



VNIVERSITAT Æ VALÈNCIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
Programa de doctorado: Arte, Filosofía y Creatividad (Código: 165H)

**El proceso creador del actor corporal:
de la gramática a la representación.**

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

M^a TERESA VILLAR MARTÍNEZ

Dirigida por:

Dr. Don Martín B. Fons Sastre

Dr. Don Enrique Herreras Maldonado

Tutorizada por:

Dr. Don Ricardo Huerta Ramón

Valencia 2015

Mi agradecimiento a:

Santi Manero por convertir pensamientos en realidades.
Ricard Sierra por abrirme la puerta al apasionante mundo del mimo.
Martín B. Fons Sastre por el enriquecedor trabajo realizado.
Enrique Herreras Maldonado por confiar en esta tesis.
Ricard Huerta Ramón por participar como tutor en este proyecto.
Lluís Valenciano, Mireia Izquierdo, Germán Conde, Bel M^a Perdigón,
Diego Ingold y Jaume Morro, por las interminables horas de creación.
Ona Beneït por su *training*.
Isabel Melenchón por poner orden en el caos.
Anne Dennis por su agradecimiento y sus acertados comentarios.
Sophie Kasser por su trabajo en femenino plural.
Yves Lebreton y Jorge Gayón por contestar siempre.
Miquel Andorrà por su colaboración desinteresada.
Equipo técnico y administrativo de
l'*Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears*.
Centro Cultural de *Can Gelabert*.
M^a José Manero por sus traducciones.
Irene Soler por su maleta.

A Nacho y Santi por todo su tiempo, paciencia y apoyo incondicional.

A mis padres.

A todas las mujeres que sabemos lo que significa la palabra conciliar.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN	13
1. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	14
2. FUENTES	15
3. METODOLOGÍA DE TRABAJO	18
4. ESTRUCTURACIÓN DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN.....	21
5. CRITERIOS DE EDICIÓN.....	28
CAPÍTULO I.	
LA BÚSQUEDA DE UNA GRAMÁTICA CORPORAL PARA EL ACTOR EN EL TEATRO OCCIDENTAL DEL SIGLO XX.....	31
1. ¿POR QUÉ UTILIZAR EL CONCEPTO DE GRAMÁTICA EN UN CONTEXTO TEATRAL?	32
2. LA NECESIDAD DE UNA GRAMÁTICA CORPORAL PARA EL ACTOR EN EL TEATRO OCCIDENTAL DEL SIGLO XX.....	38
2.1. La exaltación de la consciencia corporal	39
2.2. La figura del <i>director-pedagogo</i>	42
2.3. La influencia del teatro oriental	44
2.4. La eliminación del texto como soporte dramático	47
3. EL ARTE CORPORAL DEL ACTOR. APUNTES PARA UN RECORRIDO HISTÓRICO	48
3.1. Los precursores	49

3.1.1. François Delsarte. El <i>Compendium</i>	49
3.1.2. Constantin Stanislavski. El <i>Método de las acciones físicas o el análisis activo</i>	54
3.1.3. Émile Jaques-Dalcroze y la <i>Rítmica</i>	56
3.1.4. Adolphe Appia. <i>El arte viviente</i>	58
3.1.5. Gordon Craig. El actor <i>supermarioneta</i>	59
3.2. Los <i>directores-pedagogos</i> de la primera mitad del siglo XX.....	60
3.2.1. Vsevolod Emilievic Meyerhold. El <i>Teatro de la convención consciente y la Biomecánica</i>	60
3.2.2. Jacques Copeau y el <i>Vieux-Colombier</i>	64
3.2.3. Rudolf von Laban. El dominio del movimiento.....	67
3.2.4. Oskar Schlemmer. La geometría del cuerpo.....	74
3.3. Antonin Artaud, un punto de inflexión: el <i>Teatro de la crueldad</i>	77
3.4. La consolidación del <i>Teatro corporal</i>	80
3.4.1. Étienne Decroux. La gramática del <i>Mimo corporal dramático</i> ..	80
3.4.2. Jacques Lecoq. La pedagogía del movimiento	82
3.5. Segunda mitad del siglo XX. El <i>Teatro laboratorio</i>	86
3.5.1. Jerzy Grotowski. El <i>Teatr Laboratorium</i>	86
3.5.2. Eugenio Barba. El <i>Odin Teatret</i> y la <i>Antropología teatral</i>	91
4. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO	103

CAPÍTULO II.

HACIA UNA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE

GRAMÁTICA CORPORAL	107
1. EL LÉXICO CORPORAL	108
1.1. El movimiento	109
1.2. El gesto	111
1.3. La actitud	112
1.4. La acción física	114
2. PRINCIPIOS QUE DEFINEN UNA GRAMÁTICA CORPORAL	116
2.1. La presencia escénica del actor	118
2.1.1. La consciencia corporal.....	121
2.1.2. La neutralidad.....	129

2.1.3. La organicidad corporal.....	130
2.2. El <i>Principio de segmentación y de jerarquización</i>	131
2.3. El espacio físico y emocional.....	146
2.4. El tiempo.....	151
2.5. El peso, el esfuerzo y la resistencia	155
2.6. Pensar en movimiento	159
3. EL PROCESO DE APRENDIZAJE DE LA GRAMÁTICA CORPORAL ..	164
3.1. El objetivo del ejercicio	165
3.2. La metodología de trabajo.....	172
4. INTERPRETAR LA GRAMÁTICA CORPORAL	175
5. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO	176
CAPÍTULO III.	
EL MIMO CORPORAL DRAMÁTICO DE ÉTIENNE DECROUX	183
1. ÉTIENNE DECROUX.....	184
1.1. Personalidad.....	184
1.1.1. Primera etapa de formación: Étienne Decroux y el <i>Vieux-Colombier</i>	185
1.1.2. Segunda etapa: Étienne Decroux actor.....	188
1.1.3. Tercera etapa: Étienne Decroux y el <i>Mimo corporal dramático</i>	191
1.1.4. Cuarta etapa: La escuela de <i>Mimo corporal dramático</i> en Boulogne-Billancourt	202
2. LA GRAMÁTICA DEL MIMO CORPORAL DRAMÁTICO	203
2.1. El paradigma decrouxiano	203
2.2. Jerarquía de los órganos de expresión	205
2.2.1. Órganos simples	205
2.2.2. Órganos compuestos	206
2.3. La gramática corporal	208
2.3.1. <i>Les ensembles droits</i>	209
2.3.2. Movimiento de <i>annelé</i> progresivo y <i>degresivo</i>	217
2.3.3. Movimiento de rotación progresivo y <i>degresivo</i>	220
2.3.4. Movimiento de contradicción	221
2.3.5. Movimiento de triple diseño.....	222

2.3.6. La gramática de las manos	224
2.3.7. La gramática de los brazos	227
2.3.8. Afirmación, confirmación y contradicción	227
2.3.9. Ejercicios de expresión complejos	228
2.3.10. <i>Les regles</i>	237
2.4. El estilo decrouxiano	241
2.4.1. Categorías de actuación	241
3. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.....	245
3.1. Austeridad	246
3.2. Proceso de creación.....	247
3.2.1. La eliminación del texto	248
3.2.2. La improvisación	248
3.2.3. El material de creación objetivo y subjetivo: las acciones materiales y los estados de ánimo	249
3.3. Títulos.....	250
3.3.1. Las figuras de estilo	251
3.3.2. Las piezas de repertorio.....	252
3.3.3. <i>Le menuisier</i> y <i>La lavandière</i>	262
4. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO	263

CAPÍTULO IV.

LA DRAMATURGIA CORPORAL. DE LA GRAMÁTICA A LA REPRESENTACIÓN.....	269
1. CONTENIDOS DE LA DRAMATURGIA CORPORAL	270
1.1. Arte intencionadamente físico y corporal.....	270
1.2. Reconstrucción de la realidad: antinaturalista, abstracta y <i>extracotidiana</i>	271
1.3. El desequilibrio como generador del conflicto dramático.....	273
1.4. Espacio y tiempo emocional.....	273
2. EL LABORATORIO DE GESTO	274
2.1. Objetivo general de la investigación	275
2.2. Objetivos específicos de la investigación	275
2.3. Áreas de investigación y metodología de trabajo	276

2.4. Fases del proceso de creación	278
3. DE LA GRAMÁTICA A LA REPRESENTACIÓN:	
<i>OTOÑO EN EL JARDÍN DEL HADES</i>	279
3.1. Principios de la dramaturgia corporal	279
3.1.1. <i>Principio de corporeizar la entidad psico-física</i>	280
3.1.2. <i>Principio de corporeizar el tiempo</i>	282
3.1.3. <i>Principio de corporeizar el espacio</i>	282
3.1.4. <i>Principio de corporeizar el objeto-cosificar</i> <i>la entidad psico-física</i>	283
3.1.5. <i>Principio de corporeizar la escenografía</i>	286
3.1.6. <i>Principio de corporeizar la música</i>	286
3.1.7. <i>Principio de corporeizar la luz</i>	287
3.2. La construcción del personaje	287
3.3. La construcción de la estructura dramática	291
3.4. Fases de la dramaturgia corporal	293
4. PRÁCTICA ESCÉNICA.....	303
4.1. El cuaderno de dirección	303
4.2. El espacio escénico	338
4.3. El guión técnico	351
5. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO	379
CONCLUSIONES	383
BIBLIOGRAFÍA	393
1. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA.....	393
1.1. Libros.....	393
1.2. Artículos.....	404
1.3. <i>Fonds d'Étienne Decroux</i> . Manuscritos de conferencias y otros escritos	416
1.4. Archivos del <i>Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium</i>	419
1.5. Tesis doctorales	420
1.6. Catálogos	420
2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	421

3. FUENTES AUDIOVISUALES	423
4. FUENTES ORALES.....	424
4.1. Conferencias y clases magistrales	424
4.2. Entrevistas y conversaciones	425
ANEXOS	427
ANEXO I. Cita biográfica de los alumnos y asistentes de Étienne Decroux.	429
ANEXO II. <i>Un sueño</i> de Franz Kafka	437
ANEXO III. <i>Otoño en el jardín del Hades</i> , dossier del espectáculo	441
ANEXO IV. <i>Otoño en el jardín del Hades</i> , cartel del espectáculo	445
ANEXO V. Dossier <i>Acció especial R+D</i> .	
<i>Espai de Recerca, Investigació i Creació</i> , ERIC.....	447

INTRODUCCIÓN.

La realidad teatral del siglo XX es impulsora de un cambio del paradigma actoral. En esa centuria se pasa de un actor basado en modelos decimonónicos de tradición grecolatina, a un modelo actoral que se fundamenta en el redescubrimiento del cuerpo y en la conquista de la acción física. Esta realidad ha sido la causa de la aparición de nuevos sistemas en relación a la corporalidad del actor, los cuales son impulsados por *directores-pedagogos* que buscan configurar el movimiento significativo del actor como eje de creación.

Este nuevo paradigma es el punto de partida de nuestra tesis, cuya metodología está fundamentada en la *investigación de la práctica actoral* y en la *práctica artística como objeto de investigación*. Una metodología que se ha articulado desde el *Laboratorio*, configurado como un espacio de creación-investigación cuyo objetivo es la argumentación de esta práctica escénica a partir de las leyes que la regulan¹.

¹ En relación al concepto de *Laboratorio* consultar la obra de WARNET, Jean-Manuel. *Les Laboratoires. Une autre histoire du théâtre*. L'Entretemps Éditions. Lavérune 2013.

1. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.

El objetivo de nuestro estudio es constatar la existencia de una interpretación corporal que nace del movimiento significativo. Para lograrlo, queremos iniciar la investigación enunciando la siguiente hipótesis:

Toda dramaturgia corporal constituye un arte escénico autónomo portador de significados, el cual estructura un proceso de creación que va desde la asimilación e integración por parte del actor de una gramática corporal -configurada por un *corpus técnico, ético y estético*-, a la articulación de los elementos escénicos en representación que de dicha gramática se desprenden.

Para corroborar la hipótesis enunciada, se hace necesario contrastar una serie de objetivos específicos, los cuales establecen nuestro proceso de investigación, análisis y teorización de los principios definitorios y concluyentes. Esta posición nos conduce a varios retos u objetivos.

a. Primer objetivo.

Definir los elementos que fundamentan, *a priori*, el concepto de *gramática corporal con valor genérico y extrapolable*. Una cuestión que realizaremos a partir de un trabajo deductivo de investigación. Nuestro punto de partida es, por tanto, el estudio de las diferentes aportaciones creadas a lo largo del siglo XX por renovadores, creadores e investigadores teatrales. Dado que todos ellos hacen una especial atención al movimiento significativo del actor en escena.

b. Segundo objetivo.

Detectar aquella gramática corporal que, por aglutinación de sus conceptos definitorios, represente *el paradigma de formación corporal más completo y complejo para el actor*. Para dicho objetivo, la intención es estudiar, en primera persona, sus principios teórico-prácticos, además de analizar desde la práctica los procesos de creación que de dicha gramática se derivan.

c. Tercer objetivo.

Indagar sobre la *praxis escénica*, es decir, el análisis del proceso dramático de creación, o lo que es lo mismo, la articulación de los mecanismos que operan en el proceso que va desde una gramática

corporal concreta, hasta la creación y la composición de una dramaturgia corporal.

d. Cuarto objetivo.

La constatación o refutación, a partir de la práctica escénica y del proceso de investigación-creación, de que el *Teatro corporal*² es un arte autónomo portador de significados y la enunciación de las teorías concluyentes de la investigación.

2. FUENTES.

La naturaleza de las fuentes estudiadas es muy variada dado el perfil investigador utilizado y se fundamenta en la teoría y en la práctica escénica, como apuntamos anteriormente. Estas fuentes constituyen una herramienta de análisis que quiere esbozar una nueva dimensión en el campo de la teatrología contemporánea:

a. *Fuentes bibliográficas.*

Las fuentes bibliográficas consultadas constituyen un material fundamental sobre el que hemos estructurado nuestra investigación teórica. Estas comprenden:

- *Textos específicos* de las diferentes gramáticas corporales escritos por sus propios autores. Estos documentos representan una conceptualización directa de sus investigaciones y de su práctica escénica. Además, no olvidamos los estudios realizados por especialistas y teóricos que se hacen eco de estos sistemas *psico-físicos* de formación actoral y cuyo análisis crítico aporta nuevas teorías.
- *Artículos y textos específicos* publicados en revistas especializadas en el campo de las artes escénicas. En concreto en el área del *Teatro corporal*. De los mismos, atenderemos con especial atención los

² Utilizamos la definición de *Teatro corporal* habitualmente y/o *Teatro físico*, en ciertas ocasiones, para denominar a este arte escénico de carácter ecléctico objeto de estudio. Dichas definiciones, desde nuestro punto de vista, engloban un considerable número de técnicas escénicas fundamentadas en el movimiento significativo del actor, y nos resultan más adecuadas que los términos: *Teatro gestual*, *Teatro de movimiento*, *Mimo* o *Expresión corporal*, por ejemplo.

textos de los autores estudiados que teorizan sobre su práctica.

- La consulta de los *Archivos* y *fondos* particulares de ciertos renovadores que nos ha permitido obtener una información más personalizada, de valor inestimable, de estos *directores-pedagogos*.
- *Tesis doctorales*, dado que somos conscientes de la necesidad de conocer las nuevas hipótesis y enfoques diferentes surgidos de los investigadores contemporáneos. Por ello, consideramos de gran importancia el conocimiento de otros estudios publicados o inéditos en relación a nuestro tema de investigación.
- *Catálogos de fotografías* y *exposiciones* cuya importancia radica en la posibilidad de poder configurarnos una imagen clara del material analizado.
- *Textos de carácter general* de la historia del teatro o de otras áreas de conocimiento, que hemos consultado en la elaboración tanto de los capítulos teóricos como de aquellos que se ocupan de la praxis escénica.
- Finalmente, los *apuntes* y *notas personales* que hemos recopilado a lo largo de más de veinte años de formación en diferentes gramáticas corporales y en nuestra propia experiencia artística profesional. Un material bibliográfico que nos ha servido para definir conceptos, estructurar los procesos de creación y para hallar las conclusiones teóricas que fundamentan la presente tesis doctoral.

b. *Material audiovisual.*

El registro audiovisual de argumento teatral narra las diferentes fases de un proceso de creación. Un material que nos ha permitido documentar y analizar la praxis realizada. Un dato añadido es que, el actor-creador-investigador ha de participar activamente en este proceso fílmico, y desarrollar su capacidad analítica de observar lo acontecido.

Sin embargo, este tipo de fuentes plantean un problema inicial, sobre todo cuando surge la siguiente duda: ¿qué debemos grabar de nuestro proceso de creación? Y esto lo presuponemos porque somos conscientes de que el valor del documento no radica exclusivamente en el resultado. Dado que la verdadera importancia, reside en el material

obtenido del *proceso de creación y composición*.

En consecuencia, el material que presentamos de este *proceso de creación y composición* está en relación a las innumerables horas dedicadas al aprendizaje e integración de la gramática corporal. También se debe a las sesiones de improvisación que desembocan en el proceso de creación y de fijación de las diferentes partituras de movimiento, así como a los días de ensayos que aportan el concepto global de espectáculo. Todo ello nos conduce a declarar que el documento audiovisual ha de ser revisado, analizado e integrado por el actor-creador-investigador, en la configuración de su trabajo interpretativo corporal.

c. *Fuentes orales*.

Las fuentes orales poseen una peculiaridad muy interesante, ya que se trata de testimonios en primera persona que podemos contrastar *in situ*, a partir de la dialéctica. Fuentes, en fin, que nos permiten configurar nuevos y diferentes puntos de vista que amplían nuestra percepción sobre aspectos concretos de las diferentes gramáticas analizadas. También de nuestra praxis escénica. Analicemos la procedencia de estas fuentes utilizadas:

- *Clases magistrales y conferencias* dictadas por profesionales del *Teatro corporal* contemporáneo, como las realizadas por Maximilien Decroux, Jacques Lecoq, Alexey Levinskiy, Eugenio Barba, Yves Lebreton o Jorge Gayón.
- *Conversaciones y entrevistas* realizadas a los alumnos y los discípulos de los grandes renovadores del teatro del siglo XX. Un hecho que nos ha permitido completar el contenido de cada una de las gramáticas estudiadas así como delimitar la figura de su creador.

Ciertamente, estas *entrevistas y conversaciones* nos han abierto una dimensión mucho más interesante, fundamentada en una nueva visión de los caminos de creación que se abren a partir del estudio de los elementos formales de las gramáticas corporales y de sus fundadores.

En este sentido, han sido reveladores los diálogos mantenidos con Thomas Leabhart e Yves Lebreton durante nuestro proceso de

formación con ellos en diferentes países.

Además, las horas de entrevistas mantenidas con Anne Dennis, nos han permitido contrastar opiniones y puntos de vista en relación al *Teatro físico y corporal* contemporáneo.

No olvidamos la proximidad y afabilidad de Sophie Kasser, extraordinaria interlocutora sobre los principios decrouxianos de creación, quien ha sido crucial para que podamos configurar un enfoque de género.

Otro momento decisivo ha sido la aproximación a las teorías del domino del movimiento que nos ha permitido el conocimiento del *Proyecto Laban-Decroux*, y que nos han venido de la mano de su creador Jorge Gayón.

Asimismo, nuestra relación laboral en l'*Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears* con Norman Taylor, Philippe Peychaud y Joan Carles Bellviure, alumnos y asistentes de Jacques Lecoq, ha favorecido la confrontación de metodologías de trabajo en relación al análisis del movimiento del actor. Además, dentro del espacio docente de la ESADIB, hemos podido establecer contacto con uno de las mayores representantes de la *Biomecánica* de la actualidad, Alexey Levinskiy, del cual hemos aprendido los fundamentos de este entrenamiento actoral.

Para concluir, la visita que pudimos realizar al *Odin Teatret* nos ha permitido no solo conocer y valorar el espacio de investigación-creación de esta compañía danesa, sino establecer además un interesante diálogo en relación al *training* con las actrices Roberta Carreri y Julia Varley.

3. METODOLOGÍA.

Nuestro punto de partida es la consideración del *Teatro corporal* como un estilo ecléctico que está en continua revisión de sus principios, ya que su campo de investigación se centra en el proceso de creación y la especificidad de su estudio está interrelacionada con la creatividad corporal del actor. En esta senda, hemos tratado en todo momento de realizar un estudio de la gramática y la dramaturgia corporal, que plantea la necesidad de articular innovadores métodos de investigación capaces de responder a las nuevas

necesidades que se nos presentan.

De ahí que el objetivo que perseguimos al inscribir nuestro estudio en el campo de la investigación-creación tiene que ver con el hecho de abrir nuevos caminos hacia una teatrología experimental, a semejanza de programas de máster, doctorales y postdoctorales que se centran en *la práctica escénica como proceso de investigación* o la *Practice as Research*³.

En este sentido, consideramos muy interesantes los siguientes proyectos: los realizados en *E-MAPS, European Research in Performance Studies*, programa de postdoctorado interuniversitario de la Universidad de Malta, *La Sapienza de Roma*; los de la *Université Paris 8*, en el *De Montfort University* de Leicester de Gran Bretaña y en el *Institute for Cultural Studies* de Polonia; el programa de máster y doctorado en *Theatre Practice* de la *University of Exeter* en Gran Bretaña; el programa de máster y doctorado en *Performance Research* del Departamento de drama de la *Goldsmiths University of London*; los programas de máster y doctorado denominados *Acting, Physical Acting, Classical Acting* en el *Central School of Speech and Drama University of London*, y el programa *Theatre Studies Utrecht University*, entre otros.

También en Iberoamérica encontramos grupos de investigación especializados en los procesos de creación escénica en las siguientes universidades: el grupo *Processos de Criação Cênica* de la *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*; el *Laboratorio Interdisciplinar de Pesquisa Artes Cênicas* del *Instituto de Artes UNICAMP* de Campinas; el grupo *Núcleo de Pesquisa sobre Processos de Criação Artística i Poéticas teatrais* del Centro de Artes da *Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC*, en Brasil, por ejemplo.

Por tanto, siguiendo las pautas trazadas por estos proyectos, hemos

³ Para entender de forma pormenorizada los principios de la corriente denominada *Practice as Research*, a la que nos referimos, es interesante consultar la información que nos ofrecen los siguientes artículos: MELENDRES, Jaume. «Dues aportacions a les jornades Scanner: recerca i creació» en *Estudis Escènics*. Quaderns de l'Institut del Teatre. N°35. Diputació de Barcelona 2009. pp.73-74, el artículo de FERAL, Josette. «Recerca i creació» en *Estudis Escènics*. Quaderns de l'Institut del Teatre. N°35. Diputació de Barcelona 2009. pp.75-82. Y el texto de SÁNCHEZ, José Antonio. «Investigació i experiència. Metodologies de la investigació creativa en les arts escèniques» en *Estudis Escènics*. Quaderns de l'Institut del Teatre. N°35. Diputació de Barcelona 2009. pp.83-95.

aplicado una sistematización que establezca nexos de unión entre la investigación de la teoría, la práctica escénica que convierte el proceso de creación en objeto de análisis, y la pedagogía teatral.

Para ello hemos desarrollado dos fases metodológicas:

a. Primera fase.

La investigación sobre la práctica actoral.

El objetivo del estudio teórico se ha estructurado en un proceso que se inicia desde lo más genérico, es decir, el análisis de los diferentes sistemas y/o métodos de formación *psico-física* para el actor. Este estudio se encuentra en el capítulo primero titulado: *La búsqueda de una gramática corporal para el actor occidental del siglo XX*. El siguiente paso tiene que ver con la definición del concepto de gramática corporal que adquiere un *valor genérico y extrapolable*, a partir de los diferentes conceptos que se desprenden de las teorías analizadas. Todo ello es lo que configura el capítulo segundo, el denominado *Hacia una definición del concepto de gramática corporal*. Pasos previos para llegar al capítulo tercero, donde se produce la descripción de una gramática corporal específica, aquella que hemos considerado más completa para el actor a causa de la aglutinación de sus elementos definitorios. En concreto nos referimos al estudio del *Mimo corporal dramático de Étienne Decroux*.

b. Segunda fase.

