de siglo XX por regenerar desde abajo el modelo existente de un cuerpo civilizado, que recoge gran parte del legado gestual occidental, estructuras mentales y emocionales que están desapareciendo. Por esto, y no otra razón, el mimo corporal será un influencia seminal en arte actoral para futuras generaciones* (12).

## BIBLIOGRAFIA :

- (1) M.de Marinis, *In cerca dell'attore*, Ed.Bulzoni,(2000)
- (2) Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*. Berkeley:University of California Press, (1997)
- (3) Maletic la teoría del espacio de Laban,(1987)
- (4) Vs. E. Mejerchol'd *El actor del futuro*, citado en M. de Marinis, *In cerca dell'attore*,Ed.Bulzoni,(2000).
- (5) E. Decroux, *paroles sur le mime*, Ed. Gallimard (1963)
- (6) Franca Angelini *Teatro e spettacolo nel primo novecento*, (1988).
- (7) M. de Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, Ed. La casa Usher,(1993).
- (8) E. Decroux, *opus citum*
- (9) E.Barba *The Hidden Master*. en *Mime Journal Words on Decroux 2* ,Pomona College, (1997).
- (10) E.Barba , *opus citum*
- (11)E.Barba, N.Savarese *A Dictionary of Theatre Anthropology;The Secret Art of the Performer*,Ed.Routledge (1991)
- (12) K.Wylie *The Body politic of Corporeal Mime: A modern redesign of le corps civilisé from below*. *Mime Journal Words on Decroux 2* ,Pomona College, (1997).