Esta fase está centrada ya en *la práctica actoral como investigación a partir del trabajo en el Laboratorio*.

Una práctica que se centra en la creación propia, donde los diferentes procesos y etapas de esta creación se convierten en objeto de estudio en sí mismos. Un hecho que se produce a partir de la experiencia artística personal del actor-creador-investigador adscrito al *Laboratorio*.

El objetivo es, claramente, orientar la atención a la práctica una vez más, porque es lo que ayuda al actor-creador-investigador a entender mejor los procesos que de ella se derivan. Se trata, pues, de un acercamiento a la dramaturgia corporal y a la obra artística que se configura desde la creatividad, y que nos aleja de un discurso propiamente dialéctico y teórico que en ocasiones nos apartan de la realidad teatral.

Este estudio incluye un proceso de creación corporal titulado *Otoño en el jardín del Hades*, y una reflexión escrita que nos ha ocupado todo el capítulo cuarto al que hemos denominado *La dramaturgia corporal. De la gramática a la representación*.

4. ESTRUCTURACIÓN DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN.

El trabajo se ha estructurado a raíz de los siguientes capítulos y subapartados.

– **Capítulo I. La búsqueda de una gramática corporal para el actor en el teatro occidental del siglo XX.**

El primer capítulo ha sido dispuesto a modo de un proceso de investigación teórico, cuya metodología de trabajo se fundamenta en:

- a. La definición del tema objeto de investigación.
- b. La recopilación de material en torno al tema de investigación.
- c. El análisis de la información obtenida.
- d. La configuración de una teoría concluyente a partir del razonamiento deductivo.

Estructura del capítulo y objetivos.

Podemos considerar, por tanto, este primer capítulo de carácter introductorio, ya que supone un panorama general de la situación, a partir del cual hemos intentado realizar un recorrido teórico e histórico del concepto de gramática corporal como sistema que define el trabajo *psico-físico* del actor.

En el apartado primero, titulado *¿Por qué utilizar el concepto de gramática en un contexto teatral?*, analizaremos su idoneidad en un ámbito teatral, en analogía con el concepto en términos lingüísticos.

Seguidamente, en el apartado segundo, al que hemos denominado *La necesidad de una gramática corporal para el actor en el teatro occidental del siglo XX*, investigaremos las características comunes que motivan la aparición de los diferentes sistemas y/o métodos de formación corporal para el actor.

Finalmente, en el apartado tercero, *El arte corporal del actor. Apuntes para un recorrido histórico*, estudiaremos a aquellos *directores-pedagogos*

occidentales⁴ más relevantes en relación al movimiento significativo del actor. Una indagación que se realizará desde un acercamiento teórico-práctico a los sistemas y/o métodos que proponen.

Por dicho motivo, estudiaremos la teoría del *Compendium* elaborado por François Delsarte, el *Método de las acciones físicas* creado por Constantin Stanislavski y la *Rítmica* de Émile Jaques-Dalcroze.

A continuación, apuntaremos la importancia del trabajo que, sobre el espacio, realizan Adolphe Appia y Gordon Craig, al considerar a este como elemento precursor del concepto de gramática corporal y de la dramaturgia corporal.

Asimismo, realizaremos un recorrido teórico sobre los investigadores que ejercen su actividad durante la primera mitad del siglo XX. Es el caso de Vsevolod Emilievic Meyerhold y su *Biomecánica*; el trabajo de formación corporal que persigue Jacques Copeau en la escuela del *Vieux-Colombier*; un análisis sobre los factores de movilidad elaborado por Rudolf Laban, y unos apuntes sobre el concepto de la *geometrización* del cuerpo del actor que se realiza en la *Bauhaus*, durante la dirección de Oskar Schlemmer del taller de teatro.

El siguiente paso consistirá en indagar sobre la visión del *Teatro de la crueldad*, un concepto enunciado por Antonin Artaud y que da paso al trabajo relacionado con el *Teatro corporal* que surge a partir de la segunda mitad del siglo XX. Siguiendo este camino, nos encontraremos con la gramática del *Mimo corporal dramático* que propone Étienne Decroux y con la *Pedagogía teatral* formulada por Jacques Lecoq.

Para concluir este apartado, no podíamos eludir el acercamiento a la noción de *Teatro laboratorio* y del innovador concepto de *training* para el actor

⁴ En este estudio no nos ocuparemos de las gramáticas corporales surgidas a lo largo del siglo XX en Oriente. Es necesario señalar que el teatro oriental se fundamenta en gramáticas corporales estrictamente codificadas de larga tradición. En consecuencia, los sistemas que surgen durante el siglo pasado, como por ejemplo la *Gramática de los pies* de Tadashi Suzuki, no se corresponde a una necesidad de encontrar un cuerpo orgánico para el actor. Más bien, debemos considerarlos como una evolución de la propia tradición que busca caminos artísticos diferentes de manifestación. A diferencia de Occidente, donde esta necesidad de encontrar una sistematización del cuerpo orgánico para el actor nace en respuesta al vacío que existe en relación al movimiento significativo en representación.

elaborado tanto por Jerzy Grotowski como por Eugenio Barba.

– **Capítulo II. Hacia una definición del concepto de gramática corporal.**

El capítulo segundo tratará de enunciar una teoría sobre las características que han de definir el concepto de gramática corporal *con valor genérico y extrapolable*. Para ello acudiremos a una metodología de trabajo de carácter teórico que estará fundamentada en el análisis de la información obtenida en el capítulo primero, además de la configuración de las teorías que de su interpretación se desprenden.

Estructura del capítulo y objetivos.

En el apartado primero, titulado *El léxico corporal*, realizaremos un análisis contrastado a partir de los diferentes *directores-pedagogos* del campo semántico que define toda gramática corporal. Es ahí donde los conceptos de movimiento, gesto, actitud y acción física configuran un vocabulario específico que define el material de creación de este arte escénico.

A continuación, en el apartado segundo, al que hemos denominado *Principios que definen una gramática corporal*, precisaremos aquellos elementos fundamentales e imprescindibles que configuran el concepto de gramática corporal como sistema de formación *psico-física* para el actor.

En el *Proceso de aprendizaje de la gramática corporal*, que configura el apartado tercero, analizaremos el concepto de *ejercicio* como metodología de aprendizaje, concebido este por los diferentes *directores-pedagogos* como un modelo de dramaturgia orgánica. Además, no debemos olvidar los diferentes procedimientos utilizados en la sistematización, integración y asimilación de estos ejercicios. Asimismo, nos ocuparemos de los fundamentos físicos de la *Interpretación de la gramática corporal*, en el cuarto apartado.

En las conclusiones, de las que se ocupa el apartado quinto, trataremos de deducir cuáles de estos proyectos pedagógicos-artísticos se constituyen como gramáticas corporales *con valor genérico y extrapolable*. Es, sin duda, un paso previo para llegar a la que hemos considerado una de las más completas y complejas por aglutinación de sus conceptos definitorios, es decir, la gramática corporal de Étienne Decroux, al que dedicaremos el capítulo tercero al completo dada su importancia en este panorama.

– **Capítulo III. El *Mimo corporal dramático* de Étienne Decroux.**

Como ya se ha señalado, este capítulo quiere perfilar una reflexión teórico-práctica que concierne a los principios formales que estructuran el *Mimo corporal dramático* creado por Étienne Decroux, esto es, desde la gramática hasta los procesos de creación que de ella se derivan.

La metodología de trabajo utilizada establecerá los siguientes parámetros:

- a. El análisis de la gramática corporal decrouxiana desde fuentes bibliográficas.
- b. La teorización de los principios prácticos que se desprenden de nuestra experiencia y praxis en *Mimo corporal dramático*.

Esta experiencia se inicia con los profesores Ricard Sierra y Jordi Basora durante nuestros estudios superiores en Arte dramático, en el *Institut del Teatre* de Barcelona. Nuestro encuentro con ellos representa un primer contacto con el universo artístico decrouxiano. Porque, a partir de este momento, comenzamos una especialización en *Teatro físico y corporal* que se ampliará con nuestra formación en la escuela *Schuler de Mimo corporal dramático*⁵ de Barcelona, dirigida, asimismo, por los señalados profesores. Posteriormente, ha sido crucial, nuestra participación en diferentes *stages* internacionales, como los realizados en el *Centro Internazionale di Formazione, Ricerca e Creazione Teatrale l'Albero* en Italia, impartidos por el profesor Yves Lebreton; o los cursos de formación de la escuela de *Mimo corporal dramático* de Barcelona, dirigidos por Sophie Kasser, Stephane Levy y Olivier Décriaud. Igualmente han sido decisivos los últimos cursos realizados en Francia con el pedagogo y creador Thomas Leabhart, ya que estos han ayudado a configurar nuestra personalidad artística y creadora.

- c. Otro aspecto básico estriba en el trabajo de investigación dirigido a la

⁵ La *Escuela Internacional de Mimo corporal dramático Schuler*, dirigida por los profesores Ricard Sierra y Jordi Basora, fundadores ambos junto a Christian Schuler de la compañía denominada *Teatre Mim de la Brume*, constituye la primera iniciativa importante de creación de una escuela de *Mimo corporal* en la ciudad Condal entre los años 1992-1994. Se trata de un espacio de formación en campos como la gramática corporal, la improvisación, la creación y el estudio del repertorio decrouxiano. No obstante, el fallecimiento de uno de sus fundadores supuso el cierre inminente de esta escuela y el final de esta interesante iniciativa que continúa en nuestra memoria.

especialización de nuestros conocimientos prácticos, del que se desprenden nuevas relaciones entre la formación recibida, la docencia que impartimos, y el proceso de investigación-creación que se relaciona con el *movimiento significativo* del actor que llevamos a cabo desde el año 2005 en nuestro *Laboratorio de gesto*⁶.

d. La configuración de las conclusiones teóricas pertinentes.

Este capítulo ha contado con la estrecha colaboración de Anne Dennis, alumna de Étienne Decroux, directora artística y docente en *Mimo corporal dramático*. También han participado Yves Lebreton, Thomas Leabhart, Sophie Kasser y Jorge Gayón, todos ellos profesionales reconocidos a nivel internacional en *Mimo corporal dramático*.

Estructura del capítulo y objetivos.

Ya inmersos en el tercer capítulo, en el primer apartado realizaremos una *Biografía* comentada de la figura de Étienne Decroux, a partir de los estudios realizados por Guy Benhaïm y de los manuscritos que hemos consultado en los *Fonds d'Étienne Decroux de la Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle*, y de la obra: *Étienne Decroux, Mime corporel. Textes, études et témoignages*⁷, que firma Patrick Pezin. Este recorrido se inicia en la escuela del *Vieux-Colombier*, donde Decroux se forma, para después pasar por diferentes etapas de su experiencia actoral, hasta llegar a la que será su etapa más larga y fructífera, es decir, la creación de los fundamentos del *Mimo corporal dramático* como arte autónomo portador de significados.

El apartado segundo estará dedicado íntegramente a definir el sistema *psico-físico* que configura la gramática del *Mimo corporal dramático* constituida por la jerarquización de los diferentes segmentos corporales susceptibles de significación; los ejercicios que configuran *les ensembles droits*; los contrapesos, los *dinamorritmos*; las casualidades motoras y las marchas sobre

⁶ En el año 2005, fundamos en Valencia el *Laboratorio de gesto*, un proyecto pedagógico-artístico que gira en torno al análisis e investigación del movimiento significativo del actor corporal en representación. Un espacio desde donde se comenzó a articular nuestra actividad artística y creadora. Para una información pormenorizada de esta área de trabajo se puede consultar la página www.laboratoriodegesto.com.

⁷ PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. L'Entretemps, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas 2003.

el espacio; el concepto de cronología del movimiento y, para concluir, un análisis sobre las diferentes categorías de actuación.

La *Producción artística* decrouxiana, formada por sus frases de estilo y las piezas de repertorio, además de su personal proceso de creación que surge de la improvisación y la eliminación del texto, es objeto de estudio en el apartado tercero. Una investigación que se planteará a partir del catálogo audiovisual editado por la UNESCO en 1965, ya que desde el mismo realizaremos una reconstrucción cronológica de sus producciones. En último lugar, trataremos de analizar lo más detalladamente posible *Le menuisier* y *La lavandière*, piezas emblemáticas de repertorio que constituyen el *corpus* dramático decrouxiano.

– **Capítulo IV. La dramaturgia corporal. De la gramática a la representación.**

El cuarto capítulo constituye la parte empírica del presente estudio, donde los procesos de creación así como los resultados obtenidos adquieren gran relevancia en la constatación de nuestra hipótesis inicial.

En él analizaremos cómo el proceso de creación-investigación, que ha marcado la metodología de trabajo, se inicia desde el *Laboratorio de gesto*, configurado para este proyecto por Germán Conde, Diego Ingold, Mireia Izquierdo, Bel M^a Perdigón, Jaume Seguí y Lluís Valenciano. Todos ellos son actores y actrices profesionales graduados por l'*Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears*, que poseen una especial sensibilidad hacia el movimiento significativo del actor. Desde nuestra dirección, y bajo la coordinación del doctor Martín Fons, ha contado con la participación de reconocidos profesionales del *Teatro corporal* a nivel europeo, como el doctor Jorge Gayón y los profesores Norman Taylor y Sophie Kasser. Como dato indicativo, habría que señalar que el proyecto se ha inscrito a la *Acció especial R+D, Espai de Recerca, Investigació i Creació*, ERIC, en colaboración con la Conserjería de Educación Cultura y Universidades del Gobierno de las Islas Baleares y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) de la Unión Europea. A ello podemos añadir que este *Laboratorio* de creación-investigación en artes escénicas es pionero en el Estado español.

Estructura del capítulo y objetivos.

Todo lo dicho previamente nos conduce a señalar que el primer apartado

del capítulo servirá para analizar los *Contenidos de la dramaturgia corporal*, es decir, los elementos que la definen y la convierten en un arte intencionadamente físico. Elementos como la construcción e interpretación de una realidad *extracotidiana* de carácter abstracto, el equilibrio precario como elemento generador del conflicto corporal que desencadena un conflicto emocional, y el peculiar trabajo que en relación al espacio y el tiempo, se ve obligado a realizar el actor corporal, al interrelacionar el nivel físico con el nivel emocional.

Seguidamente, en el apartado denominado *El Laboratorio de gesto*, definiremos los objetivos específicos así como el esclarecimiento de las áreas de investigación y la metodología de trabajo que vamos a utilizar en la praxis escénica.

Al apartado tercero, lo hemos titulado: *De la gramática a la representación. Y Otoño en el jardín del Hades*, constituye el momento en el que la figura del actor-creador-investigador adquiere transcendencia por su implicación en el proceso artístico y composición del material de creación de un arte corporal autónomo portador de significados. Un perfil que se convierte en trascendental dada nuestra naturaleza artística, por lo que la consideramos como la etapa más relevante de nuestra Tesis.

Finalmente, para concluir el capítulo, realizaremos una reflexión teórica que se desprenderá de la práctica escénica, ya que la misma definirá los procesos dramáticos del *Teatro corporal* contemporáneo que se producen desde la gramática hasta la representación.

– **Conclusiones.**

Por último, el apartado dedicado a las conclusiones finales se ocupará de la constatación de las teorías que se desprenden de los diferentes procesos de investigación y de práctica escénica que articulan los cuatro capítulos del presente estudio.

– **Bibliografía.**

La bibliografía consultada y utilizada en la elaboración del presente estudio consta de diferentes apartados:

a. *Bibliografía específica*, constituida por :

- Títulos relevantes en relación al *Teatro corporal* y a las diferentes

gramáticas y/o métodos analizados. Especialmente útiles han sido los textos originales de cada autor en los que elaboran sus correspondientes teorías.

- *Artículos* de revistas especializadas en el campo objeto de la investigación.
- *Archivos* de los creadores o las compañías estudiadas que hemos podido visitar y consultar.
- *Tesis doctorales* inéditas o publicadas, en relación a las diferentes gramáticas estudiadas.
- *Catálogos de exposiciones o fotográficos*.

b. *Bibliografía general*, constituida por textos de la literatura universal y de otras áreas de conocimiento.

c. *Fuentes audiovisuales*. Una relación de aquellos documentos audiovisuales que han sido significativos en la realización del proyecto.

d. *Fuentes orales*, constituidas por un listado detallado de las diferentes conferencias y conversaciones mantenidas con los creadores y sus discípulos más relevantes de las diferentes gramáticas corporales analizadas.

– **Anexos.**

Documentos utilizados en la elaboración del estudio que aportan una información suplementaria sobre ciertos conceptos trabajados.

5. CRITERIOS DE EDICIÓN.

Para la edición del texto hemos utilizado el siguiente criterio:

a. Aparecen en cursiva.

- Las ideas que consideramos importantes y aclaratorias de cada concepto definido y que están extraídas de nuestra propia investigación o de la teorización de los principios concluyentes de nuestra práctica. Como por ejemplo: gramática corporal *con valor genérico y extrapolable*.

- Los términos propios que configuran el campo semántico y léxico de la gramática corporal y de los procesos de creación que de ella se desprenden. Como por ejemplo: *entidad psico-física, extracotidiano*,

pre-expresivo o *director-pedagogo*.

- Términos que manejamos en otras lenguas, pero que configuran el vocabulario corporal del actor contemporáneo. Conceptos como *raccourci*, *performer* o *training*.

b. Aparecen en cursiva y mayúscula.

- Los nombres propios de las gramáticas corporales o métodos de formación *psico-físicos* para el actor elaborados por los renovadores teatrales del siglo XX. Como por ejemplo: *Mimo corporal dramático*, *Biomecánica*, *Método de las acciones físicas* o *Antropología teatral*, entre otros.

- Cuando nos referimos a términos, leyes o principios característicos propios de cada una de las diferentes gramáticas, y/o métodos analizados. Como por ejemplo: el *Principio de traducir pensamiento en movimiento*, la *Ley trinitaria* y el *Acorde de novena* o el *Principio de la no-coherencia coherente* entre otros.

En este sentido, hemos considerado, dada su importancia, resaltar el concepto de *Gramática corporal*, en cursiva y mayúscula en su primera enunciación, al tratarse de un elemento gravitatorio del presente estudio. No obstante, a partir de este momento se adecuará a la normativa de edición.

- Los nombres de instituciones de prestigio internacional, como escuelas, universidades, teatros o compañías. Como por ejemplo: el *Vieux-Colombier*, *l'École Internationale de Théâtre de Jacques Lecoq*, el *Teatr Laboratorium* o el *Odin Teatret*.

- Los títulos de libros, espectáculos, piezas de estilo de los diferentes creadores, como por ejemplo el título de piezas capitales de Étienne Decroux: *Combat antique*, *Les petits soldats* o *L'usine*.

c. Las abreviaturas y siglas.

El nombre de ciertas entidades se utiliza completo y en cursiva en su primera enunciación. Después, cada vez que hacemos referencia a dicha entidad hemos utilizado su abreviatura en mayúscula y sin cursiva. Como por ejemplo: el *Teatro del Arte de Moscú*, en su primera aparición, el TAM, *l'Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears*, en su

primera enunciación, y ESADIB, l'*Espai de Recerca, Investigació i Creació* o ERIC.

d. Las citas literales extraídas de las fuentes.

Para exponer las citas utilizadas e integradas en el texto, extraídas de las diferentes fuentes, hemos decidido transcribirlas de su idioma original al castellano.

El objetivo que perseguimos es la configuración de un campo semántico propio para el *Teatro corporal*. En ocasiones, la traducción literal de ciertos términos puede llevarnos a una percepción errónea o a un cambio de significación. Por lo tanto, en nuestra búsqueda por configurar un hilo argumental comprensible hacia el lector, hemos traducido al castellano y elaborado los textos utilizados, y así conseguir plasmar la idea exacta del autor en su lengua original.

CAPÍTULO I.
LA BÚSQUEDA DE UNA GRAMÁTICA CORPORAL
PARA EL ACTOR EN EL TEATRO OCCIDENTAL DEL SIGLO XX.

En el capítulo primero del presente estudio limitaremos el marco teórico e histórico del concepto de *Gramática corporal* al considerarlo como un sistema capaz de organizar la *entidad psico-física* que constituye el actor corporal. Esta noción surge de los primeros movimientos de renovación del teatro de finales del siglo XIX y se estructura y desarrolla a lo largo del siglo XX.

Seguidamente, analizaremos su adecuación dentro de un contexto teatral, e iniciaremos un recorrido conceptual con el fin de revisar las investigaciones teatrales más significativas cuyas aportaciones han colaborado en la articulación de las diferentes gramáticas corporales surgidas. Nuestro objetivo, pues, es inferir los elementos significativos que configuran el concepto desde un *valor genérico y extrapolable*, es decir, aquellos que son comunes y aplicables tanto a los diferentes sistemas y/o métodos analizados como a todo actor corporal que participa en el proceso pedagógico-artístico.

1. ¿POR QUÉ UTILIZAR EL CONCEPTO DE GRAMÁTICA EN UN CONTEXTO TEATRAL?

Los creadores teatrales del siglo XX, a través de sus investigaciones pedagógicas y experiencias artísticas, ejercen una influencia decisiva en la concepción del cuerpo del actor que comienza a adquirir, a partir de este momento, relevancia frente a épocas anteriores. Estudian, analizan, aplican técnicas de carácter oriental y revisan las iniciativas contemporáneas, impartiendo desde sus escuelas, talleres y laboratorios, innovadores programas de formación. Surgen, de esta forma, corrientes teatrales que dan sentido a una *ciencia* del movimiento cuya pretensión es la elaboración de una corporalidad específica de aprehender los significados del teatro.

Para conseguir dicho objetivo, los grandes creadores estructuran sus proyectos pedagógicos-artísticos en respuesta a una necesidad de sistematización metodológica motivada por sus propios sistemas y métodos⁸ de trabajo. Como señala Ramón Simó, Constantin Stanislavski (1863-1938) explica la composición «*de su sistema y la necesidad de exponerlo en el que sería una gramática dramática*»⁹. Por ello, «*sabemos que Stanislavski intentó llevar a término una especie de gramática del actor, pero le faltaba una sintaxis definitiva*»¹⁰. Por su parte, Jaques-Dalcroze (1865-1950) crea, a partir de su sistema, «*gestos, modulaciones del cuerpo, actitudes físicas y emocionales, intenciones, estados de ánimo (...) una auténtica gramática corporal que no precisaba en absoluto del lenguaje hablado, aunque sabía servirse de él*»¹¹. Asimismo, Vsevolod Emilievic Meyerhold (1874-1942) habla de «*un lenguaje*

⁸ Es importante establecer la diferencia entre *sistema* y *método*. Todo *sistema* codifica una serie de reglas y principios relacionados entre sí sobre una materia concreta, mientras que el *método* es un tipo de trabajo individual según señala Eugenio Barba. MASGRAU, Lluís. «El otro Ulises en busca de la otra Ítaca» en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 4, nº19-20. México, octubre 1994 - octubre 1995 (a). p.15.

⁹ SIMÓ, Ramón. *La retórica de l'emoció. Aproximació al sistema Stanislavski*. Monografies de teatre 26. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona 1988. p.47.

¹⁰ *Ibidem*, p.165.

¹¹ BALTÉS, Blanca. «Copeau: el actor consciente» en HORMIGÓN, Juan Antonio. *ADE. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. Nº 87. Septiembre-octubre. Madrid 2001. p.45.

específico para el actor»¹² y Rudolf Laban (1879-1958) se convierte en «el primer creador en elaborar una gramática y un vocabulario del movimiento aplicable no solamente a la escena sino a la vida cotidiana, movido por un análisis del movimiento para el actor en escena»¹³, al representar su método de notación, «un alfabeto, las reglas gramaticales y la sintaxis del sistema»¹⁴.

En este contexto, Claire Rousier define el teatro de Oskar Schlemmer (1888-1943) como *«una obra poética y lúdica de la gramática plástica desarrollada por las enseñanzas de la Bauhaus»¹⁵*, ya que el mismo Schlemmer considera que *«nombrar es articular el lenguaje a aquello que pide ser dicho»¹⁶*, por lo que apunta la necesidad de unas leyes que organicen la técnica para estructurar la forma:

«El objetivo del artista, no será ¿el deseo de ordenar el sentimiento y la emoción, el inconsciente y lo informe en espera de un desarrollo de la ley? El músico por ejemplo ha de ordenar, si desea expresar su sentimiento a través de las construcciones que representan los instrumentos; el pintor debe aprender a conocer las leyes de la superficie, de las formas y los colores si pretende crear un efecto, en todos los dominios del arte, existiría el reino del caos si no existiese como principio de construcción una fuerza capaz de crear la forma»¹⁷.

De la misma manera, el creador alemán trabaja en relación a una geometría similar *«a las notas del piano, en un esfuerzo por encontrar una*

¹² PICOM-VALLIN, Béatrice. *Meyerhold. Les voies de la création théâtrale*. Arts du spectacle. CNRS Éditions. Paris 2004. p.106.

¹³ BRINSON, Peter. «L'impact de Laban» en PORTE, Alain. *Les fondements du mouvement scénique*. Colloque organisé dans le cadre de la Maison de Polichinelle. Éditions Rumeur des Âges. Saintes 1993. p.55.

¹⁴ CHALLET-HAAS, Jacqueline. *Gramàtica de la notació Laban. Volums 1 i 2. La simbolització del moviment dansat*. Col·lecció Materials pedagògics 10. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona 2010. p.11.

¹⁵ ROUSIER, Claire. *Oskar Schlemmer l'homme et la figure d'art*. Recherches. Centre National de la Danse. Paris 2001. p.62.

¹⁶ *Ibidem*, p.81.

¹⁷ *Ibidem*, pp.12-13.

identidad (o unidad de movimiento y de forma corporal)»¹⁸.

Siguiendo esta línea, Antonin Artaud (1896-1948) busca una gramática que pueda estructurar su método:

«(...) se trata de sustituir el lenguaje hablado por un lenguaje de naturaleza diferente con posibilidades expresivas equivalentes a las del lenguaje verbal, pero nacidas de una fuente mucho más profunda, más alejada del pensamiento. Falta describir aún la gramática de ese nuevo lenguaje»¹⁹.

Se denomina, asimismo, gramática corporal a la sistematización de la técnica del *Mimo corporal dramático* creado por Étienne Decroux (1898-1991). Marco De Marinis define dicha sistematización como una *«verdadera gramática mímica desarrollada por Decroux a partir de los años treinta y que puede ser considerada, fundamentalmente, como el conjunto de reglas que proporcionan al mimo un cuerpo extracotidiano y una técnica de movimiento extracotidiana»²⁰.*

A ello podemos añadir que el cuerpo humano, en palabras de Jean-Louis Barrault (1910-1994):

«(...) posee físicamente un lenguaje respiratorio y un lenguaje gestual. El lenguaje gestual tiene también su gramática (...): el sujeto, el verbo, el complemento. En mimo eso se llama: la actitud, el movimiento, la indicación. En cuanto al verbo, es el resultado combinado de una contracción muscular y de una respiración»²¹.

El joven colaborador y asistente de Jerzy Grotowski (1933-1999), Thomas Richards, apunta en este sentido:

«(...) no importa lo creativos que nos sintamos: sin técnica, no tenemos canal alguno para nuestra fuerza creativa. Técnica

¹⁸ DISERENS, Corinne. «Oskar Schlemmer, Leibgeber ou le donneur de corps» en ROUSIER, Claire. *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*. Recherches. Éditions du Centre National de la Danse. Février 2002. p.34.

¹⁹ ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Editorial POCKET/EDHASA. Barcelona 1990. p.124.

²⁰ DE MARINIS, Marco. *Mimo e teatro nel novecento*. La Casa Usher. Florencia 1993. p.143.

²¹ BARRAULT, Jean-Louis. *Mi vida en el teatro*. Editorial Fundamentos. Madrid 1975. p.134.

significa artesanía, un conocimiento técnico de nuestro oficio. Cuanto más fuerte sea tu creatividad, más fuerte debe ser tu oficio, para así lograr el necesario equilibrio que permita que tus recursos fluyan plenamente»²².

En la práctica, los creadores del nuevo teatro contemporáneo buscan una gramática corporal para definir y diferenciar sus sistemas y métodos del de sus coetáneos. No obstante, es necesario plantearnos una hipótesis inicial que trate de verificar si la corporalidad del actor forma en sí misma un sistema autónomo poseedor de reglas y funcionamiento propio, además de la adecuación de denominar, bajo el epígrafe de gramática corporal, *al conjunto de técnicas entendidas como paradigmas transmisores del saber, que se basan en la transferencia de conocimientos y que priorizan la corporalidad del actor en analogía con el concepto en términos lingüísticos.*

No debiéramos olvidar que, en el ámbito de la lingüística, la gramática es la ciencia que estudia el método de una lengua y expone los principios fundamentales que la rigen. Una lengua que se configura como un sistema, es decir, en una serie de reglas que relacionan todos y cada uno de los elementos de un conjunto. Cada uno de estos elementos adquiere, por su relación con los restantes, un valor dentro del sistema al que pertenece, idea que surge a partir de los estudios estructuralistas realizados por Ferdinand de Saussure (1857-1913) en su *Curso de lingüística general*. De dicho estudio se concluye que: «*La lengua es un sistema de signos que expresan ideas*»²³. Consecuentemente, si cada uno de los proyectos de educación corporal del siglo XX, tienen como objetivo estructurar y exponer los principios fundamentales que rigen la interpretación corporal del actor con el objetivo de expresar ideas y/o conceptos, el uso del término desde una óptica teatral, *a priori*, es idóneo.

En esta línea argumental, Saussure define el signo lingüístico como una entidad psíquica arbitraria y habla de «*la pantomima*»²⁴ como un sistema

²² RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Alba Editorial, s.l.u. Barcelona 2005. p.24.

²³ SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Alianza Editorial. Madrid 1987. p.32.

²⁴ *Ibidem*, p.90.

fundado en lo arbitrario del signo. ¿Justifica este hecho, en sí mismo, que hablemos de gramática corporal en relación a las técnicas físicas del actor? No de forma aislada. Además de constituirse como una entidad psíquica arbitraria, en el signo lingüístico operan otros principios que justifican la adecuación en términos teatrales, como el hecho de estar formado por un significado (contenido/concepto) y un significante (expresión/imagen acústica). Por lo que, el signo lingüístico es la unión de un concepto, generalmente abstracto y su imagen acústica entendida como huella psíquica o imagen sensorial.

La analogía que podemos enunciar, en término teatrales, es la siguiente:

- a. En primer término y a semejanza del signo lingüístico, en la corporalidad del actor existe un plano del contenido (o significante saussuriano), que se corresponde con la emoción o pensamiento que configura el proceso psíquico del actor, y un plano de la expresión (o significado saussuriano), que se traduce de forma corporal y abstracta en movimiento significativo. Ambos planos, el del contenido y el de la expresión, configuran el proceso *psico-físico* del actor que refleja sus mecanismos internos a partir del movimiento.
- b. En segundo término el «*carácter lineal del significante*»²⁵, el cual se desarrolla en un espacio y un tiempo. En este sentido, Laban apunta como el espacio y el tiempo son dos de los elementos fundamentales que definen el movimiento: «*Todo movimiento del cuerpo humano se caracteriza por la asociación de tres elementos: la dirección hacia donde se ejecuta, la duración de la acción, la parte del cuerpo que se mueve*»²⁶.

Dicho esto, no debiéramos olvidar la doble articulación del signo: si la primera articulación descompone el signo en unidades mínimas que poseen significante y significado, la segunda articulación estructura unidades más pequeñas que poseen significante pero no significado. Así, pues, la gramática corporal del actor sistematiza un método que va desde la identificación del segmento corporal mínimo susceptible de significación hasta la articulación de un lenguaje propio o una segunda articulación. Según Marco De Marinis, «*la*

²⁵ *Ibidem*, p.93.

²⁶ CHALLET-HAAS, J., (2010), *op.cit.* p.29.

primera articulación (desarticulación) concierne al cuerpo»²⁷ y lo segmenta en unidades mínimas que generan una jerarquía de los órganos y una independencia de los distintos segmentos susceptibles de expresión, dotados en consecuencia de significante y significado, aspectos que constituyen un comportamiento artificial, *extracotidiano*²⁸ y que solo puede adquirir el actor a partir del estudio e interiorización de una técnica. La segunda articulación atañe «*al movimiento y a la acción escénica*»²⁹ y supone para el actor un «*trabajo de segmentación efectuado sobre el comportamiento físico, o sea, sobre las secuencias de gestos-movimientos-actitudes*»³⁰, una descomposición del «*comportamiento escénico en sus articulaciones más diminutas (átomos o células de acción), para luego someterlo a los procedimientos de recomposición*»³¹.

Además del concepto de primera y segunda articulación señalados por De Marinis, existen otros conceptos de la lingüística en los que su uso parece pertinente en la comprensión de los fundamentos de la gramática corporal para el actor. Estos conceptos son los siguientes: el primero es el «*punto de articulación*»³², o la localización articulatoria en términos anatómicos que pone en contacto a un segmento corporal «*puro que implica un solo órgano y no se puede descomponer*»³³, y el segundo, en uno móvil o entre dos móviles, desde

²⁷ DE MARINIS, Marco. «Al trabajo sobre las acciones físicas: la doble articulación» en BARBA, E. y SAVARESE, N., *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Colección Escenología. México 2009. p.249.

²⁸ *Extracotidiano*, término acuñado por Eugenio Barba a partir de sus estudios en *Antropología teatral*.

²⁹ DE MARINIS, M., (2009), *art.cit.* p.249.

³⁰ *Ibidem*, p.252.

³¹ *Ibidem*, p.252.

³² En toda articulación se destaca principalmente «*la acción de un órgano activo, el cual, aproximándose o apoyándose sobre otro órgano -activo o pasivo-, reduce más o menos el espacio de salida del aire en un punto determinado del canal vocal; el lugar -que más bien que punto es zona o región- en que dicha aproximación, estrechamiento o contacto de los órganos se verifica, se llama punto de articulación*». NAVARRO, Tomas. *Manual de pronunciación española*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Miguel de Cervantes. Publicaciones de la revista de filología española. Grafipren S.A. Madrid 1989. p.17.

³³ LIZARRAGA, Iraitz. *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Étienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban*. Facultat de Filosofia i Lletres. Departament de Filologia Catalana. Universitat Autònoma de Barcelona. Noviembre 2013. p.114.

donde se estructura el movimiento significativo y el «*modo de articulación*»³⁴, o la *cualidad de movimiento* que define las diferentes dinámicas que cada segmento corporal puede adquirir, motivadas por un impulso psíquico.

De la enunciación de la hipótesis de este apartado, se concluye que no es solamente pertinente, sino necesario construir un sistema «*semiológico*»³⁵, una gramática cuyo objetivo es el estudio de lo sistemático de la corporalidad del actor, esto es, su organización interna y su capacidad para exponer los principios fundamentales que la rigen.

2. LA NECESIDAD DE UNA GRAMÁTICA CORPORAL PARA EL ACTOR EN EL TEATRO OCCIDENTAL DEL SIGLO XX.

A principios del siglo XX, el teatro en Occidente está subordinado a la palabra. Un teatro de tendencias psicológicas, íntimamente ligado al texto y limitado por él, dado que todo aspecto que excede al dominio de la literatura dramática se relaciona con la puesta en escena, ya que en este contexto, la corporalidad del actor es un espacio desconocido.

Es a partir de finales de siglo XIX y principios del XX cuando surge un considerable número de iniciativas de carácter relevante. Y ello se produce a consecuencia de un interés creciente por el movimiento significativo del actor, en contraposición al teatro decimonónico imperante. El denominador común de cada una de estas iniciativas radica en la búsqueda de sistemas y/o métodos

³⁴ «*Modo de articulación. Cualquiera que sea el punto en que una articulación se forme, la especial disposición de los órganos en cada caso permite establecer diferentes grupos*». NAVARRO, T., (1989), *op.cit.* p.19.

³⁵ «*La semiología es la ciencia de los signos. La semiología teatral es un método de análisis del texto y/o la representación, atento a su organización formal, a la dinámica y a la instauración del proceso de significación por medio de los profesionales del teatro y del público*». PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós Comunicación. Barcelona 1998. p.410. Dentro de la semiología existe una línea de investigación denominada *Kinésica*, cuyo objetivo es el estudio de los signos del lenguaje corporal. Su mayor exponente es Ray Birdwhistell (1918-1994) quien desarrolla su teoría en *Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*. Department of State, Foreign. Washington, DC 1952 y en *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*. University of Pennsylvania Press. Philadelphia 1970. Aunque nuestro estudio tiene en cuenta la dimensión significativa del lenguaje corporal planteado por Birdwhistell, nuestro análisis se centra en la práctica teatral, alejándonos en consecuencia de la línea metodológica desarrollada por la *Kinésica*.

de formación corporal para el actor estructurados en un conjunto de normas que, sin restringir su libertad de creación, plasman el drama en su cuerpo.

François Delsarte³⁶ (1811-1871), Constantin Stanislavski, Émile Jacques-Dalcroze, Oskar Schlemmer, Rudolf Laban, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau (1879-1949), Gordon Craig (1872-1966), Adolphe Appia (1862-1928), Charles Dullin (1885-1949), Antonin Artaud, Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau (1923-2007), Jacques Lecoq (1921-1999), Jerzy Grotowski o Eugenio Barba (1936-), son algunos de los renovadores que se alejan del academicismo institucional, y que se interrogan sobre la posibilidad de una actividad de creación corporal específica, desde nuevos espacios de formación-investigación-creación, como los teatros-estudios, los laboratorios y las compañías teatrales que participan de una actividad teatral definida por características comunes:

- La «*exaltación de la consciencia corporal*»³⁷.
- La creación de un arte corporal para el actor.
- La nueva figura del *director-pedagogo*.
- La mirada hacia Oriente.
- La eliminación del texto como soporte dramático.

2.1. La exaltación de la consciencia corporal.

La *exaltación de la consciencia corporal* surge de un afán por convertir el cuerpo del actor en vehículo de renovación del arte escénico, revalorizándolo y adquiriendo expresión dramática. A partir de la misma, se inicia, desde los teatros-estudios y los laboratorios de formación-creación, un movimiento general de rehabilitación y de reeducación corporal motivado por una búsqueda de sistemas y métodos para la formación del actor. Una posición que se fundamenta en un acercamiento científico al movimiento significativo.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) ya reivindica en su filosofía el cuerpo al plantear un modo de entender la razón que se contrapone a la primacía de la

³⁶ Para un estudio retrospectivo sobre la evolución del *Teatro físico* del siglo XX destacamos la obra de Julián Herrero. *Las raíces históricas del teatro físico en el siglo XX*. Colección Artes Escénicas. Diego Marín Librero-Editor. Murcia 2014.

³⁷ FÀBREGA, Jordi. «Un llibre per donar cos al pensament de l'actor» en DECROUX, Étienne. *Paraules sobre el mim*. Escrits teòrics de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona 2008. p.9.

lógica y la metodología. Así es, una parte nuclear de su pensamiento está relacionado con la búsqueda de los otros fenómenos olvidados, como el cuerpo y el lenguaje. A la postre, para el filósofo alemán, las pulsiones de nuestro cuerpo son las que interpretan el mundo, la gran razón del cuerpo. La filosofía del cuerpo se simboliza frente a las hegemónicas filosofías de la conciencia y el lenguaje. No olvidemos que en el cuerpo, para Nietzsche, se encuentran las fuerzas de la vida, lo que le lleva a vislumbrar que hay una actividad inteligente antes de los procesos lógicos (conceptuales y judicativos) y racionales, un acontecer interno que tiene un carácter volitivo, factitivo, impulsivo y orgánico³⁸.

Esta filosofía, consciente o inconsciente, se va introduciendo en propuestas alejadas de contextos teatrales, como son la *Educación física* que aparece en las escuelas inglesas y americanas hacia el 1880³⁹, o en la recuperación de los Juegos Olímpicos⁴⁰ que se produce en 1896 por Pierre de Coubertin (1863-1937). Sin olvidar la invención de la *Cronofotografía*⁴¹, un hecho que permite el estudio de las acciones físicas del hombre⁴², incluso en la línea de investigación de Henrik Ling (1776-1839), quien en 1814 abre en Suiza un instituto de gimnasia desde donde elabora un sistema cuya finalidad es mantener al hombre sano. Un objetivo que se busca a partir de «*ejercicios analíticos, precisando actitudes estrictas, remediando las deficiencias físicas*»⁴³, a la vez que se utilizan otros sistemas que priorizan la belleza plástica del cuerpo. Un ejemplo de ello es el fundado por Edmond Desbonnet (1867-1953), precursor del *Culturismo*, método que desarrolla la musculatura hasta llegar a su «*hipertrofia*»⁴⁴.

³⁸ Esta teoría está desarrollada en la obra de CONILL, Jesús. *El poder de la mentira: Nietzsche y la política de la transvaloración*. Edt. Tecnos. Madrid 1997.

³⁹ SCHLEMMER, Oskar. *Théâtre et abstraction. (L'espai du Bauhaus)*. L'Age d'Homme. Lausanne 1978. p.18.

⁴⁰ *Ibidem*, p.19.

⁴¹ LECOQ, Jacques. «Del mimetismo a la imitación en Máscara» en *Revista Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*. Año 3, nº 13-14. Abril / junio. México 1993. p.47.

⁴² Étienne-Jules Marey (1830-1904) y Georges Demeny (1850-1917) son pioneros en el estudio de la acción física del hombre a partir de la *Cronofotografía*. *Ibidem*, p.47.

⁴³ *Ibidem*, p.47.

⁴⁴ LECOQ, Jacques. *Theatre of Movement and Gesture*. Edited by David Bradby. Routledge. New York 2006. p. 37.

A partir de este momento, y fruto de un interés creciente, surgen propuestas de carácter explícitamente artístico y teatral. Una bien significativa es la *Euritmia*, creada por el austriaco Rudolf Steiner (1861-1925) y cuyo eje es la búsqueda de la espiritualidad de la palabra y el lenguaje a través de la «base del movimiento»⁴⁵. Otro es la «Gimnasia armónica»⁴⁶ que se debe a Steele Mackaye (1842-1894) alumno de François Delsarte, y que es concebida para preparar físicamente al actor en la aplicación y el uso de las leyes del gesto creadas por su maestro. En ese contexto también estaría la «Gimnasia expresiva»⁴⁷ de Rudolf Bode (1881-1970) alumno de Jaques-Dalcroze, cuyos fundamentos innovadores en relación a la concepción corporal tienen que ver con el *Principio de la totalidad*, ya que cada movimiento implica a todo el cuerpo en su ejecución desde una concepción de «unidad del cuerpo-espíritu»⁴⁸ y del *Principio del centro de gravedad*, en el que cada movimiento, incluidos los periféricos, se originan en el centro de gravedad del cuerpo. Por su parte, Georges Hébert (1875-1957) estructura un entrenamiento físico al que denomina *Gimnasia natural*, guiado por el «deseo elemental de superar los propios límites y encontrar la armonía de la acción vigorosa y económica determinada por las circunstancias y la naturaleza del objeto»⁴⁹. Se trata, en realidad de acciones físicas que dibujan en el cuerpo circuitos físicos en los que se inscriben las emociones. De esta forma, los sentimientos, los estados de ánimo y las pasiones se expresan a través de «gestos, actitudes y movimientos análogos a las acciones físicas»⁵⁰.

Finalmente nuestro recorrido llega al «*Tafiatrenaj*»⁵¹, un método de entrenamiento actoral creado por Nikolai Foregger (1892-1939), e inspirado en

⁴⁵ CHÉJOV, Michael. *Sobre la técnica de la actuación*. Alba Editorial, s.l.u. Barcelona 2005. p.21.

⁴⁶ SHAWN, Ted. *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte*. Editions Complexe. Centre National de la Danse. Bruxelles 2005. p.51.

⁴⁷ BARBA, Eugenio y SAVARESE Nicola. *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. Colección Escenología. Edc. Edgar Ceballos. México 1988. p.82.

⁴⁸ LANGLADE, Alberto. *Teoría general de la gimnasia. Génesis y panorama global de la evolución de la gimnasia*. Editorial Stadium. Buenos Aires 1970. p.92.

⁴⁹ *Ibidem*, p.84.

⁵⁰ LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético*. Alba Editorial, s.l.u. Una pedagogía de la creación teatral. Barcelona 2003. p.111.

⁵¹ PICON-VALLIN, B., (2004), *op.cit.* p.123.

la *Biomecánica* de Meyerhold y en las ideas de Laban. Este sistema construye, en líneas generales, diferentes estudios con el objetivo de generar un cuerpo-máquina para el actor, en el que su temperamento actúa como motor de la acción. Esta formación se basa en la danza clásica, la acrobacia, el deporte y el desarrollo *psico-físico* del actor, concretado en el control, los reflejos y la excitabilidad, sistema que influye «*notablemente en la producción coreográfica soviética*»⁵². Todo ello sin olvidar a figuras como Isadora Duncan (1877-1927), una bailarina que rompió con la disciplina clásica. Su buena preparación, incluso su carácter acrobático, le servía para corporeizar los movimientos y los estados de ánimo de la música. Su reto es la expresividad y el movimiento en estado puro.

2.2. La figura del *director-pedagogo*.

Lo significativo es que a partir de finales del siglo XIX la figura del director de escena comienza a cuestionarse y la palabra del dramaturgo pierde poder. No en balde, el nuevo contexto escénico convierte al director en un artista con capacidad creadora, idóneo para dar coherencia a la unidad de la obra. Bajo estos requerimientos surge el concepto de *director-pedagogo*, término acuñado por Fabrizio Cruciani⁵³.

La idiosincrasia de esta novedosa línea de *directores-pedagogos*, que se inicia con Stanislavski y llega hasta Eugenio Barba, reside no solo en la dirección de la puesta en escena, sino en la formación de un nuevo actor capaz de responder a unas necesidades interpretativas novedosas y concretas para las que el actor de tradición decimonónica está incapacitado.

Tan es así que el *director-pedagogo*, a partir de su personal concepción artística y de un largo proceso de investigación de los fundamentos que estructuran la práctica escénica, articula una estética propia movido por una necesidad de reforma pedagógica teatral.

En consecuencia, la creación se convierte en proceso de investigación, ya que, cada *director-pedagogo* está necesariamente vinculado a un espacio

⁵² SÁNCHEZ, José A. *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Ediciones Akal, S.A. Madrid 1999. p.340.

⁵³ CRUCIANI, Fabrizio. *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*. Sansoni Editore. Firenze 1985. p.46.

personal de investigación, desde donde elabora su metodología y su praxis escénica, tal y como expresa Jean-Manuel Warnet: «*divulgar las reglas, las leyes, un metalenguaje que otorgará a la práctica teatral un fundamento más sólido (...) hacer del teatro una disciplina artística en sí misma, así como un verdadero oficio*»⁵⁴.

Otro aspecto a tener en cuenta es que dichos directores fundan teatros-estudios, laboratorios y configuran compañías teatrales integradas por profesionales de las artes escénicas, desde donde gestionan sus procesos de creación-investigación.

Estas áreas de formación teatral trascienden la especialización del actor en función de una mayor libertad de creación, «*rompiendo los automatismos de la vida cotidiana, inventando sus equivalencias*»⁵⁵, y abriendo nuevos caminos teatrales cuya idiosincrasia no reside únicamente en la palabra. El punto de partida surge de la necesidad de una renovación teatral vinculada a la potencial expresividad del cuerpo del actor a partir de una reflexión sobre el proceso de formación actoral y de creación teatral.

El germen de este sentimiento innovador lo encontramos, por tanto, en una serie de instituciones pedagógicas asociadas a los diferentes directores. Uno de los primeros es el *Teatro del Arte de Moscú*, que dirige Stanislavski. Después seguirán otros, como el *Teatro Estudio* adscrito al TAM que representa el punto de partida para la carrera artística de Eugeni Vajtangov (1883-1922), Michael Chéjov (1891-1955) o V.E. Meyerhold. Este último organiza un espacio de investigación a «*medio camino entre una escuela, un teatro y un centro de investigación*»⁵⁶, «*una especie de laboratorio en el sentido más apropiado de la palabra*»⁵⁷. A ellos podemos añadir el *Instituto Hellerau de Rítmica* que Jaques-Dalcroze crea en Alemania; la *Escuela del Vieux-Colombier*, donde el arte teatral «*se empobrece o enloquece si no se sustenta en los principios de la escuela. Escuela o laboratorio son indispensables para el*

⁵⁴ WARNET, J-M., (2013), *op.cit.* p.21.

⁵⁵ BARBA, E. y SAVARESE N., (1988), *op.cit.* p.27.

⁵⁶ RUIZ, Borja. *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Colección teoría y práctica nº3. Artezblai SL. Bilbao 2008. p.117.

⁵⁷ MEYERHOLD, V.E. *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*. Col. Escenología. México 2005. p.172.

teatro»⁵⁸ asegura Jacques Copeau; la *Escuela para el Arte del Teatro* de la «*Arena Goldoni*»⁵⁹ vinculada a Gordon Craig; la *Escuela de Arte* de Rudolf Laban; el *Atelier* de Charles Dullin; el *Taller de teatro de la Bauhaus*, dirigido por Oskar Schlemmer, o la *Escuela de Mimo corporal dramático* en Boulogne-Billancourt de Étienne Decroux. Precisamente, Decroux considera que: «*La escuela debe plantearse de modo que de ella nazca el teatro y en consecuencia que los alumnos lleguen a un único resultado: o la creación de un teatro nuevo o nada*»⁶⁰.

Para concluir quisiéramos resaltar como el trabajo relacionado con las «*permanencias de dimensión antropológica-filosófica*»⁶¹ que realiza Jacques Lecoq en l'*École Internationale de Théâtre*, hace que este centro se convierta en un espacio de creación y en una escuela de la vida al mismo tiempo.

No obstante, será Jerzy Grotowski el primero en asociar el concepto teatro con el de laboratorio. No en balde, en el *Teatr Laboratorium* el individuo es considerado como el ámbito de búsqueda, que estructura procesos de creación-experimentación sin presentar necesariamente resultados directos e inmediatos. Con el tiempo, será el *Odin Teatret* de Eugenio Barba, compañía sita en Holstebro, el más fiel sucesor del concepto como espacio de investigación-creación.

2.3. La influencia del teatro oriental.

Otro dato significativo de los renovadores teatrales del siglo XX es que dirigen su mirada hacia Oriente. Y lo hacen con el fin de buscar métodos interpretativos codificados para el actor. En dicha indagación, descubren que las culturas más alejadas de Occidente disponen de un gran abanico de técnicas corporales para el actor, que se definen como sistemas y gramáticas ancestrales, y que están arraigadas a la tradición teatral, lo que les ha

⁵⁸ BALTÉS, Blanca. «*Hay que rehacerlo todo*». *Escritos sobre el teatro de Jacques Copeau*. Serie: Teoría y práctica del Teatro nº 19. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid 2002. p.421.

⁵⁹ WARNET, J-M., (2013), *op.cit.* p.241.

⁶⁰ DECROUX, Étienne. *Paroles sobre el mim*. *Escrits teòrics de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona* 2008. p.276.

⁶¹ Conversación mantenida el día 8 de noviembre de 2010 en la ESADIB, en relación a la metodología teatral lecoquiana con Philippe Peychaud, actor, director y docente titulado por l'*École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* de París.

permitido, a lo largo de su historia, una formación estricta en relación al movimiento escénico significativo: «una interpretación, que si tuviese que buscar un modelo, lo encontraría en el teatro japonés y chino, antes que en el teatro europeo actual»⁶².

En efecto, los *directores-pedagogos* valoran de este teatro, en contraposición a la imagen epidérmica decimonónica occidental, que el actor oriental fundamenta su arte en un cuerpo orgánico y educado, es decir, «en reglas que se asemejan a las leyes de un código. Codificaban un estilo de acción cerrado en sí mismo y al que todos los actores de aquel género debían adecuarse»⁶³, disciplinas que organizan y sistematizan una actuación que parte del realismo más meticuloso y llega a la síntesis por una necesidad de verdad, configurando un teatro puro, donde su realización adquiere valor solo por su grado de objetivación en escena.

Prueba de esta influencia es el encuentro en 1935 en Moscú del actor chino Mei Lanfang (1894-1961)⁶⁴ con Stanislavski y Meyerhold. Este último considera que en la formación del nuevo actor se ha de imponer «el estudio de los métodos de la *Commedia dell'Arte* y del teatro japonés»⁶⁵ y, a raíz de ello, elaborará su sistema de entrenamiento actoral, influenciado por el teatro *Kabuki*.

En 1924, los alumnos del último curso de la escuela del *Vieux-Colombier* presentan *Kantan*, una obra de teatro *Nô* japonés, resultado del interés que le suscita a Jacques Copeau la preparación corporal y psicológica que requiere el actor oriental: «porque esta forma es la más rigurosa y obliga al intérprete a una completa formación técnica»⁶⁶.

Mucho más intensa es la influencia que ejerce el descubrimiento del teatro oriental en la concepción teatral de Antonin Artaud. En este sentido es significativo el espectáculo de danza balinesa al cual asiste con motivo de la Exposición Colonial de París de 1931, del cual le impresiona «la manera de

⁶² SCHLEMMER, O., (1978), *op.cit.* p.52.

⁶³ BARBA, E. y SAVARESE, N., (1988), *op.cit.* pp.14-15.

⁶⁴ BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Colección Escenología. México 2009. p.311.

⁶⁵ MEYERHOLD, V.E., (2005), *op.cit.* p.102.

⁶⁶ DE MARINIS, M., (1993), *op.cit.* p.69.

proceder del bailarín balinés a través de continuas variaciones de movimientos angulados y cortados según una serie de oposiciones»⁶⁷. Es en esta tradición teatral donde Artaud descubre la esencia del teatro puro, un teatro que elimina toda posibilidad de recurrir a la palabra para interpretar la abstracción; un arte escénico capaz de crear un nuevo lenguaje de gestos, movimientos y actitudes con valor expresivo y que adquiere sentido al proyectarse en el espacio: «los balineses realizan con el rigor más extremado, la idea del teatro puro, donde todo, concepción y realización vale y cobra existencia solo por su grado de objetivación en escena»⁶⁸.

Asimismo, la idea de *Teatro total* de Barrault deriva del teatro oriental, en el que existe un cúmulo de estímulos sensoriales que hacen de la representación un acto vital donde todos los sentidos están activos y vivos.

También Grotowski se nutre de las técnicas de entrenamiento del teatro oriental, en concreto de «*la Ópera de Pekín, el Kathakali hindú y el teatro Nô*»⁶⁹. Este hecho es el resultado de una gran fascinación por la cultura, la espiritualidad y la mística de la India que está presente a lo largo de todo su trabajo, en la búsqueda transcultural de la técnica originaria del «*performer*»⁷⁰. De igual manera, para Eugenio Barba Oriente representa el eje de sus investigaciones dentro del estudio de la *Antropología teatral*:

«Mi relación de amistad con maestros asiáticos me permitió crear un ambiente paralelo al Odin, donde el estudio comparativo de sus técnicas actorales me ayudó a comprender los principios de la antropología teatral. Así que diría que si Latinoamérica me ha ayudado a comprender el valor del teatro -el “por qué” hacer teatro-, el teatro asiático me empujó a resolver el “cómo” realizar ese valor a través del conocimiento

⁶⁷ BARBA, E. y SAVARESE, N., (2009), *op.cit.* p.232.

⁶⁸ ARTAUD, A., (1990), *op.cit.* p.59.

⁶⁹ GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo Veintiuno de España Editores. Madrid 1992. p.10.

⁷⁰ TEMKINE, Raymonde. «Grotowski et Barba: une évolution ininterrompue» a *Les Fondements du mouvement scénique*. Éditions Rumeur des Âges et Maison de Polichinelle. Saintes 1993. p.16.

técnico de los actores»⁷¹.

Finalmente, uno de los aspectos que más interesan a Barba del teatro oriental, es vislumbrar cómo se aplica las leyes que determinan la cualidad de la energía de las acciones y los procesos mentales que las determinan.

2.4. La eliminación del texto como soporte dramático.

«En la actualidad, para salvar al teatro del peligro de una supeditación a la literatura, es necesario restituir a toda costa el culto al cabotinaje sobre la escena, en el sentido más amplio de la palabra.

¿Pero cómo lograrlo?

(...) hay que procurar la restauración del viejo teatro en que reinaba el culto al cómico, al mimo, al juglar, al comediante, (...) Creo que nuestros dramaturgos ignoran totalmente las leyes del verdadero teatro»⁷².

En líneas generales, los creadores cuestionan el concepto de texto y, a raíz de ello, surgen nuevas posibilidades no literarias en relación con el hecho teatral. En efecto, la eliminación de la palabra en escena temporalmente o como identidad propia, es un *leitmotiv* que encontramos de formas muy diferentes en todas las nuevas pedagogías teatrales del siglo XX.

De esta manera surgen propuestas teatrales que se alejan del texto, como la de Gordon Craig, uno de los principales defensores de la eliminación del texto como soporte dramático. También Antonin Artaud, como hemos visto, y en relación a esta idea, defiende la corporalidad del teatro a imagen del teatro oriental. Por su parte, Jean-Louis Barrault introduce el texto poético como inspirador de la partitura corporal del actor. Posteriormente, Jerzy Grotowski es quien *«empieza la tradición del director que vivisecciona la estructura dramática y opera drásticamente sobre ella. Su deseo no era solo actualizar los*

⁷¹ BARBA, Eugenio. «50 años del Odin Teatret Eugenio Barba: Latinoamérica me dio el “por qué” y el teatro asiático el “cómo” hacer teatro» en *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. Nº 152. Octubre 2014. p.24.

⁷² MEYERHOLD, V.E., (2005), *op.cit.* p.114.

textos, sino, sobre todo, recrear a través de ellos»⁷³. Así, pues, el director polaco recompone el texto en un deseo de «*extraer de él un arquetipo que (...) todo texto clásico esconde*»⁷⁴, el trabajo del actor se vuelve autónomo, se independiza del texto, es decir, del «*vínculo de la representación*»⁷⁵. A continuación también resalta el hecho de que Barba aborda el texto teatral como materia de creación corporal, desde un uso *extracotidiano*:

*«En los primeros años de mi trabajo teatral, se trataba, para mí de interferir con el texto que constituía el punto de partida del espectáculo, creando imprevistas mutaciones de dirección, rompiendo su desenvolvimiento rectilíneo y componiendo la acción general a través del montaje y del entrelazamiento de dos o más acciones simultáneas. El texto, en estos casos, es como un viento, que aspira en una dirección»*⁷⁶.

Cada una de estas posibilidades lleva implícita una especificidad física de la creación, basadas en los *Principios de la dramaturgia corporal*⁷⁷, y cuyo objeto es el análisis del *Principio de corporeizar los elementos significativos que configuran la escena*, además de definir los métodos de interpretación fundamentados en técnicas de formación corporal.

3. EL ARTE CORPORAL DEL ACTOR.

APUNTES PARA UN RECORRIDO HISTÓRICO.

A lo largo de todo el siglo XX, encontramos un considerable número de iniciativas artísticas en relación a la exaltación de la consciencia corporal que trascienden significativamente el arte corporal del actor. Son las creadas por

⁷³ BARBA, Eugenio. *La tierra de cenizas y diamantes*. Ediciones Octaedro. S.L. Barcelona 2000. p.44.

⁷⁴ RUIZ, B., (2008), *op.cit.* p.362.

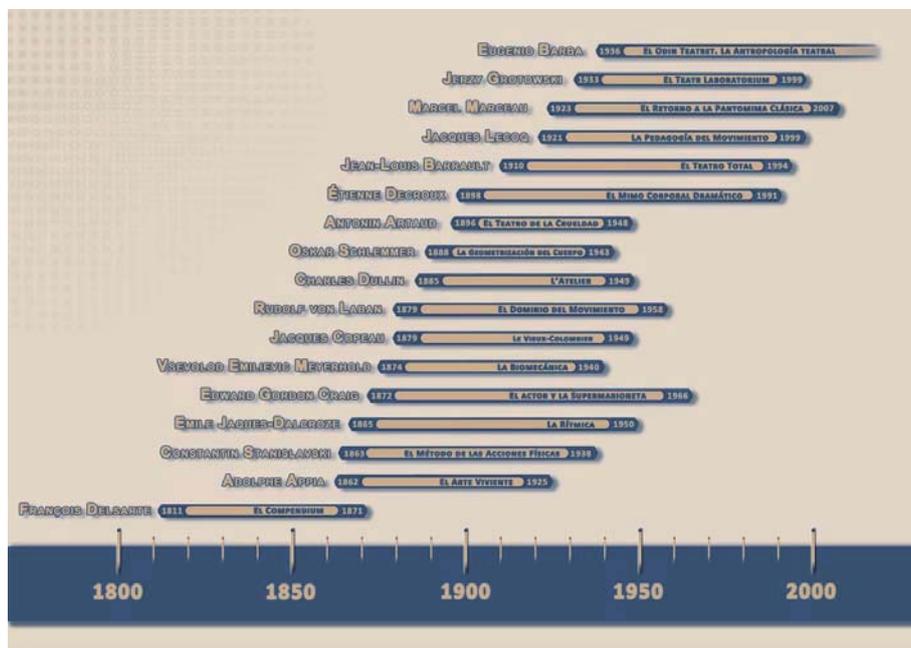
⁷⁵ DE MARINIS, M., (2004), *op.cit.* p.46.

⁷⁶ BARBA, Eugenio. «El cuerpo dilatado» en *Maldoror. Revista de la ciudad de Montevideo*. Nº 22. Comunicaciones S.R.L. Montevideo, Uruguay (1987 b). p.30.

⁷⁷ Los *Principios de la dramaturgia corporal*, se desprenden de nuestra praxis escénica y su posterior teorización, estos demuestran nuestra hipótesis inicial que el *Teatro físico* es un arte autónomo portador de significados. Para más información consultar el capítulo cuarto, apartado 3.1. «Principios de la dramaturgia corporal» del presente estudio.

los *directores-pedagogos*, que estructuran sus pesquisas y su actividad artística bajo innovadores planteamientos, para la búsqueda de una concepción corporal del arte escénico, otorgando al cuerpo y al movimiento del actor autonomía creadora.

A continuación, a partir del siguiente cronograma, realizaremos un recorrido cronológico a través de los *directores-pedagogos* más significativos e influyentes que han enunciado y elaborado modelos pedagógicos de formación corporal para el actor.



3.1. Los precursores.

François Delsarte, Constantin Stanislavski, Émile Jaques-Dalcroze, Adolphe Appia y Gordon Craig son los grandes precursores en el campo del análisis y estudio del movimiento significativo del actor y de su aplicación al arte escénico.

3.1.1. François Delsarte. El *Compendium*.

Comenzando por François Delsarte, habría que señalar en primer lugar su trabajo como profesor de declamación y que fuera pionero en la investigación taxonómica de los principios fundamentales que definen el movimiento

significativo del actor. Sus estudios suponen un punto de inflexión en la teoría teatral del siglo XIX e influyen notablemente en las técnicas corporales para el actor que surgen posteriormente.

El objetivo de su obra consiste en el descubrimiento y la formulación de las grandes leyes del movimiento. En su consecución explora la manera como el cuerpo humano se pone en movimiento bajo el impulso de estímulos emocionales, y, para ello, reúne de forma empírica numerosos ejemplos del comportamiento humano en todas las circunstancias y condiciones posibles, deduciendo de esta forma las leyes que operan a partir de los hechos.

«El gesto ha sido dado al hombre para expresar aquello que la palabra es incapaz de decir. El gesto, (...) puede reflejar todo aquello que pasa en el alma. (...) podemos designar a la palabra como el sentido de la inteligencia. El gesto es el sentido del corazón. (...) Para expresar la naturaleza ternaria, el hombre está dotado de tres lenguajes: la palabra, el tono y el gesto. El tono expresa la condición corporal y las sensaciones, los placeres y el dolor físico. Las palabras son los símbolos mentales arbitrarios que interpretan los pensamientos y las ideas, las describen, las dibujan y limitan. Los gestos expresan nuestras emociones, desde las más elevadas hasta las más triviales, desde la más alta espiritualidad hasta el odio, la lujuria y la avidez»⁷⁸.

Es importante constatar que Delsarte consagra su vida a la codificación y sistematización de los efectos de la emoción, aquellos que se manifiestan en el cuerpo humano a través de los gestos, dado que, para él, la emoción es el motor del movimiento que únicamente ejecutado de manera justa, puede desembocar en una actitud reveladora. Su búsqueda, se inscribe en la dialéctica en torno a la fe y la razón de su época, y construye su pensamiento sobre *«la idea de fundar la ciencia sobre la religión»⁷⁹*. Todo su trabajo está dirigido a restituir a la metafísica las bases físicas sin las cuales no puede existir.

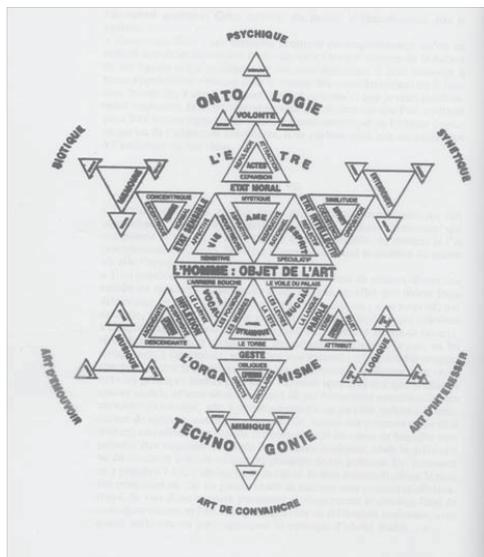
⁷⁸ SHAWN, T., (2005), *op.cit.* pp.111-112.

⁷⁹ *Ibidem*, p.23.

Así pues, enuncia su teoría basándose en dos principios esenciales:

- a. El *Principio de la trinidad*, es decir, la causa, el principio y el fin de toda ciencia. Este principio le permite analizar la manera en la que la obra divina se manifiesta a través de la diversidad de los fenómenos⁸⁰.
- b. El *Principio de correspondencia*, segundo concepto fundamental de su teoría, el cual postula que el hombre y lo divino se reflejan mutuamente.

En última instancia, todo su sistema se sintetiza en el denominado *Compendium*⁸¹ que simboliza la imagen de su visión del hombre. Como vemos



en el diagrama, el hombre pasa a ser el objeto central de la obra de arte, en la parte superior del gráfico Delsarte sitúa el mundo de las ideas y en la mitad inferior, a manera de reflejo, muestra los vínculos entre el mundo espiritual y sus manifestaciones en la vida física del hombre. La organización general del diagrama ilustra la *Ley de la correspondencia* y sus subdivisiones se corresponden a la «*Ley trinitaria*»⁸². Por tanto, la

Compendium.

Ley trinitaria, junto con el

denominado *Acorde de novena* y la *Ley de la correspondencia*, constituyen los principios del sistema, están siempre presentes y operan simultáneamente en todo momento. A estas leyes, Delsarte vincula otras de menor importancia, como las *Regiones del cuerpo*, la *Doctrina de los órganos espaciales*, los *Dominios del espacio*, los *Tipos de movimiento* y *Las leyes de la moción*. Cada

⁸⁰ *Ibidem*, p.23.

⁸¹ PORTE, Alain. *François Delsarte une anthologie*. Éditions ipmc. La Villette. Paris 1992. p.92.

⁸² En relación al concepto *Loi de la Trinité*, destacar que Eugenio Barba lo traduce al castellano como *Ley Trinitaria*. BARBA, E. y SAVARESE, N., (2009) *op.cit.* p.249, mientras que Joan Giner, por su parte, lo traduce como *Ley de la Trinidad* en ASLAN, Odette. *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Colección Comunicación Visual. Edit. Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1979. p.58, con el objetivo de unificar un vocabulario corporal para el actor utilizaremos la traducción de Eugenio Barba.

uno de estos principios afecta y ejerce una influencia sobre los otros. Se pueden separar en un contexto de estudio, pero constituyen una unidad indisoluble en la práctica.

– **La Ley trinitaria.**

Es la unidad de las tres nociones del ser: vida, espíritu y alma; elementos cada uno esencial en relación a los otros dos. Los tres coexisten en el tiempo, se compenetran en el espacio y cooperan en el movimiento. De esta manera, la vida y el espíritu son una única y misma alma; el alma y el espíritu son una sola y misma vida; la vida y el alma son un solo y mismo espíritu. En consecuencia, a cada función espiritual le corresponde una función corporal y a cada función corporal relevante le corresponde, asimismo, un acto espiritual. Esta idea es muy interesante en relación a la futura configuración de la entidad *psico-física* que constituye el actor.

Además, esta ley obliga a que todo gesto se origine en nueve regiones diferentes, repartidas en tres focos: el abdominal, el epigástrico y el torácico. Los órganos, los movimientos y los sentimientos se estructuran de tres en tres, concepto que presupone que toda relación trinitaria posee un centro y dos extremidades. Bajo esta clasificación, Delsarte elabora términos específicos que permiten examinar a los movimientos, gestos y/o actitudes según los tres criterios siguientes:

- *Excéntrico*, si la actitud, gesto y/o movimiento se dirige del centro hacia la periferia.
- *Normal*, si la actitud, gesto y/o movimiento es central.
- *Concéntrico*, si la actitud, gesto y/o movimiento se dirige de la periferia hacia el centro.

Por tanto, toda unidad de una trinidad es susceptible de ser subdividida según estos tres aspectos, y cada trinidad representada se estructura bajo un esquema de nueve posibilidades, denominado *Acorde de novena*, que constituye la matriz de referencia que define cada movimiento, gesto y/o actitud. Veamos seguidamente cómo se enuncia:

EXCÉNTRICO Concéntrico	NORMAL Concéntrico	CONCÉNTRICO Concéntrico
EXCÉNTRICO Normal	NORMAL Normal	CONCÉNTRICO Normal
EXCÉNTRICO Excéntrico	NORMAL Excéntrico	CONCÉNTRICO Excéntrico

La influencia dominante que define cada gesto, movimiento y/o actitud está señalada por la división grande en letras mayúsculas, la subdivisión en minúsculas corresponde a una influencia menos fuerte. La suma total de posibilidades abarca todos y cada uno de los segmentos corporales, toda clase de movimiento y todas las direcciones espaciales que puede realizar, cada uno de estos aspectos coexisten e interaccionan con los otros.

– **La Ley de la correspondencia.**

La *Ley de la correspondencia* acompaña permanentemente a la *Ley trinitaria* y actúa en sincronía con ella. A cada función espiritual le corresponde una función corporal y a cada función corporal le corresponde, un acto espiritual. Es decir, cada gesto va precedido y es generado por un pensamiento, un sentimiento, una emoción o una intención. Para justificar esta afirmación, Delsarte apunta, «no hay nada más deplorable que un gesto sin significación ni intención»⁸³.

– **Las Leyes menores.**

Las *Leyes menores* están constituidas por las *Regiones del cuerpo*, la *Doctrina de los órganos espaciales*, los *Dominios del espacio*, los *Tipos de movimiento* y las *Leyes de la moción* que configuran el sistema. De esta manera, Delsarte estructura una gramática compleja solo asimilable y ejecutable, a través de un estudio y entrenamiento constante para el actor.

⁸³ SHAWN, T., (2005), *op.cit.* p.71.

3.1.2. Constantin Stanislavski.

El Método de las acciones físicas o el análisis activo⁸⁴.

El objetivo de las investigaciones de Constantin Stanislavski, en el campo del arte escénico, y en un primer proceso, están dirigidas a la articulación de un sistema de trabajo para el actor basado sobre él mismo. El objetivo de Stanislavski consiste en fusionar la vida del personaje y la auténtica vida humana del actor de forma natural y artística a partir de un «*cuerpo-mente orgánico*»⁸⁵. Un método capaz de responder de forma coherente a las exigencias de la mente, forjando la creación subconsciente del personaje a través de procedimientos psico-fisiológicos, sin perder el carácter vivo de la interpretación: «*No hay nada más insensato y dañino para el arte que el sistema por el sistema mismo*»⁸⁶.

El sistema stanislavskiano se articula en dos fases⁸⁷, el trabajo del actor sobre sí mismo y el trabajo del actor sobre el papel:

- a. La primera fase corresponde al entrenamiento del estado creador general del actor que se bifurca a su vez en dos líneas: el proceso de la vivencia y el proceso de la encarnación. El proceso de la vivencia se basa en la estimulación del proceso de creación interno a partir de la activación de procesos cognitivos como la memoria sensorial, la memoria emotiva, el objetivo y la imaginación. El proceso de encarnación, por su parte, se fundamenta en la estimulación del proceso creativo externo, basado en la activación *psico-física* del actor a partir de la acción, y tiene en cuenta aspectos como: la plasticidad corporal, la

⁸⁴ El *Método de las acciones físicas* o el *análisis activo* está descrito de manera pormenorizada por Stanislavski en *El trabajo del actor sobre su papel*, en concreto en el apartado dedicado a «El Inspector de Nikolái Gógol» (1809-1852) y en los libros de sus discípulos: *La palabra en la creación actoral* y *El último Stanislavski* de María Ósipovna Knébel y en *Stanislavski in Rehearsal* de Vasili Toporkov.

⁸⁵ BARBA, E. y SAVARESE, N., (2009), *op.cit.* p.165.

⁸⁶ STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Alba Editorial. Barcelona 2007. p.193.

⁸⁷ El sistema stanislavskiano se articula en las siguientes obras: STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Alba Editorial. Barcelona 2007. STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Alba Editorial. Barcelona 2009.

voz, la entonación o el tempo-ritmo entre otros.

- b. Dicho trabajo del actor sobre sí mismo, se aplica en una segunda fase sobre el papel que desempeña un actor para encarnarlo orgánicamente sobre la escena.

A ello habría que añadir que los principios de su método de interpretación se estructuran en tres puntos fundamentales:

«(...)

1. *No representar imágenes ni emociones del personaje, sino que el actor actúa dentro de las imágenes y pasiones del papel.*
2. *El trabajo de un actor no consiste en crear sentimientos, sino únicamente en producir las circunstancias dadas dentro de las cuales surgirán orgánicamente sentimientos verdaderos.*
3. *La técnica consciente del actor conduce a la creación subconsciente de la verdad artística. Siendo el objetivo angular estimular la creatividad de la naturaleza orgánica y su subconsciencia»⁸⁸.*

El sistema, en fin, de Stanislavski está dirigido a la búsqueda de una forma tangible y objetiva de estructurar la organicidad del actor, dispuesto en técnicas de carácter psicológico que priorizan la emoción. Sin embargo, este sistema se produce en continua revisión. Y únicamente, al final de su trayectoria teatral, e influenciado muy probablemente, por las investigaciones de algunos de los que fueron sus discípulos más relevantes como V.E Meyerhold, Eugeni Vajtangov o Michael Chéjov, es cuando Stanislavski descubre que los sentimientos no dependen exclusivamente de la voluntad y es por lo que convierte a la *acción* en el eje fundamental de la técnica del actor, «*el procedimiento de conocer la línea lógica de los sentimientos a través de la línea lógica de la acción física se justifica plenamente en la práctica*»⁸⁹.

A partir de ese momento, el maestro ruso inicia un proceso de trabajo que desemboca en el *Método de las acciones físicas*, revelándose introductorio en la disciplina corporal del actor del siglo XX. No obstante, y como apunta

⁸⁸ STANISLAVSKI, Constantin. *La construcción del personaje*. Alianza Editorial. Madrid 1988. pp.313-314.

⁸⁹ *Ibidem*, p.199.

Grotowski, sin todo el trabajo precedente difícilmente Stanislavski habría descubierto como la acción física se convierte en motor de la interpretación: «Sin utilizar el texto, sin dirección, con solo saber el contenido de cada escena, si actúan según el principio de las acciones físicas, su papel estará listo por lo menos en un treinta por ciento. Antes que todo deben establecer una secuencia lógica de acciones físicas»⁹⁰.

No obstante, el *Método de las acciones físicas* no significa un cambio de su objetivo fundamental, es decir, la búsqueda de la efectividad de la emoción sobre escena, sino que representa un giro en el proceso del actor para llegar a esta emoción. Así, pues, este sistema se ocupa de deducir los puntos de apoyo para la vida de las acciones físicas que estructuran el subtexto de la obra, unas acciones entendidas como la sucesión de actitudes o movimientos dotados de interioridad propia. Para ello, Stanislavski retoma los elementos de la vivencia y de la encarnación, propios del trabajo del actor sobre sí mismo, y los ordena cronológicamente desde el primer contacto con el texto hasta la definitiva construcción del personaje. Durante el proceso, el actor se introduce en el análisis de su personaje improvisando acciones en función de los sucesos descritos en el texto literario. De esta manera la improvisación «constituye el alma del método de las acciones físicas»⁹¹.

En conclusión, el actor parte de sí mismo en la construcción del personaje y es la acción física la herramienta fundamental sobre la que construye el comportamiento *psico-físico*. Las acciones físicas se orientan, pues, hacia uno mismo o en reacción hacia los demás y se convierten en elemento de comportamiento. El actor trabaja sobre el movimiento y recurre a aquellas acciones físicas que le ayudan a despertar su estado emocional y propician la creación de la línea ininterrumpida de su personaje.

3.1.3. Émile Jaques-Dalcroze y la *Rítmica*.

«Saber actuar rápido, impedirse actuar demasiado rápido, saber actuar lentamente, impedirse actuar demasiado lentamente, adoptar rápidamente un buen hábito, interrumpir vivamente un hábito malo, forzarse mediante una serie de

⁹⁰ BARBA, E. y SAVARESE, N., (2009), *op.cit.* p.266.

⁹¹ SERRANO, R., (2007), *op.cit.* p.189.

lentos ejercicios a automatizar los actos útiles y a crear así reflejos nuevos, ser capaz de encontrar rápidamente la solución de un problema, saber concentrarse para buscarla lentamente, sopesando los pros y los contras (...) he aquí los resultados de esta educación que estudia las relaciones de la velocidad y la lentitud, de la fuerza y de la flexibilidad, el movimiento y la detención, de las sonoridades y de los silencios, del trabajo y del reposo, de la sombra y de la luz según las leyes de alternancia y de equilibrio que son el ritmo»⁹².

El compositor suizo Émile Jaques-Dalcroze fue profesor de música y armonía en el conservatorio de Ginebra entre 1882 y 1910. Y es desde esta cátedra donde detecta que los métodos de formación musical de la época están obsoletos. En consecuencia, inicia una revisión de las enseñanzas de la armonía, para la cual desarrolla un sistema de educación que parte de la idea que el sentido rítmico es algo de naturaleza muscular.

Para Dalcroze, el cuerpo del actor, bailarín o músico, es el primer instrumento que debe entrenarse, dado que a través de él se expresan las emociones, base de todo arte. Porque cualquier idea musical puede ser expresada con el cuerpo, y cualquier movimiento del cuerpo puede ser transformado en música. De esta manera el compositor establece una relación intrínseca entre la mente, agente capaz de concebir, y el cuerpo, susceptible de actuación, un concepto básico que podemos considerar precursor de las gramáticas corporales surgidas a partir del siglo XX.

Dalcroze denomina a su sistema *Rítmica*, el cual se basa en el principio de la investigación y la experiencia personal. Su eficacia reside en su capacidad de favorecer las manifestaciones motrices espontáneas del actor y desarrollar en él su consciencia con el objetivo de que las pueda dominar y utilizar libremente en función de sus necesidades, armonizando todas las facultades del ser. Por tanto, lejos de constituir un fin en sí misma, la *Rítmica* actúa como un medio que posibilita al actor la manifestación instintiva y espontánea de sus ritmos corporales, interrelaciona sus capacidades, y se sirve de la música como

⁹² SÁNCHEZ, J.A., (1999), *op.cit.* p.66.

espacio que permite los movimientos y los desplazamientos corporales. Y es desde dichos desplazamientos desde los que el creador descubre las leyes que regulan las relaciones de la energía, el espacio y el tiempo. A raíz de esta teoría, el actor ve favorecida su autonomía en relación con el acto creador, y puede establecer, en definitiva, relaciones conscientes entre sus propios movimientos y sentimientos.

3.1.4. Adolphe Appia. *El arte viviente.*

Existe una ley que domina las teorías de Adolphe Appia y esta es «*la supremacía indiscutible del actor en el espacio escénico*»⁹³. Influenciado notablemente por la *Rítmica* dalcroziana, Appia concibe un teatro en el que el cuerpo del actor es sujeto y objeto al mismo tiempo. A partir de ahí, introduce las nociones de plástica y expresión basadas en el análisis de las relaciones espacio-corporales, e investiga sobre la idea de un arte total al que denomina «*arte viviente*»⁹⁴, y, dado que este se configura orgánicamente a partir de la realidad primaria del cuerpo del actor, «*la principal aportación de Appia son sus proyectos utópicos, los espacios rítmicos, y sus reflexiones teóricas sobre la obra de arte*»⁹⁵.

Su pensamiento teórico se estructura a partir de tres textos fundamentales: *La puesta en escena en el drama wagneriano*, escrito en 1895; *La música y la puesta en escena*, en 1899 y *La obra de arte viviente*, en 1921. En ellas argumenta el modo en cómo la escenografía puede proyectar el movimiento significativo del actor, dado que su inserción en el espacio le hace consciente de la existencia objetiva de su cuerpo y establece una serie de prioridades básicas:

- a. El actor ha de habitar el espacio escénico, concepto fundamental de las gramáticas corporales del siglo XX.
- b. La escena a partir de una distribución escenográfica concreta ha de ser

⁹³ APPIA, Adolphe. «El arte es una actitud» en *Adolphe Appia. Escenografías*. Edita Martínez Roger, Ángel. Catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes. Del 5 de mayo al 6 de junio de 2004. Madrid. p.15.

⁹⁴ BEACHAM, Richard C. «De la teoría a la práctica. La representación de Orfeo y Eurídice (1912-1913); Tristán e Isolda (1923); El Anillo del Nibelungo (1924-1925)» en *Adolphe Appia. Escenografías*. Edita Martínez Roger, Ángel. Catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes. Del 5 de mayo al 6 de junio de 2004. Madrid. p.125.

⁹⁵ SANCHÉZ, J.A., (1999), *op.cit.* p.64.

capaz de proyectar la realidad viviente que representa el actor en movimiento.

- c. La iluminación se convierte en elemento artístico que genera atmósferas dramáticas significativas, donde los efectos lumínicos crean la simbología de la dramaturgia, «una luz que hermane la relación entre actor, obra y espacio, creando en definitiva, una atmósfera que no describe, sino que sugiere»⁹⁶.
- d. La música se convierte en eje central de su concepción del arte.
- e. Finalmente, la pintura queda supeditada a todos los elementos anteriormente citados.

3.1.5. Edward Gordon Craig. El actor *supermarioneta*.

Edward Gordon Craig enuncia su teoría teatral en relación al espacio escénico, al movimiento y al drama sin palabras. Desde dichos planteamientos llega a argumentar su concepto de actor «*supermarioneta*»⁹⁷, es decir, «un actor deshumanizado»⁹⁸, un actor capaz de controlar todas las emociones y convertir la escena en un lugar simbólico. Por dicho motivo, Craig apuesta por el control de las pasiones, a través de un instrumento mecánico, y confía la interpretación del actor a un juego de formas y volúmenes en movimiento, obviando, en consecuencia, cualquier presencia humana.

La materialización de sus teorías se concretiza en el uso de la máscara y una predilección por la *Pantomima* como arte capaz de representar el virtuosismo acrobático del cuerpo. Desde esta percepción, el intérprete ideal para Craig, es el bailarín, el mimo, el acróbata y el saltimbanqui, artistas capaces de lograr una interpretación perfecta gracias al dominio de su técnica corporal.

En la consecución de sus objetivos, Craig funda en 1913 la *Escuela para el Arte del Teatro en la Arena Goldoni*, y en ella pretende, al igual que sus coetáneos, realizar una reforma pedagógica en el ámbito teatral. Bajo su dirección la escuela se convierte en un espacio de investigación y centra la

⁹⁶ APPIA, A., (2004), *art.cit.* p.32.

⁹⁷ GORDON CRAIG, Edward. *L'art del teatre*. Monografies de teatre. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona 1990. p.47.

⁹⁸ BALTES, B., (2001), *art.cit.* p.43.

formación en:

- a. Reforzar la presencia simbólica del actor.
- b. Convertir el gesto simbólico en motor de la interpretación.
- c. Atenuar la presencia del actor en favor de un ser representativo del movimiento de la vida a partir del movimiento escultórico, a semejanza de las investigaciones que realiza Étienne Decroux.

Por último, habría que resaltar que la difusión de las teorías craignianas se realiza en «*The Mask*»⁹⁹, primera revista publicada en el siglo XX de carácter teatral con repercusión internacional.

3.2. Los directores-pedagogos de la primera mitad del siglo XX.

Las investigaciones realizadas por Vsevolod Emilievic Meyerhold, Jacques Copeau, Rudolf von Laban y Oskar Schlemmer, configuran un conjunto de experiencias que refuerzan la base de creación de un nuevo teatro sujeto a la potencial expresividad del cuerpo del actor, es decir, la búsqueda de una técnica que sienta las bases metodológicas de una pedagogía para el movimiento significativo a semejanza del músico o el bailarín. Esto lo explica Oskar Schlemmer con las siguientes y clarificadoras palabras: «*Elaboro una geometría similar a la de los dedos y las notas del piano, en un esfuerzo de encontrar una identidad (o una unidad de movimiento y de forma corporal)*»¹⁰⁰.

Una vez señalado este aspecto general vamos a pasar a describir las características de cada uno de estos *directores-creadores* fundamentales dentro del campo que nos ocupa.

3.2.1. Vsevolod Emilievic Meyerhold.

El Teatro de la convención consciente y la Biomecánica.

Vsevolod Emilievic Meyerhold inicia su formación actoral en el *Teatro del Arte de Moscú* bajo la tutela de Vladimir Nemirovich-Danchenko (1858-1943) y Constantin Stanislavski. Una de las circunstancias que marcará su trayectoria tiene que ver con el abandono, en 1902, de la institución al sentirse saturado del realismo psicológico que la define. A partir de dicha decisión inicia un trabajo que se posiciona a favor de un *antinaturalismo* manifiesto sobre el que

⁹⁹ ASLAN, Odette. *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Colección Comunicación Visual. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1979. p.111.

¹⁰⁰ ROUSIER, C., (2001), *op.cit.* p.34.

articula su pedagogía y dramaturgia. En sí, fundamenta su pensamiento teatral sobre el trabajo del actor como base de la puesta en escena, por lo que se convierte en uno de los primeros teorizadores de una nueva dramaturgia basada en la corporalidad del actor.

«No queremos ser naturalistas, ni queremos que nuestros espectadores sean naturalistas porque en el escenario no puede darse una repetición de la realidad y que esta se encuentre construida de tal manera que no pueda contener la vida real. El teatro debe ser siempre convencional por su misma naturaleza; por el simple hecho de que hay en el escenario tres paredes y no cuatro, lo cual excluye la posibilidad de una verosimilitud completa»¹⁰¹.

– **El «Teatro de la convención consciente»¹⁰².**

Para comprender mejor a Meyerhold hay que buscar sus orígenes que nos conducen a 1905, cuando Stanislavski, con el objetivo de encontrar nuevas formas teatrales alternativas al realismo del momento crea un nuevo *Teatro-Estudio*, y ofrece la dirección a Meyerhold. Es en ese puesto, desde donde inicia un trabajo de creación-investigación asentado en la construcción corporal de la escena. Allí fija las bases de sus pesquisas en la preparación física del actor, al alejarse de los planteamientos psicológicos del maestro para exaltar su cuerpo acrobático en escena. Y es durante este proceso de investigación cuando Meyerhold entrevé el principio del *Teatro de la convención consciente* como práctica opuesta al naturalismo, dado que esta evita los estados del alma que impiden al actor desarrollar al máximo su labor creadora, al luchar contra el proceso de ilusión: *«el actor no olvida un instante que se trata de colores, de tela, de pinceles y sin embargo, se percibe un sentimiento de la vida sublimado, depurado. Sucede, a menudo, que cuanto más parece un cuadro, más potente es el sentimiento de la vida»¹⁰³.*

Las teorías que dan una base científica a las investigaciones de Meyerhold en el campo teatral, y que le alejan, como hemos dicho, del sistema psicológico

¹⁰¹ MEYERHOLD, V.E., (2005), *op.cit.* p.221.

¹⁰² MEYERHOLD, Vsevolod. *Teoría teatral*. Editorial Fundamentos. Madrid 2008. p.55.

¹⁰³ *Ibidem*, p.57.

stanislawskiano, se fundamentan en la «*intención/acción/reacción*»¹⁰⁴ de la *Reflexología* enunciada por Iván Pávlov (1849-1939), la cual apunta que el actor ha de ser excitable y capaz de reaccionar a los estímulos sin pasar por lo consciente. Del mismo modo, en la «*Teoría periférica de las emociones*»¹⁰⁵ de William James (1842-1919), la cual propone que la reacción física a un estímulo dado es la que provoca la emoción. Y por último es importante, dentro de la concepción del sistema interpretativo ideado por Meyerhold, la «*Teoría de la máquina*»¹⁰⁶ de Frederick Winslow Taylor (1856-1915). Dicha teoría compara el cuerpo humano con una máquina. De esta manera, la aplicación de esta teoría en su metodología de trabajo supone una economía del movimiento ideal para que el actor pueda suprimir todo gesto superfluo y no significativo de su partitura.

– **La Biomecánica.**

Meyerhold parte del simbolismo y evoluciona hacia un teatro de creación propio fundamentado en una técnica de «*entrenamiento actoral*»¹⁰⁷ al que denomina *Biomecánica*. Este concepto se basa en el virtuosismo técnico que permite al actor hacer uso de su cuerpo al liberar su imaginación, y preservar el movimiento cotidiano al convertirlo en un elemento *extracotidiano* que posibilita la expresión de una interioridad vinculada a la emoción y el movimiento espacial.

De nuestra práctica y formación en *Biomecánica*¹⁰⁸, deducimos que el actor formado bajo los parámetros de esta disciplina se aleja de psicologismos. Así, es, desde una concepción del cuerpo-máquina construye el movimiento escénico a partir de una serie de «*cualidades psico-físicas*»¹⁰⁹ como son: el

¹⁰⁴ PICON-VALLIN, Béatrice. «El actor meyerholdiano» en *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. Nº 87 septiembre-octubre 2001. Madrid. p.54.

¹⁰⁵ PICON-VALLIN, B., (2004), *op.cit.* p.104.

¹⁰⁶ BOCHOW, Jörg. *Das Theatre Meyerholds und die Biomechanik*. Alexander Verlag. Berlin 2010. p.63.

¹⁰⁷ Conferencia dictada por Alexey Levinskiy en relación a la *Biomecánica*, realizada el 25 de febrero de 2012 a la ESADIB.

¹⁰⁸ Durante el curso académico 2011, participamos en el *stage* de *Biomecánica* impartido por el profesor Alexey Levinskiy en la ESADIB.

¹⁰⁹ LENZI, Massimo e ISAEV, Sergej. *Lezione di movimento scenico. Nikolaj Karpov*. Titivillus Edizioni. Pisa 2007. p.42.

equilibrio, la coordinación, la velocidad, la inercia, la tensión, la economía de movimiento y el ritmo. En fin, se trata de un sistema específico que crea formas plásticas en el espacio, y que se centra en lo que considera el material de interpretación del actor y su cuerpo en movimiento expresivo. De esta manera el proceso creador conduce al actor del «*pensamiento al movimiento, del movimiento a la emoción, de la emoción a la palabra*»¹¹⁰.

La praxis de la *Biomecánica* está constituida por un conjunto de ejercicios a los que Meyerhold denomina *estudios* y que forman parte de un entrenamiento más completo, que integra diferentes disciplinas físicas, como la acrobacia, la danza, el boxeo, la esgrima, la gimnasia o las técnicas de circo. En síntesis, todos los ejercicios creados para el estudio y aprendizaje de la *Biomecánica* se basan en «*las relaciones*»¹¹¹ que establece el actor con los diferentes elementos significativos que configuran la escena. Veamos dichas relaciones:

- a. La relación que se establece entre los diferentes segmentos corporales en disociación. Ello supone el desarrollo de la consciencia corporal, la ubicación del centro de gravedad y la búsqueda del equilibrio desde un control físico que implica a todo el cuerpo hasta en el más mínimo movimiento.
- b. La consciencia espacial es el resultado de la relación que se establece entre el cuerpo del actor con el espacio y con otras formas determinadas por un diseño corporal geométrico imaginario o en la disposición del grupo.
- c. La relación que se establece entre el movimiento del actor con el tiempo en el que se inscribe, desde un trabajo rítmico que dinamiza el espacio a partir del ritmo musical como punto de referencia.
- d. La relación que establece el actor con su propia entidad *psico-física* o con otro actor, desde la escucha y la acción-reacción.
- e. La relación que se establece entre el actor con el movimiento coral, en la cual ha de encontrar su dinámica interna e integrarla en el movimiento grupal conservando los intervalos establecidos.
- f. La relación que establece el actor con la acción dramática, que para

¹¹⁰ PICON-VALLIN, B., (2001), *art.cit.* p.54.

¹¹¹ PICON-VALLIN, B., (2004), *op.cit.* p.119.

poder ser realizada de forma expresiva¹¹² ha de desarrollar un ciclo concreto, constituido por:

- El *otkaz* es un concepto *psico-físico* esencial de la *Biomecánica*. Significa negación y define y fija el punto donde acaba un movimiento y se inicia uno nuevo; además subraya la clara ruptura entre el movimiento precedente y la preparación del movimiento siguiente. Desde esta concepción, cada acción se inicia desde su opuesto, ejecutada a partir de un gesto corto que se opone a la dirección del conjunto del movimiento.
- El *posyl*, por su parte, supone la realización de la acción.
- El *tochka* es el punto final de la acción.
- La *stoika* es el concepto desde el que surge el estado de neutralidad que propone Meyerhold, y se define como un momento de parada activa que retiene el impulso de la acción.
- El *tormos* implica un freno en la acción y al encontrarse con una resistencia define un ritmo concreto.

g. La relación que establece el cuerpo del actor con el objeto imaginario y su manipulación.

h. La relación que se establece entre el actor y el público. Este último, desde la óptica meyerholdiana, ha de reaccionar de forma activa ante la representación.

En definitiva, la teoría interpretativa del actor meyerholdiano, a diferencia del método de Stanislavski, parte del exterior para ir hacia el interior. Lo cual, no supone una supresión de las emociones, sino que cada emoción surge de un estado físico concreto del personaje en una situación dada.

3.2.2. Jacques Copeau y el *Vieux-Colombier*.

Jacques Copeau define el teatro como una estructura con unidad de movimiento y de plasticidad vocal que es el resultado del pensamiento y de la acción física que lo traduce. Al igual que sus coetáneos, dirige sus investigaciones hacia una reforma radical de la pedagogía teatral que necesariamente pasa «*por la formación primera e inevitable del*

¹¹² LENZI, M. e ISAEV, S., (2007), *op.cit.* p.36.

comediante»¹¹³.

Un dato a tener en cuenta es que, en 1913, Copeau funda el *Vieux-Colombier*, un teatro combativo contra la política cultural de la época. Un teatro integrado por una compañía, un laboratorio de investigación y una escuela. En dicha escuela se educa a toda una generación de nuevos actores a partir de una novedosa concepción del arte de la interpretación. A ello habría que añadir que el director francés fija, a raíz de la consecución de sus intereses, los parámetros teóricos-prácticos de un nuevo concepto de arte dramático con el objetivo de «*décabotiner la scène*»¹¹⁴. Y ello lo realiza para intentar eliminar toda artificiosidad del escenario a partir de principios éticos y artísticos. De esta forma, la dedicación, la humildad y la capacidad de trabajo se convierten, en la teoría de Copeau, en los conceptos claves en la formación de un nuevo intérprete.

Es en la escuela del *Vieux-Colombier* donde Copeau articula un paradigma pedagógico basado en la expresión del cuerpo y en la mente del actor como elementos dramáticos, y, además, configura un estilo de interpretación que exige un cuerpo educado, dotado de armonía y disposición creativa guiada por la imaginación, la inocencia y el arte de la improvisación. Una escuela, en definitiva, profesional para artistas y artesanos del nuevo teatro.

*«Nuestro esfuerzo de renovación (...) crear, al mismo tiempo que el teatro, junto a él y a la misma altura, una verdadera escuela de actores. Sería gratuita, y llamaríamos a ella a un lado a hombres y mujeres que, teniendo el amor y el instinto del teatro, todavía no han comprometido este instinto a través de métodos defectuosos y de los hábitos del oficio; de otro lado a niños»*¹¹⁵.

A raíz de todo ello, Copeau diseña el «*plan de enseñanza de la Plástica en escena*»¹¹⁶ que integra una serie de áreas en relación al movimiento, en las que introduce:

¹¹³ BALTÉS, B., (2001), *art.cit.* p.43.

¹¹⁴ BALTÉS, B., (2002), *op.cit.* p.17.

¹¹⁵ *Ibidem*, p.236.

¹¹⁶ *Ibidem*, p.267.

- a. El estudio de la *Rítmica*. Dado que este estudio supone una optimización de las capacidades corporales y expresivas del actor en escena, Copeau adopta, del sistema dalcroziano, los ejercicios fundamentados en el silencio cargado de expresividad y de acción dramática. En ellos, el estímulo corporal se impone a la lógica y a la palabra.
- b. El método de *Gimnasia natural* ideado por Georges Hébert.
- c. El estudio de la danza y de otro tipo de deportes como la esgrima. Es en ese contexto en el que los hermanos Fratellini introducen al actor en el aprendizaje de las facultades físicas tales como la flexibilidad, la elasticidad o el dominio en disociación de los diferentes segmentos corporales. Un aprendizaje que surge a partir de disciplinas como la acrobacia y los juegos de habilidad.

Es interesante destacar que esta metodología de trabajo se complementa con el estudio de la *Pantomima*, cuyo objetivo es potenciar el desarrollo de una expresión corporal como vehículo de una actitud interior, ya que el actor ha de «aprender a permanecer inmóvil, a esbozar un gesto, a desarrollarlo, a volver a la inmovilidad y al silencio»¹¹⁷. En consecuencia, esta propuesta acaba con la convención de la *Pantomima* decimonónica, que intentaba traducir la palabra en gesto.

De su propuesta surge una nueva gestualidad autónoma, elaborada a partir de la cualidad del movimiento, el concepto de inmovilidad, el principio de independencia articular de los diferentes segmentos corporales y de ejercicios en relación a la condensación del espacio-tiempo que rompen con la unidad clásica aristotélica. Copeau comienza a dibujar el concepto de *actor-creador*, que materializa la reducción del teatro a su esencia, ya que el actor se convierte en dramaturgo y viceversa. Unas características que influyen notablemente en la evolución del teatro corporal del siglo XX.

Otro de los elementos innovadores del sistema de enseñanza ideado por Copeau, está relacionado con el juego como experiencia educadora, que, justamente, se convierte en el embrión de la improvisación y en un camino hacia la creación artística. La explicación es clara; con la predisposición del actor hacia el juego, el pedagogo francés pretende recuperar la capacidad

¹¹⁷ ASLAN, O., (1979), *op.cit.* p.73.

innata del niño hacia una actividad lúdica que «*combina la imaginación, la inocencia, la fantasía, la espontaneidad y el arte de la improvisación que requiere la labor creativa del actor*»¹¹⁸.

Además, indaga también en el trabajo de investigación con máscara en frontera con el *Mimo corporal*, actividad que realiza Marie-Hélène Copeau (1902-1994), y que representa el inicio de una forma concreta de trabajo corporal para el actor propio del *Vieux-Colombier*. En esa tesitura, el curso de improvisación con máscara abre un innovador campo de estudio en la construcción del personaje que surge del silencio, porque el objetivo es adquirir un estado de neutralidad y predisposición previo a la interpretación, dado que la máscara basa su actuación en el movimiento significativo e intensifica el potencial expresivo del cuerpo, el cual, por su carácter escultórico, es capaz de proyectar todos los planos corporales.

En conclusión, el trabajo con máscara, que se realiza en las aulas de la pionera escuela de formación teatral, transporta al actor desde la inmovilidad y el silencio hasta la dramatización.

3.2.3. Rudolf von Laban. El dominio del movimiento.

Otro *director-creador* destacable es Rudolf von Laban. Recordemos que inicia su formación en Bellas Artes en París y Berlín. En esta última ciudad es donde entra en contacto con la plástica teatral. Pero es en Viena donde prepara su estudio en artes y ciencias para la comprensión del movimiento. Posteriormente asume el cargo de director y coreógrafo en el *Berlín State Opera*. Si bien en 1915 funda su escuela en Zúrich, se traslada posteriormente a Alemania. Y, tras la II Guerra Mundial, se instala definitivamente en Inglaterra desde donde realiza su labor docente y artística.

Un punto transcendental de su biografía es que sus doctrinas artísticas y filosóficas se orientan hacia la liberación corporal como principio fundamental en la formación del actor y bailarín. Para ello, Laban afirma que el movimiento refleja los procesos internos del ser humano. Así son las investigaciones que lleva a cabo, ya que convierten el cuerpo del actor en instrumento de comunicación y expresión. Lo cual nos conduce a señalar que, en la consecución de sus objetivos, desarrolla una gramática corporal que posibilita

¹¹⁸ RUIZ, B., (2008), *op.cit.* p.227.

estructurar las acciones físicas de esfuerzo: «*La expresión de un movimiento depende de numerosos factores: ubicación espacial, forma, contenido dinámico y esfuerzo*»¹¹⁹.

– **Los factores de movilidad.**

Como explicación de lo dicho, habría que advertir que Laban analiza el concepto de acción corporal en relación a cuatro elementos fundamentales que dotan de significación al movimiento: la parte del cuerpo movilizada que estructura el concepto de *segmento corporal*; la dirección en la cual se ejerce el movimiento que estructura el concepto de *espacio*; la velocidad a la cual se ejecuta el movimiento que estructura el concepto de *tiempo*, y el grado de energía muscular que el actor emplea en la ejecución del movimiento que estructura el concepto de *peso*. Ello constata que, para que el actor en escena piense en «*términos de movimiento*»¹²⁰, ha de realizar una reflexión en torno a lo que denomina *factores de movilidad*:

«(...)

(a) *modo de usar el cuerpo:*

parte superior o inferior del cuerpo;

parte derecha o izquierda del cuerpo;

apoyado o no en el suelo;

con movimientos simultáneos o sucesivos en uno o dos miembros.

(b) *El espacio:*

direcciones y niveles de pasos y gestos;

cambio de frente;

extensión de gestos y pasos;

forma de los gestos.

(c) *El tiempo:*

gestos y pasos rápidos y lentos;

repetición de un ritmo;

tempo de un ritmo.

(d) *El peso:*

¹¹⁹ LABAN, Rudolf. *Danza educativa moderna*. Editorial Paidós. Buenos Aires 1978. p.52.

¹²⁰ *Ibidem*, p.92.

tensión fuerte y débil;
distribución de los acentos;
el fraseo según provenga de períodos acentuados o no acentuados»¹²¹.

– **El esfuerzo.**

Seguidamente, llegamos al concepto de *esfuerzo*, es decir, el eje vertebral de su gramática. Un *esfuerzo* que puede ser tanto voluntario como inconsciente, pero siempre está presente en «*cualquier tipo de movimiento del cuerpo*»¹²². Por eso Laban lo define como un «*impulso interior*»¹²³, ya que exige un entrenamiento de la imaginación del actor en paralelo a su entrenamiento corporal. A decir verdad, este *esfuerzo* se determina en las acciones corporales a partir de la relación que se establece entre los *factores de movilidad*, y se matiza en función de las combinaciones realizadas.

Observemos las características del mismo:

Factores de movilidad ¹²⁴	Elementos de esfuerzo		Aspectos mensurables (funciones objetivas)	Aspectos clasificables (sensación de movimiento)
	(luchar)	(ceder)		
<i>Peso</i>	<i>firme</i>	<i>suave</i>	<i>Resistencia fuerte (o grados menores de débil)</i>	<i>Levedad ligero (o grados menores de pesado)</i>
<i>Tiempo</i>	<i>súbito</i>	<i>sostenido</i>	<i>Velocidad rápida (o grados menores de lenta)</i>	<i>Duración larga (o grados menores de corta)</i>
<i>Espacio</i>	<i>directo</i>	<i>flexible</i>	<i>Dirección recta (o grados menores de ondulada)</i>	<i>Expansión manejable (o grados menores de estrechez)</i>
<i>Flujo</i>	<i>restringido</i>	<i>libre</i>	<i>Control detenido (o grados menores de liberado)</i>	<i>Fluidez fluida (o grados menores de hacer pausas)</i>

Según el gráfico anterior, a cada *factor de movilidad* le corresponde dos aspectos mensurables de funciones objetivas y dos posibilidades de sensación de movimiento que se relacionan de la siguiente manera:

El peso:

¹²¹ LABAN, Rudolf. *El dominio del movimiento*. Editorial Fundamentos. Madrid 2006. p.92.

¹²² *Ibidem*, p.42.

¹²³ BRINSON, P., (1993), *art.cit.* p.53.

¹²⁴ LABAN R., (2006), *op.cit.* p.295.

- a. Cuando el elemento de esfuerzo es firme presenta una fuerte resistencia a nivel mensurable y una sensación de movimiento pesado.
- b. Cuando el elemento de esfuerzo es suave, presenta una resistencia débil y una sensación de movimiento ligera.

El tiempo:

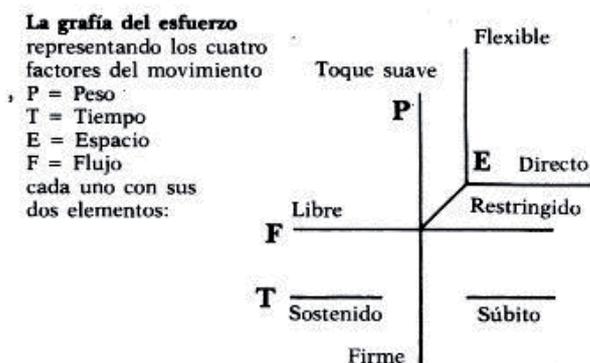
- a. Cuando el elemento de esfuerzo es súbito presenta una velocidad rápida y una sensación de movimiento de corto espacio de tiempo.
- b. Cuando el elemento de esfuerzo es sostenido presenta una velocidad lenta y una sensación de movimiento de un espacio largo de tiempo.

El espacio:

- a. Cuando el elemento de esfuerzo es directo presenta una trayectoria recta y una sensación de movimiento de estrechez.
- b. Cuando el elemento de esfuerzo es flexible, presenta una trayectoria ondulada y una sensación de movimiento en extensión en el espacio.

El flujo:

- a. El elemento de esfuerzo restringido en el flujo, consiste en un control detenido del fluir normal y una reducción en la sensación de movimiento de seguir fluyendo.
- b. El elemento de esfuerzo libre consiste en una liberación del control de flujo y una sensación de movimiento fluido.



Estudio de los aspectos de peso, espacio y flujo, que se necesitan en la comprensión del esfuerzo¹²⁵.

¹²⁵ *Ibidem*, p.142.

– **Las ocho acciones básicas del esfuerzo.**

En la gramática constituida por Laban las «ocho acciones básicas del esfuerzo»¹²⁶ son el resultado de las combinaciones de los *factores de movimiento*, que se articulan sobre dos actitudes mentales, la cuales implican funciones objetivas y sensación de movimiento. La lucha o la cesión son los *elementos de esfuerzo* desencadenantes, ambas características son antagonistas, pero no puede existir la una sin la otra.

ACCIONES BÁSICAS DEL ESFUERZO ¹²⁷	ESPACIO	TIEMPO	PESO
(como si de) ¹²⁸ arremeter (se tratase)	Directo	Rápido	Pesado
(como si de) golpear suavemente (se tratase)	Directo	Rápido	Ligero
(como si de) empujar (se tratase)	Directo	Lento	Pesado
(como si de) hendir el aire (se tratase)	Indirecto	Rápido	Pesado
(como si de) flotar (se tratase)	Indirecto	Lento	Ligero
(como si de) retorcer (se tratase)	Indirecto	Lento	Pesado
(como si de) deslizar (se tratase)	Directo	Lento	Ligero
(como si de) dar latigazos (se tratase)	Indirecto	Rápido	Ligero

– **La Cinetografía.**

Otro aspecto básico para comprender a Laban es la gramática de la notación o *Cinetografía* que se publica en 1928. Su objetivo es «ofrecer al actor, bailarín o mimo elementos suficientes para descifrar cualquier partitura para desarrollar una mejor comprensión analítica de los movimientos específicos»¹²⁹.

Las nociones tratadas dentro de dicho concepto están destinadas a estructurar el análisis de los movimientos del actor, bajo una óptica espacial y temporal, permitiendo interrelacionar el movimiento, el pensamiento y la

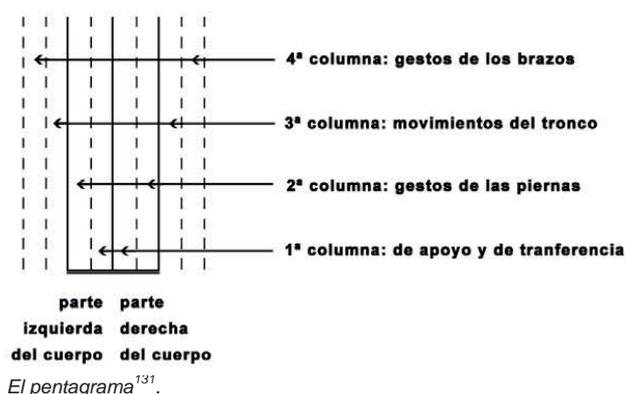
¹²⁶ *Ibidem*, p.268.

¹²⁷ RUIZ, B., (2008), *op.cit.* p.441.

¹²⁸ En la definición de cada *acción básica del esfuerzo*, el doctor Jorge Gayón introduce una interesante apreciación: *como si de* (arremeter, golpear suavemente, empujar, hendir el aire, flotar, retorcer o deslizar...) *se tratase*, que modifica susceptiblemente su significación, en la interpretación corporal de la acción de la enunciada originalmente por Laban, como pudimos analizar e investigar en nuestro curso de formación en *El análisis activo del movimiento (LAMA)*. *Introducción al entrenamiento del esfuerzo Laban*, realizado en abril de 2013 en la ESADIB.

¹²⁹ CHALLET-HAAS, J., (2010), *op.cit.* p.115.

transcripción. Una cuestión que responde a una necesidad por parte del actor de analizar, documentar y transcribir sus creaciones escénicas, a partir de un sistema que posibilita la percepción, la descripción, el registro y la escritura de cualquier movimiento codificado «independientemente de las tradiciones de pertenencia»¹³⁰.



El *cinetograma*, base de la notación, se construye a partir del registro de los diferentes símbolos de naturaleza conceptual inscritos en un pentagrama. Este se representa a partir de tres líneas verticales paralelas y equidistantes que dibujan dos columnas interiores. La línea central corresponde al eje vertical del cuerpo del actor, dividido verticalmente en dos mitades simétricas: lado izquierdo y lado derecho. Las tres líneas continuas se complementan con una serie de líneas discontinuas o imaginarias, dos dentro del pentagrama a ambos lados del eje vertical y una cantidad que puede llegar a ser ilimitada fuera del pentagrama. Otro dato a tener en cuenta es que la lectura del pentagrama se realiza verticalmente de abajo hacia arriba y cada columna se reserva a los movimientos que realiza un segmento corporal determinado.

El criterio es el siguiente:

- a. Las columnas de soporte y de transferencia se corresponden con las primeras columnas, situadas a ambos lados de la línea central, donde se anotan los signos de soporte y transferencia del peso del cuerpo.
- b. Las columnas de los gestos de las piernas se corresponden a las segundas columnas, donde se escriben los signos de movimientos de

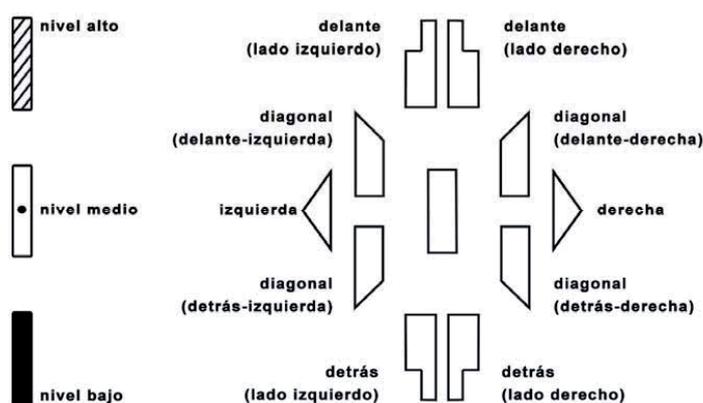
¹³⁰ BARBA, E. y SAVARESE N., (2009), *op.cit.* p.227.

¹³¹ CHALLET-HAAS, J., (2010), *op.cit.* p.28.

las piernas, sin transferencia del peso.

- c. Las columnas del tronco y de sus partes se corresponden a las terceras columnas, en las que se anotan los signos de la parte alta del cuerpo.
- d. Las columnas de los gestos de los brazos se corresponde a las cuartas columnas, donde se apuntan los signos de los movimientos de los brazos.
- e. En las columnas suplementarias se escriben los movimientos y gestos de los codos, las manos, la cabeza, etc....

Como puede observarse, el símbolo básico para transcribir los movimientos es un rectángulo¹³², el cual se modifica en función del factor que se desee transcribir:



- a. La dirección se indica variando la forma del rectángulo, de manera que apunte con un extremo aguzado hacia el lado sobre el cual se proyecta el movimiento.
- b. El nivel de los movimientos se indica por el distinto relleno de los símbolos: hay un nivel medio, signo blanco de base con un punto en el medio; otro nivel alto, signo de base con rayas oblicuas, y otro nivel bajo o profundo, signo de base negro.
- c. La duración de un movimiento se representa por el largo del signo: cuanto más lento es el movimiento, más largo es el signo, y cuanto más

¹³² SOLARI, María Luisa. «Notación de la danza» en *Revista Musical Chilena*. Universidad de Chile. Facultad de Artes-Departamento de Música. Vol.12, nº 58. Marzo-abril 1958. p.47.

rápido es el movimiento, más corto es el signo.

3.2.4. Oskar Schlemmer. La geometría del cuerpo.

Oskar Schlemmer irrumpe en el entorno de la *Bauhaus* de la mano de Walter Gropius (1883-1969). Cobra significancia el hecho de que su actividad multidisciplinar y experimental como pintor, escultor, escenógrafo, coreógrafo, bailarín y hombre de teatro, le pone al frente de la dirección del *Taller de teatro*¹³³ desde 1923 hasta 1929. Durante estos años su objetivo radica en «*teatralizar matemáticamente*»¹³⁴ el teatro de la *Bauhaus* y consigue, desde una concepción totalizadora de las artes, que dicho taller se convierta en un espacio docente y en «*escena de experimentación*»¹³⁵.

– La *geometrización* del cuerpo.

Otro asunto fundamental de su biografía tiene que ver con la cátedra donde Schlemmer fundamenta sus investigaciones en relación al análisis del espacio escénico y coreográfico. Es allí donde su teoría se articula bajo el predominio de la arquitectura que surge de su base doctrinal basada en la *geometrización*, ya que, para Schlemmer, la matemática se convierte en el medio para regular la relación entre el actor y el espacio escénico. Así, pues, se trata de una *geometrización* del cuerpo del actor que utiliza como elemento de configuración espacial y como recurso de investigación formal. Y esto se produce desde un análisis objetivo del movimiento, que se aleja de justificaciones subjetivas o emotivas y se convierte en medio de expresión *psico-físico*.

Es igualmente significativo que en 1925¹³⁶ publique *El hombre y la figura de arte*, un texto manifiesto en el que desarrolla su concepción escénica y plantea su sistema pedagógico aplicado al espacio de creación-investigación. Esto es, la *Bauhaus*, desde donde argumenta su teoría sobre la praxis escénica.

«(...) *el análisis textual y gráfico del espacio cúbico, abstracto de la escena, las leyes del hombre orgánico, la función dramática del vestuario metamorfoseado con el cuerpo humano, las leyes*

¹³³ WICK, Rainer. *Pedagogía de la Bauhaus*. Alianza Editorial. Madrid 1986. p.36.

¹³⁴ FLOCON, Albert. *Scénographies au Bauhaus*. Éditeur Archimbaud-Klincksieck. Paris 2013. p.18.

¹³⁵ ROUSIER, C., (2001), *op.cit.* p.20.

¹³⁶ SCHLEMMER, O., (1978), *op.cit.* p.17.

de funcionamiento del movimiento del cuerpo en el espacio y las formas de expresión metafísicas»¹³⁷.

El origen de su dramaturgia se encuentra, pues, en la relación entre el gesto y el movimiento del actor-bailarín con las leyes del espacio y su representación. Schlemmer, en sí, propone construir un espacio escénico no ilusionista, donde la escena aparece como una estructura rítmica, y donde los elementos escénicos, como los planos de movimiento, los sistemas de formas, el color, la luz, el sonido y la materia, entran en consonancia.

En efecto, es en este «*espacio escénico total*»¹³⁸ donde el actor-bailarín ha de encontrar el equilibrio entre su corporalidad, que debe aparecer como una forma plástica y la adaptación de sus ritmos internos a los del espacio escénico que habita. El cuerpo y sus movimientos, gestos y/o actitudes ya no están limitados por las capacidades físicas, sino por la organización geométrica y espacial que proyecta. De esta manera, Schlemmer se sumerge en una investigación teatral fundamentada en un teatro de tipos, cuyo principal objetivo es llegar a un modelo perfecto de conformidad con la ley. Es así como el actor-bailarín, a partir de una neutralidad surgida de la convención, aparece como paradigma del comportamiento humano que, regido por los elementos formales, se convierte en mecánico y sensible. De esta interrelación con el espacio tridimensional que representa la escena, el coreógrafo extrae, por tanto, las leyes escénicas que rigen la confrontación del espacio abstracto y del cuerpo natural, a las que actor y espacio están sometidos:

«(...)

- el espacio abstracto, ante la mirada del hombre natural, se le adapta, y vuelve a ser naturaleza o ilusión de la naturaleza (...)

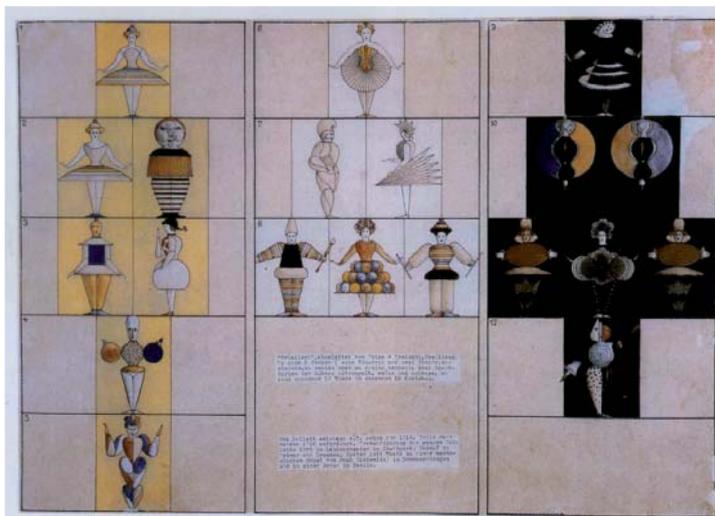
- el hombre natural, ante la mirada del espacio abstracto, es reestructurado para adaptarse a él. Esto es lo que se produce en el escenario abstracto»¹³⁹.

¹³⁷ ROUSIER, C., (2001), *op.cit.* p.36.

¹³⁸ *Ibidem*, p.31.

¹³⁹ MICHAUD, Eric. «Ley común, hombres nuevos. El teatro de OSKAR SCHLEMMER» en Catálogo exposición. 1997. p.37.

En este sentido, el actor-bailarín se convierte en la síntesis de ambas posibilidades, es decir, el encuentro perfecto entre el hombre y el espacio. El hecho es que de las leyes enunciadas surge la escritura del vestuario teatral «plástico-espacial»¹⁴⁰, el cual desempeña un papel determinante en el teatro de la *Bauhaus*. A ello hay que añadir que el vestuario, según la percepción de Schlemmer no es únicamente un elemento escénico, sino que su objetivo es hacer visible la forma en la que el cuerpo se articula y se inscribe en el espacio. Por tanto, la función del vestuario *plástico-espacial*, radica en determinar el «ser espacial del cuerpo»¹⁴¹, y transfigurar el cuerpo del actor-bailarín en una máscara integral que articula el movimiento, porque cada gesto está determinado por el espacio, la iluminación, el color, la textura de las materias o las figuras geométricas que representa. Como ilustran los figurines que aparecen seguidamente diseñados por Schlemmer para su *Ballet triádico* o la *desmaterialización de los cuerpos*, interpretado entre 1922 y 1932, con música de Paul Hindemith (1895-1963). Se trata de una coreografía que incorpora los principios fundamentales de sus teorías en la búsqueda de la «conformidad con la ley»¹⁴².



Plano de los figurines para el Ballet Triádico¹⁴³ de Oskar Schlemmer.

¹⁴⁰ ROUSIER, C., (2001), *op.cit.* p.73.

¹⁴¹ *Ibidem*, p.73.

¹⁴² MICHAUD, E., (1997), *op.cit.* p.35.

¹⁴³ Oskar Schlemmer. (1996), *op.cit.* p.77.

3.3. Antonin Artaud, un punto de inflexión: el *Teatro de la crueldad*.

Antonin Artaud es uno de los más controvertidos y polifacéticos artistas del siglo XX. En su vida artística cultiva múltiples facetas del arte escénico: actor, director, dramaturgo, escenógrafo y teórico teatral. Un aspecto simbólico de su trayectoria está en la creación, junto a Roger Vitrac (1899-1952) y Robert Aron (1898-1975) del *Théâtre Alfred Jarry*, en 1927. En dicho espacio, Artaud esboza sus primeras concepciones teatrales. Aunque, tras el cierre, por su escasa relevancia, el creador francés se sumerge en una labor más teórica que práctica, fruto de esta tarea es la publicación de su conocida obra *El teatro y su doble*, que se compone de una serie de ensayos escritos entre 1931 y 1933.

Si bien Artaud teoriza sobre la práctica teatral de la primera mitad del siglo XX, sin definir ni estructurar método ni sistema específico en la técnica corporal del actor, podemos considerarlo como un «*visionario extraordinario, pero sus escritos tienen poca significación metodológica porque no son producto de investigaciones practicadas a largo término. Son una profecía impresionante no un programa*»¹⁴⁴.

No obstante, lo significativo de Artaud es que plantea una serie de conceptos que estructuran el marco teórico de la praxis teatral en relación a la imagen pragmática del cuerpo dramático, labor que se convertirá en referente de las nuevas corrientes teatrales a partir de los años cincuenta. Y eso que sus teorías surgen de una experimentación e investigación personal, y no trascienden a su propia persona, como apunta Odette Aslan «*Artaud se utiliza a sí mismo como conejo de Indias para una experiencia singular y solo casualmente teatral*»¹⁴⁵. Sin embargo, sus escritos adquieren relevancia por ser una reflexión sobre la trascendencia del teatro, «*tanto para el que lo representa, como para quien lo recibe, una incitación a concienciarse de lo que representa realmente el teatro para cada individuo*»¹⁴⁶.

En realidad, su objetivo, al igual que sus contemporáneos, radica en un deseo de renovación de la escena. Una recuperación de la esencia ritual de los orígenes del teatro, porque lo que Artaud pretende es que el teatro abandone

¹⁴⁴ GROTOWSKI, J., (1992), *op.cit.* p.18.

¹⁴⁵ ASLAN, O., (1979), *op.cit.* p.236.

¹⁴⁶ ABELLAN, Joan. *Artaud i el teatre*. Materials pedagògics 3. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona 1988. p.63.

su sumisión a la obra escrita, y así, devolverle el protagonismo a los elementos formales de la escena: la música, el movimiento, la voz, la escenografía, la iluminación, el atrezzo o el vestuario. Unos elementos que ordenados de forma estratégica, pueden producir una alteración directa y objetiva en la percepción sensorial, emocional e intelectual del espectador. Su objetivo es, pues, enunciar una definición ideal de teatro que se enfrenta al teatro occidental vigente, al cual considera necesario restituirle la vida. Para comprender esto veamos el siguiente esquema.

TEATRO ORIENTAL	TEATRO OCCIDENTAL
Tendencias metafísicas.	Tendencias psicológicas.
Físico y no verbal.	Íntimamente ligado al texto y limitado por él.
Teatro cuyo secreto impulso psíquico es anterior al lenguaje de la palabra.	
Las formas asumen sus sentidos y sus significados en todos los planos del espíritu.	
<i>“Basado en la convención y en una técnica completamente codificada”¹⁴⁷.</i>	

Otro dato a tener en cuenta es su carácter subversivo en relación al teatro de la época, lo que le conduce a la concepción del que denomina *Teatro de la crueldad*. Un concepto cuya pretensión es que la escena se convierta en un lugar físico y concreto que exige ser ocupado. Una escena que posee un lenguaje propio que Artaud reivindica y que se caracteriza por ser concreto y material, independiente de la palabra, porque está creado explícitamente para satisfacer los sentidos sin perjuicio de desarrollarse intelectualmente en todos los niveles y direcciones.

Así pues, en la teoría artaudiana surge la poesía de los sentidos a través de un lenguaje corporal y concreto que no es teatral, salvo cuando expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado. Una poesía en el espacio capaz de crear imágenes materiales equivalentes a las imágenes verbales, y que alcanza toda su eficacia únicamente cuando produce conceptos objetivos por su misma presencia en escena. Se trata, en consecuencia, de una poesía compleja, la que asume los elementos expresivos

¹⁴⁷ DE MARINIS, M., (1993), *op.cit.* p.24.

de la escena: la escenografía, la iluminación, la dicción, la música, la danza, la estética y la *Pantomima* pura cobran protagonismo en un lugar donde los gestos, los movimientos y las actitudes en lugar de representar palabras, representan aspectos de la naturaleza, cualquier idea abstracta o actitud del espíritu. Advertimos, por tanto, una visión de la *Pantomima* que enlaza directamente con la concepción que Decroux y Barrault poseen del *Mimo puro*, y que se desarrolla a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

En sí, el *Teatro de la crueldad* artaudiano propone un espectáculo en búsqueda de la agitación de las masas, es decir:

«(...) un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como un torbellino de fuerzas superiores.

Un teatro que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que muestre conflictos naturales, fuerzas naturales y sutiles, y que se presente ante todo como un excepcional poder de derivación»¹⁴⁸.

Sintetizando, podemos hablar de un teatro convulsivo que surge fruto de un lenguaje de naturaleza diferente, con posibilidades expresivas equivalentes a las del lenguaje verbal, pero más alejadas del pensamiento. Un lenguaje para el cual el propio autor reconoce no haber descubierto su gramática:

«Este lenguaje no puede definirse sino como posible expresión dinámica y en el espacio, opuesta a las posibilidades expresivas del lenguaje hablado. Y el teatro puede utilizar aún de este lenguaje sus posibilidades de expansión (más allá de las palabras), de desarrollo en el espacio, de acción disociadora y vibratoria sobre la sensibilidad. Aquí interviene en las entonaciones, la pronunciación particular de una palabra. Aquí interviene (además del lenguaje auditivo de los sonidos) el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes, pero solo si prolongamos el sentido, las fisonomías, las combinaciones de palabras hasta transformarlas en signos,

¹⁴⁸ ANTONIN, A., (1990), *op.cit.* p.92.

y hacemos de esos signos una especie de alfabeto. Una vez que hayamos cobrado conciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro debe organizarlo en verdaderos jeroglíficos, con el auxilio de objetos y personajes, utilizando sus simbolismos y sus correspondencias en relación con todos los órganos y en todos los niveles»¹⁴⁹.

3.4. La consolidación del Teatro corporal.

Como se ha podido observar, hasta ahora todas las iniciativas pedagógico-artísticas surgidas en las primeras décadas del siglo XX en relación a la corporalidad del actor, están vinculadas a la palabra o representan un medio de formación para el actor. Pero es a partir de Étienne Decroux, quien al desterrar la palabra y priorizar la interpretación corporal del actor bajo un vocabulario específico, se inicia un nuevo arte escénico capaz de expresar significados propios y autónomos.

A este planteamiento se une, desde los años cincuenta, Jacques Lecoq, quien propone una técnica objetiva del movimiento para el actor a partir de un trabajo de observación y de improvisación de los fenómenos de la naturaleza y de las dinámicas de los elementos que la constituyen.

3.4.1. Étienne Decroux.

La gramática del Mimo corporal dramático.

A raíz de su formación en mimo en la escuela del *Vieux-Colombier* y del trabajo en relación al movimiento realizado con Marie-Hélène Copeau, a Étienne Decroux se le revela la idea de convertir el mimo en género teatral autónomo provisto de un paradigma técnico y filosófico. En la consecución de este objetivo, es fundamental la creación de un sistema psico-técnico de formación para el actor cuya finalidad, a diferencia de Stanislavski, no es influir en la psique del actor, sino en su corporalidad. El mimo francés crea, así, una serie de estímulos externos a los que reacciona a partir de acciones físicas. De este modo, cada gesto, movimiento y/o actitud se dramatiza y el actor se convierte en materia que traduce el pensamiento.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pp.101-102.

Dicha teoría está relacionada con la búsqueda de una gestualidad no descriptiva, de carácter simbólico, antinaturalista y *antinarrativo* susceptible de corporeizar el pensamiento. Decroux, por tanto, propone un sistema de representación que pretende ser síntesis de la realidad. Un arte que evoca la vida mental exclusivamente a través del trabajo corporal y que se convierte en la transposición plástica del universo emocional del actor. A lo largo de su extensa vida artística, elabora una de las gramáticas corporales más complejas para el actor del siglo XX el *Mimo corporal dramático*.

La gramática del *Mimo corporal dramático* y la dramaturgia de creación que de ella se desprende, se articula en relación a los siguientes aspectos¹⁵⁰:

- a. El *Principio de jerarquización* de los diferentes segmentos corporales susceptibles de significación.
- b. El *Principio de disociación* que representa la emancipación de los diferentes segmentos corporales susceptibles de significación.
- c. La *independencia muscular y articularia* a partir del «*aislamiento de la energía*»¹⁵¹ que permite ampliar la gama corporal y multiplicar las posibilidades de sus efectos rítmicos.
- d. El *equilibrio precario* «*que dilate las tensiones que rigen el cuerpo*»¹⁵² de tal manera que el actor aparece presente incluso antes de comenzar a interpretar.
- e. El *contrapeso*¹⁵³ de las fuerzas opuestas que hace que el cuerpo del actor adquiera valor de forma física y emocional.
- f. El *raccourci* que representa la capacidad del movimiento significativo de contraer y condensar el tiempo y el espacio, en la traducción de la acción física en comedia muscular.
- g. La *inmovilidad móvil* que se convierte en movimiento en potencia.

¹⁵⁰ Aspectos de los que realizaremos un análisis pormenorizado en el capítulo tercero del presente estudio.

¹⁵¹ *Fonds Étienne Decroux*. MW-164 (30). «Pour Veinstein. Paris, hiver 1956. Commandement et substantivité de l'exactitude géométrique, relié à l'idée du "une a la fois". Exactitude exécutoire». p.11.

¹⁵² BARBA, E. y SAVARESE, N., (2009), *op.cit.* p.22.

¹⁵³ *Fonds Étienne Decroux*. MW-164 (30). «Pour Veinstein. Paris, hiver 1956. Commandement et substantivité de l'exactitude géométrique, relié à l'idée du "une a la fois". Exactitude exécutoire». p.11.

- h. El «*espíritu geométrico*»¹⁵⁴ que hace al actor decrouxiano habitar el espacio consciente desde la exactitud, la perfección de la forma, la línea recta y el dibujo sencillo.
- i. La *estilización* y *esencialización* del movimiento que precisa de la omisión consciente de ciertos elementos con el objetivo de resaltar otros.
- j. El *Principio de traducir pensamiento en movimiento*, que representa la expresión de la vida mental a través del movimiento, y que focaliza la energía en dos vías, el pensamiento y el movimiento.
- k. El uso de la *abstracción* como proceso dramático de creación, que prioriza la representación simbólica de la realidad sobre el contenido, basado no solo en temas concretos y acciones reales, sino también en el movimiento del espíritu y de la vida mental.

Una vez establecidas las características de esta gramática elaborada por Étienne Decroux, se hace necesario resaltar la importancia de Jean-Louis Barrault¹⁵⁵ y Marcel Marceau¹⁵⁶, dos de sus más importantes colaboradores. Tras el periodo de formación y colaboración con el maestro, sus carreras artísticas y sus personales concepciones teatrales se consolidan. Por un lado, Barrault dirige su universo creativo hacia un uso instrumental del gesto inscrito en un *Teatro total*, y Marceau, por su parte, retorna a la tradición de la *Pantomima clásica*, a la que le aporta una técnica depurada, que la redefine y la convierte en punto de referencia para el mimo.

No obstante nos centraremos en la figura de Étienne Decroux dada su repercusión en la creación del mimo moderno.

3.4.2. Jacques Lecoq. La pedagogía del movimiento.

La formación como profesor de Educación física de Jacques Lecoq le lleva a especializarse en la didáctica del movimiento y en la geometría del espacio, lo que le convierte en uno de los pedagogos teatrales más influyentes de la

¹⁵⁴ *Ibidem*, p.6.

¹⁵⁵ En el capítulo tercero, apartado 1.2.2 «Tercera etapa: Étienne Decroux y el Mimo corporal dramático», del presente estudio, realizamos un extenso análisis sobre el importante papel que ejerce el actor y director francés Jean-Louis Barrault, en el desarrollo del mimo contemporáneo y su controvertida relación con el creador de este arte escénico.

¹⁵⁶ Es también en el capítulo tercero de la presente Tesis donde analizamos la personal línea de creación de Marcel Marceau.

segunda mitad del siglo XX.

Uno de sus primeros y significativos pasos se produce cuando, en 1947, entra a formar parte de la compañía de «*comédiens de Grenoble*»¹⁵⁷, bajo la dirección de Jean Dasté (1904-1994) actor de Copeau. Es en dicha compañía donde descubre la improvisación y el trabajo con «*máscara neutra hierática*»¹⁵⁸ o *máscara noble*, que marca su línea de investigación-creación. Posteriormente, marcha a Italia, donde colabora con Gianfranco de Bosio (1924-) en el *Teatro universitario* de Padua y es allí donde descubre la *Commedia dell'Arte*. Otro dato a destacar es su encuentro con Amleto Sartori (1915-1962) ya que es capital para el descubrimiento y construcción de la *máscara neutra* contemporánea. Seguidamente, ambos creadores, junto con Giorgio Strehler (1921-1997), fundan la *Scuola del Piccolo Teatro di Milano*. A su vuelta a París, abre l'*École du Mime. Formation du Comédien*¹⁵⁹, en 1956. Y no es hasta 1976 cuando la escuela se traslada al emblemático espacio de la Central, en el 57 del Faubourg Saint-Denis de París, y a partir de 1988 adquiere el nombre con el que es conocida a nivel mundial, l'*École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*.

– Una pedagogía para el teatro.

Norman Taylor define la pedagogía lecoquiana «*como una aproximación, nunca como un estudio estructurado*»¹⁶⁰, y atribuye esta antisistematización a una actitud manifiesta de Lecoq de negación a las doctrinas estructuradas tras la II Guerra Mundial y a su inquietud por la creación de un método de actuación que se aleje de posibles referentes rígidos. En la misma línea, Joan Carles Bellviure afirma que Lecoq define su pedagogía como un método que «*dice cosas esenciales*»¹⁶¹ sin teorizar sobre la praxis. Y Philippe Peychaud, finalmente, considera que más que de una gramática corporal la teoría de

¹⁵⁷ DE MARINIS, M., (1993), *op.cit.* p.13.

¹⁵⁸ ASLAN, Odette. *L'acteur au XXe siècle. Étiquette et technique*. L'Entretiens éditions. Vic la Gardiole 2005. p.69.

¹⁵⁹ DE MARINIS, M., (1993), *op.cit.* p.259.

¹⁶⁰ Conversaciones con Norman Taylor en relación a la pedagogía de Jacques Lecoq realizada el 22 de marzo del 2011 a la ESADIB.

¹⁶¹ Conversaciones con Joan Carles Bellviure en relación a la pedagogía de Jacques Lecoq realizada el 6 de junio de 2011 a la ESADIB.

Lecoq es un método que se fundamenta en las denominadas «*permanencias en el movimiento*»¹⁶² que extrae de la observación y el análisis de las dinámicas de la naturaleza y de los elementos que las integran como *estirar-empujar*, las *ondulaciones* y la *eclosión*.

Por tanto, Lecoq, a semejanza del programa de formación actoral impartido en el *Vieux-Colombier*, fundamenta su pedagogía en el *análisis del movimiento*, el *viaje de la máscara* y la *exploración de los territorios dramáticos*. Además, toma como referencia formas teatrales como la *Commedia dell'Arte* y la tragedia griega, partiendo de la experiencia corporal, la palabra y la literatura teatral. Su objetivo es crear en el actor una filosofía y una técnica teatral nacida del juego corporal. En consecuencia, el teatro que se desprende de su formación representa «*el sentido oculto*»¹⁶³. Es en ese contexto en el que el actor integra las dinámicas de la naturaleza en su corporalidad, y siente sus ritmos para ser reinterpretados a partir de las sensaciones, los sentimientos y las ideas que de ellas emanan. En concreto, el actor se mantiene en silencio, pero sin traducir la palabra en gesto a semejanza de la *Pantomima clásica*. En efecto, el actor, a través del análisis del movimiento fundamentado en la observación y la economía de sus formas, entra en el juego teatral desde la improvisación, y, al mismo tiempo, de su relación con el espacio extrae la esencia de lo acontecido.

Por todo ello, podemos definir su método de manera sintética a partir del binomio:

ACTUACIÓN = JUEGO + ESPACIO

– La máscara como herramienta de formación.

Otro asunto a destacar es que, para Lecoq, la formación del actor es el camino hacia la neutralidad para descubrirse a sí mismo. De esta idea se desprende la herramienta eje vertebral de su pedagogía, la *máscara neutra*, una técnica de actuación que obliga al alumno a expresarse con todo el cuerpo sin recurrir a la gesticulación del rostro. Desde nuestra experiencia podemos constatar que existen en Lecoq dos tipos de máscaras.

¹⁶² Conversación con Philippe Peychaud en relación a la pedagogía de Jacques Lecoq realizada el 8 de noviembre de 2011 a la ESADIB.

¹⁶³ LECOQ, J., (1993), *art.cit.* p.50.

a. Las *máscaras silenciosas* en las que el actor debe buscar su actuación en las regiones donde la palabra no es posible ya que el gesto expresivo es suficiente. Estas comprenden a:

- La *máscara neutra*, que representa una dimensión de actuación cuyo origen reside en lo profundo del actor y cuyo objetivo es la búsqueda de los «*denominadores comunes*»¹⁶⁴ entre hombres y mujeres. Esta máscara contiene el concepto de género, ya que existe la máscara neutra masculina y la máscara neutra femenina, en un camino que va de lo genérico a lo concreto. Es decir, en la búsqueda de los vínculos entre hombres y mujeres, donde el rostro de ambos desaparece en función de su corporalidad.

El estudio, en este sentido, se centra en el despertar de la máscara en estado de equilibrio, sin conflictos ni opiniones, desde el silencio y en un estado de calma previo a la acción. Así es, la máscara constata la presencia del actor, proyecta su cuerpo en el espacio, y lo sitúa en un estado de predisposición tal, que le posibilita el descubrimiento de los elementos esenciales para la actuación. La máscara se identifica con lo que se ve, reconociendo los ritmos de animales, vegetales, elementos y materias, y descubre el espacio, el ritmo y el peso, es decir, las dinámicas que originan sentimientos comunes a todos los seres humanos. Solo cuando el actor es capaz de asumir la máscara, surge una nueva libertad de actuación, donde el gesto adquiere significación a partir del silencio.

- Las *máscaras larvarias* son otra versión de las máscaras silenciosas; representan las formas simplificadas de la figura humana, constituyen rostros no acabados que permiten una actuación más abierta que nace del carácter de la máscara. Y ello se produce a través de movimientos grandes, sencillos y elementales.
- Por último, las *máscaras expresivas* son formas más elaboradas ya que introducen una gesticulación más minuciosa de pequeños movimientos.

A lo dicho, habría que añadir que tanto las máscaras larvarias como

¹⁶⁴ Conversación con Philippe Peychaud.

las expresivas ofrecen dos posibilidades de actuación, la máscara y la contra-máscara, es decir, el personaje y su antagonista, personaje más complejo que lleva en sí mismo el conflicto de tener un aspecto concreto y no serlo.

- b. Las *medias máscaras* o máscaras que hablan permiten encontrar la voz e introducirse en el juego actoral. En ellas, los movimientos organizan al cuerpo en grandes actitudes, donde cada segmento actúa en disociación motivado dramáticamente por las pulsaciones de la vida, ampliando los sentidos en lugar de las formas. Dentro de este grupo podemos integrar a la nariz de payaso, considerada la máscara más pequeña y que representa para el pedagogo francés «*la búsqueda de lo irrisorio en el hombre*»¹⁶⁵.

En resumen, Jacques Lecoq estructura una pedagogía para el movimiento innovadora donde el juego y los territorios dramáticos son los ejes de la interpretación.

3.5. Segunda mitad del siglo XX. El Teatro laboratorio.

Durante los años sesenta, Jerzy Grotowski inicia el gran movimiento occidental del *Teatro laboratorio*, una labor que es continuada por su discípulo y colaborador Eugenio Barba junto con los actores del *Odin Teatret* durante más de cincuenta años de actividad teatral.

3.5.1. Jerzy Grotowski. El Teatr Laboratorium.

La transformación que sufre el «*Teatro de las 13 Filas*»¹⁶⁶, bajo la dirección de Jerzy Grotowski, representa uno de los episodios más emblemáticos de finales del siglo XX, según apunta Eugenio Barba. Para su definición este director se fundamenta en los siguientes puntos:

- a. La función del actor en el espectáculo y el descubrimiento del *training*.
- b. El trabajo innovador sobre el espacio escénico que Grotowski lleva a cabo que rompe con la tradición entre escena y sala, con consecuencias imprevisibles que afectan a: la dramaturgia del espectáculo, la interpretación de los actores y la percepción de los espectadores.

¹⁶⁵ PAVÍA, Margherita. *Máscaras teatrales. Materiales y técnicas de construcción*. Col. Escenología. México 2002. p.98.

¹⁶⁶ BARBA, E., (2000), *op.cit.* p.34.

- c. La reestructuración dramática del texto y la relación entre actor-espectador que establece en cada una de las fases y etapas del proceso de creación.
- d. La construcción de una corporalidad ligada a las artes rituales cuyo destino es el propio individuo y no el personaje¹⁶⁷.

A decir verdad, Grotowski es el continuador de las investigaciones iniciadas por Constantin Stanislavski en relación al *Método de las acciones físicas*. No obstante, a diferencia del *director-pedagogo* ruso, el fundador del *Teatr Laboratorium* trabaja desde la memoria emotiva del actor, sin tener referencias del personaje ni de las circunstancias dadas. Y eso lo hace, desde el recuerdo como generador de las circunstancias físicas, y a partir de la creación de una estructura personal capaz de incidir en una acción interior que activa el cuerpo-memoria. Así, en Grotowski, las acciones físicas no se instalan en el plano de la vida cotidiana, ni en las relaciones de las personas en circunstancias realistas, ya que, para el director polaco, estas se ubican en un plano *extracotidiano*, en una búsqueda interior del individuo. Porque es el cuerpo el que recuerda a partir del concepto «*cuerpo-memoria*»¹⁶⁸ y el que descubre todas las dimensiones corporales del actor, dado que el ser humano, en momentos de intensa emoción, se comporta de forma artificial, no realista.

Sus pesquisas, por tanto, giran en torno a dos líneas de estudio:

- a. Una primera vía que aborda el trabajo del individuo sobre sí mismo.
- b. Y una segunda línea que pretende la estructuración de un método para el actor donde se conjuguen procesos *psico-físicos*, articulados en partituras que De Marinis define como un «*yoga para el actor*»¹⁶⁹.

– Etapas de trabajo.

Analicemos seguidamente las diferentes etapas de trabajo¹⁷⁰ por las que transcurren las investigaciones del *director-pedagogo* polaco, dado su gran valor simbólico, ya que cada una de ellas supone un proceso de investigación

¹⁶⁷ RUIZ, B., (2008), *op.cit.* p.395.

¹⁶⁸ DE MARINIS, M., (2004), *op.cit.* p.64.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p.89.

¹⁷⁰ GROTOWSKI, Jerzy. «De la compañía teatral al arte como vehículo» en RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Alba Editorial, s.l.u. Barcelona 2005. p.190.

en torno al acto de creación:

- a. El «*Arte como presentación*»¹⁷¹. Esta etapa comprende desde 1957 hasta 1969. El objetivo radica en rehacer el ritual, dado que, para Grotowski teatro y rito no significa necesariamente una distinción entre lo artificial y lo orgánico, sino que en cada concepto coexiste una dimensión orgánica y otra relacionada con lo formal y lo codificado.
- b. El «*Teatro pobre*»¹⁷². Es a partir del espectáculo *Akropolis*, que se gesta en 1967, cuando Grotowski comienza a alejarse del ritual que caracteriza el *Arte como presentación* y basa su trabajo en lo que llama el «*acto total del actor*»¹⁷³, un proceso resultado de «*la disciplina artesanal, el rigor de la composición, la artificialidad y la sagacidad técnica*»¹⁷⁴. Se abre, así, un proceso de trabajo técnico sobre el actor mismo desde un acto de sinceridad, con el deseo de provocar en el espectador un acto similar.
- c. El *Parateatro* es la etapa que engloba desde 1969 hasta 1978, cuyo objetivo es la creación de experiencias colectivas y *extracotidianas* generadoras de situaciones de autenticidad, en ámbitos adecuados. El punto central de estos encuentros *parateatrales* se fundamenta en la convicción de que el individuo puede encontrarse a sí mismo únicamente a partir de la relación con el otro. El proyecto cuenta con la participación activa de personas no pertenecientes necesariamente al *Teatr Laboratorium*. Al consistir en un acto para ser experimentado, se elimina el espectáculo y se focaliza el encuentro entre personas.
- d. El *Teatro de las fuentes* comprende desde 1976 hasta 1982. Es en esta etapa cuando se produce una vuelta al trabajo sobre el individuo en solitario, en contacto con la naturaleza. Para ello, Grotowski crea un grupo intercultural formado por expertos en técnicas rituales, cuyo objetivo es desprenderse de la propia cultura en la búsqueda del origen

¹⁷¹ DE MARINIS, M., (2004), *op.cit.* p.31.

¹⁷² En 1962 Ludwik Flaszen (1930-) director junto con Jerzy Grotowski del *Teatro de las 13 Filas*, acuña el término de «*teatro pobre*». BARBA, E., (2000), *op.cit.* p.32.

¹⁷³ DE MARINIS, M., (2004), *op.cit.* p.24.

¹⁷⁴ BARBA, E., (2000), *op.cit.* p.33.

de la técnica, es decir, «*de aquello que precede a las diferencias*»¹⁷⁵ a partir de la elaboración de acciones físicas que inciden en cada participante a un nivel *psico-físico* similar a los rituales ancestrales.

- e. El *Drama objetivo* es la etapa que se desarrolla entre 1983 y 1986 en la Universidad de California-Irvine¹⁷⁶, tras su exilio. Durante este periodo, el director polaco busca, a partir de rituales pertenecientes a diferentes culturas, verificar el valor de estas técnicas fuera de su contexto.
- f. El «*Arte como vehículo*»¹⁷⁷ constituye una de las culminaciones del siglo XX teatral¹⁷⁸. Será en Italia, en el año 1986, en el marco del «*Centro per la Sperimentazione e la Ricerca teatrale en Pontedera*»¹⁷⁹ cuando Grotowski, junto a su colaborador Thomas Richards, creará el *Workcenter of Jerzy*. Un organismo que supone, dentro de la trayectoria del director, el regreso a un espacio de investigación propiamente teatral, esto es, el *Laboratorio*. A partir de ese momento inicia la búsqueda de estructuras que se revelen como vehículo espiritual y que lleven al *performer*, entendido este como «*el individuo que a través de la acción alcanza una plenitud orgánica*»¹⁸⁰ a una perfección *extracotidiana* capaz de entrar en contacto con sus instintos más ancestrales. Así, los elementos formales que definen el *Arte como vehículo* se acercan a técnicas teatrales hasta llegar a lo que denomina «*action*»¹⁸¹, partitura precisa y cerrada con todas las características exteriores de un espectáculo, cuyo valor radica en el impacto que produce en el *performer*.

¹⁷⁵ GROTOWSKI, J., (2005), *art.cit.* p.192.

¹⁷⁶ RUIZ, B., (2008), *op.cit.* p.370.

¹⁷⁷ DE MARINIS, Marco. «Actor y personaje» en HORMIGÓN, Juan Antonio. *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. Nº 87 septiembre-octubre 2001. Madrid. p.94.

¹⁷⁸ El término «*arte como vehículo*» es una expresión acuñada por Peter Brook (1925-) para definir la última etapa del proceso de investigación que realiza Jerzy Grotowski. DE MARINIS, M., (2004), *op.cit.* p.75.

¹⁷⁹ RICHARDS, T., (2005), *op.cit.* p.11.

¹⁸⁰ RUIZ, B., (2008), *op.cit.* p.372.

¹⁸¹ SLOWIAK, James and CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. Routledge Performance Practitioners. New York 2007. p.116.

– **El *training* del *Teatr Laboratorium*.**

De las investigaciones realizadas por Jerzy Grotowski a lo largo de su carrera artística, una de las más significativas y relevantes para nuestro estudio es la que tiene que ver con el *training* físico del actor.

Para comprender esta actividad, lo primero que se ha de observar es que dicho concepto entra a formar parte del vocabulario técnico del teatro occidental introducido de la mano del *director-pedagogo* polaco, y además, define el proceso de preparación corporal y emocional del actor. En realidad, el *training* nace como un «*espacio específico, fuera del marco de los ensayos, donde desarrollar e investigar el arte y el oficio del actor*»¹⁸². El objetivo inicial del mismo radica en solucionar los problemas implícitos de la puesta en escena y limitar la emotividad del actor que impide la proyección de los sentimientos del personaje.

Dentro de este significado, los actores del *Teatr Laboratorium* elaboran toda una serie de ejercicios basados en el movimiento y la voz. Un hecho que, con el tiempo, conducirá a estructurar un *corpus psico-físico*, con la introducción de nuevas disciplinas como el estudio del sistema elaborado por Delsarte, ejercicios biomecánicos, la técnica de la acrobacia o la composición, así como diferentes ejercicios extraídos de «*formas teatrales y artes marciales hindúes*»¹⁸³.

En un primer momento, los ejercicios constituyen una gramática corporal que posee un *valor genérico y extrapolable* a todos los actores del laboratorio. No obstante, con el transcurrir de los años, se abandonarán los ejercicios colectivos y el trabajo pasará a convertirse en una actividad auto-pedagógica y autónoma de cada actor, ya que no está necesariamente vinculada a la puesta en escena. Durante este periodo el actor se centra en la elaboración de ejercicios a través de la «*vía negativa*»¹⁸⁴ como método capaz de dotar al actor de habilidades creativas enraizadas en su imaginación y en las asociaciones personales. Una acción que se produce al descubrir las resistencias a través de

¹⁸² RUIZ, B., (2008), *op.cit.* p.364.

¹⁸³ BARBA, E. «Preexpresividad» en BARBA, E. y SAVERESE, N. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Colección Escenología. México 2009. p.284.

¹⁸⁴ GROTOWSKI, Jerzy. «Leyes pragmáticas» en BARBA, E. y SAVERESE, N., *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Colección Escenología. México 2009 p.327.

ejercicios que le hacen superar sus propias limitaciones. La cuestión es que el actor justifica cada detalle significativo de su personal entrenamiento a partir de una imagen real o imaginaria, y libera toda resistencia durante la ejecución de la imagen seleccionada, desde una predisposición que viene generada por el control de la presencia escénica y desde una musculatura emocional. En definitiva, los actores se centran en la composición del «artificio»¹⁸⁵ y es desde ahí donde despojan al teatro de todos aquellos elementos no esenciales en una apología de la pobreza.

3.5.2. Eugenio Barba. El *Odin Teatret* y la *Antropología teatral*.

El último referente importante de nuestro estudio es Eugenio Barba. Un primer acercamiento a su figura nos lleva a Noruega, donde, tras acabar sus estudios en Italia, su país natal, llega Barba a punto de cumplir los dieciocho años. En dicho país realiza diferentes oficios hasta que se enrola en la marina mercantil. Los viajes continuos le inducen un sentimiento de vacío provocado por la condición de extranjería y de pérdida de entidad que le va a acompañar en el futuro y que va a condicionar su trayectoria teatral. Otro dato de interés tiene que ver con su inicio de un periodo de estudio y de formación universitaria en diversas disciplinas. Y esto lo hace hasta que encuentra en el teatro la respuesta a su sentimiento de no pertenencia.

Decidido a estudiar dirección escénica, Barba viaja a Polonia en 1961 becado por la UNESCO, e ingresa en la Universidad de Varsovia. ¿Por qué Polonia?, el propio Barba explica las razones que le impulsan a tomar esta decisión:

«Era 1959, en aquel momento se empezaba a descubrir todo el “octubre polaco” del 56. Había acabado de leer el número especial de “Les Temps Modernes”, la revista de Sartre, dedicado a Polonia, que me había impresionado profundamente. Luego, había visto un film de Wajda¹⁸⁶, Cenizas y diamantes, una revelación»¹⁸⁷.

Durante los primeros meses de su estancia en Varsovia, Barba queda

¹⁸⁵ GROTOWSKI, J., (1992), *op.cit.* p.11.

¹⁸⁶ Andrzej Wajda (1926-) director de cine y teatro polaco.

¹⁸⁷ MASGRAU, LI., (1995 a), *art.cit.* p.11.

desolado y decepcionado por la realidad socio-política y artística del país; pero aún así, continúa con su formación y aprovecha toda posibilidad para viajar y entrar en contacto con la vanguardia teatral polaca, además de conocer teatros y directores de otras ciudades que en ocasiones se alejan de las políticas gubernamentales. Es en uno de estos viajes donde Barba conoce a Jerzy Grotowski y al crítico teatral Ludwik Flaszen, directores del *Teatro de las 13 filas* en Opole. El encuentro con el creador del *Teatr Laboratorium* no le resulta relevante y la propuesta teatral la percibe tosca: «*el primer espectáculo de Grotowski que vi me dejó indiferente. El hecho de que se eliminara la separación entre escena y sala y los actores se movieran entre los espectadores no me impresionó excesivamente*»¹⁸⁸.

No obstante, el segundo encuentro entre ambos resulta decisivo, ya que el director polaco propone al joven estudiante que colabore con él como ayudante de dirección, una asistencia que marca el camino artístico y teatral de Barba. Entre 1962 y 1964, el todavía prometedor director observa atento y reflexivo el meticuloso trabajo de su «*amigo y maestro*»¹⁸⁹ que conlleva la construcción de un teatro que si bien es ajeno a sus propios intereses artísticos, comparte en todo momento la disciplina y el carácter de oficio que se establece en el *Teatr Laboratorium*.

– **El Odin Teatret.**

En 1964, regresa a Noruega con el propósito de trabajar como director escénico. Sin embargo, al no haber acabado su formación, no consigue ser aceptado por ninguna institución. Es entonces cuando decide formar su propia compañía al margen de las instituciones teatrales oficiales. Para su consecución, primeramente reúne a un grupo de jóvenes sin experiencia ni formación teatral cuyo denominador común es que han sido rechazados en las pruebas de acceso de la *Statens Teaterskole* de Oslo. Un grupo de ellos acepta la propuesta en un intento de dar respuesta a sus propias inquietudes artísticas.

Barba realiza una primera selección en función de las cualidades humanas

¹⁸⁸ BARBA, E., (2000), *op.cit.* p.20.

¹⁸⁹ BARBA, Eugenio. «La transmisión de la herencia. Aprendizaje teatral y conocimiento tácito». p.1. 99-4(S). *Archivos del Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium*. Holstebro.

de los participantes, más que de un criterio artístico y teatral. Una vez admitidos, lo primero que hace es someterlos a un severo y duro entrenamiento, que únicamente puede ser aceptado a partir de la motivación personal, el deseo y la necesidad del actor. Con el transcurrir de los días y de forma autodidacta, cada uno de ellos asume una responsabilidad docente en diferentes disciplinas teatrales que imparten al resto de sus compañeros: la danza, la acrobacia o el mimo. Todos se desarrollan siendo aprendices de sí mismos y de sus compañeros al mismo tiempo: «*aprendían así a transmitir su propia experiencia*»¹⁹⁰. Por su parte, el joven director ejerce de elemento de conexión en la transferencia de una pedagogía de la cual carece, y que va elaborando a partir del *training* físico y vocal que ha visto practicar a los actores del *Teatr Laboratorium* durante su estancia en Opole.

Tras dos años de riguroso trabajo, comienzan a dibujar su primer espectáculo, *Ornitofilene* (1965-1966), con el cual realizan una gira por Suecia y Dinamarca. Es justamente a su paso por la pequeña localidad danesa de Holstebro, cuando recibe la invitación de trasladarse allí y transformar su teatro en un *Laboratorio*:

«(...) en un instituto teatral que se ocupase de determinadas investigaciones en el sector teatral: investigaciones sobre la actuación, problemas sociológicos, publicaciones de materiales científicos sobre teatro, organización de seminarios, sin ningún compromiso con la ciudad (...)»¹⁹¹.

Una vez aceptada la proposición, el colectivo se convierte en una compañía residente a cambio de un espacio de trabajo y una asignación económica anual. Aunque, al final, solo dos actores, Else Marie Laukvik y Torgeir Wethal, realizan el viaje iniciático del *Odin Teatret* junto a Eugenio Barba.

El hecho es que Barba se encuentra junto con sus actores en un país desconocido, donde vuelve a aflorar su sentimiento de no pertenencia. Una sensación que va acompañada también por el desconocimiento de la lengua, lo

¹⁹⁰ CARRERI, Roberta. *Rastros. Training e historia de una actriz del Odin Teatret*. Artezblai Editorial. Bilbao 2011. p.43.

¹⁹¹ MASGRAU, LI., (1995 a), *art.cit* p.12.

que les plantea el reto de atraer a un público desconocido. Para solucionar ese dilema, se ven obligados a construir una presencia escénica capaz de captar la atención del espectador. Su estrategia, para ello, consiste en inventar una nueva praxis teatral, cuyo eje es la reinterpretación de las experiencias de los grandes *directores-pedagogos* rusos de principios de siglo haciendo hincapié en la autodisciplina y el autodidactismo.

Ya afincados en Dinamarca, entran a formar parte de la compañía nuevos actores, los cuales serán fundamentales para el desarrollo del colectivo artístico. Entre ellos cabe destacar a Iben Nagel Rasmussen que se une al grupo en 1966. No será hasta 1974 cuando ingrese en el colectivo la italiana Roberta Carreri, otra de las actrices significativas de la compañía. El otro nombre importante del grupo será Julia Varley, que ingresa en la compañía danesa en 1976. Cabe destacar, que a lo largo de medio siglo de existencia, por la «*isla flotante*»¹⁹² del *Odin Teatret*, han pasado un gran número de actores que se han formado, trabajado y colaborado con la compañía.

– **El Trueque.**

Consolidado el *Odin Teatret* como compañía, será crucial el viaje que realizan a Carpignano, en el sur de Italia, en 1974, con el objetivo de crear su siguiente espectáculo. El resultado es que, de manera espontánea, los actores intercambian su experiencia artística con los habitantes de la localidad. De esta vivencia nacerá el concepto de *Trueque*, el cual representa una nueva época para el grupo. Justamente, esta época se fundamenta en el intercambio cultural fruto de su identidad como grupo y su fusión con personas o colectivos que les invitan. Como consecuencia de ello, su trabajo artístico comienza a adquirir una nueva dimensión social y cultural que abre sus espectáculos a la calle.

– **El Tercer teatro.**

El concepto de *Tercer teatro*, se va planteando durante los viajes que realiza el *Odin Teatret* con el objetivo de intercambiar con otras culturas una actividad fruto del señalado *Trueque*. Y es en dichos viajes cuando detectan la

¹⁹² BARBA, Eugenio. «Barcos de piedra e islas flotantes» en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 4, nº19-20. México, octubre 1994 - octubre 1995. p.7.

existencia de un ámbito de creación que se mantiene equidistante tanto del teatro institucional como del de vanguardia, al «*margen de todo sentido común*»¹⁹³. Un *Tercer teatro* que Barba define a partir de «*la marginalidad, el autodidactismo, la dimensión ética y existencial del oficio*»¹⁹⁴. Porque lo que le llama la atención al director de origen italiano es que, si bien no existen características comunes a estos colectivos creadores que los engloben, la unidad y la fuerza reside en sus diferencias, y su pertenencia se ajusta a una necesidad de constatar su propia existencia.

En realidad, lo que tratamos de explicar es que en este espacio cultural constituido por colectivos de personas que intentan dibujar su camino artístico surgido de sus necesidades individuales, se carece de formación académica reglada, y, en consecuencia, no son percibidos por la sociedad cultural como profesionales de las artes escénicas. Pero, lejos de esta apreciación, según Barba, estructuran su trabajo, y su formación autopedagógica, a partir del *training* y de la propia creación. Además, en cada nueva producción buscan su personal línea de investigación y una estética capaz de definirlos. En palabras del director italiano:

«*Las divisiones abstractas, construidas e impuestas desde arriba -escuelas, estilos, tendencias y otras etiquetas destinadas a poner orden en los teatros reconocidos- aquí no sirven. No son los estilos o las tendencias lo que cuenta. Lo que parece caracterizar el Tercer Teatro, el denominador común entre grupos y tendencias tan diferentes, son unas tensiones difíciles de definir (...)*»¹⁹⁵.

– **«Del aprendizaje a la comprensión»¹⁹⁶ o la Antropología teatral.**

Siguiendo con esta descripción, habrá que atender el año 1979, a partir del cual, el director del *Odin Teatret* centra su atención en la pedagogía y, además,

¹⁹³ BARBA, Eugenio. «Tercer teatro: la herencia de nosotros a nosotros mismos» p.100. 90-7(S). *Archivos del Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium*. Holstebro.

¹⁹⁴ BARBA, Eugenio. *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. Catálogos Editora S.R.L. Argentina 1997. p.203.

¹⁹⁵ BARBA, Eugenio. *Les illes flotants*. Monografies de teatre 12. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona 1983. p.148.

¹⁹⁶ BARBA, E., (1986), *op.cit.* p.183.

elabora la metodología de la *Antropología teatral*. Barba define el término como «*el estudio del comportamiento del ser humano en una situación teatral*»¹⁹⁷. Así, pues, el comportamiento escénico del actor a nivel fisiológico se convierte en el aspecto biológico, en el material tangible. Es decir, aquello que puede ser estudiado comparativamente desde el nivel *pre-expresivo* de las técnicas de interpretación *psico-físicas* y además ser analizado desde parámetros científicos. En este sentido, Jean Pradier apunta: «*Enfrentados a tales modelos, los actores se vieron forzados a ir más allá de sus sistemas de referencia y a redescubrir las leyes fisiológicas de un juego que no se funda sobre la imitación de lo cotidiano*»¹⁹⁸.

Este interés por la *Antropología teatral* tiene como resultado la creación de la *International School of Theatre Anthropology*¹⁹⁹, escuela en la que actores y directores buscan una praxis pedagógica distinta de la tradicional. Y es significativo que los seminarios de la ISTA se desarrollen en localidades internacionales y se estructuren en sesiones de trabajo que reúnen a un gran número de profesionales de diferentes ámbitos: sociólogos, antropólogos, filósofos, científicos de distintas disciplinas, actores, directores y pedagogos teatrales de tradición oriental y occidental. Al fin y al cabo su objetivo radica en:

«(...) *la investigación de los principios de base que rigen la utilización particular del cuerpo en las situaciones de representación. Pero esta actividad está basada en una inversión de la óptica tradicional: no asimilar una técnica, sino "aprender a aprender". Se trata de comprender, y de este modo dirigir los procesos que tienen lugar en el organismo del actor y lo ponen "en vida"*»²⁰⁰.

Dichas técnicas *extracotidianas* de interpretación *psico-física* son estructuradas por Barba a raíz de una serie de leyes y principios cuyo objetivo

¹⁹⁷ BARBA, Eugenio. «La conferencia de Santiago» en *Teatro apuntes*. Teatro Universidad católica. N° 99. Primavera-verano 1989. p.87. 88-6(S). *Archivos del Odin Teatret. Nordisk Teaterlaboratorium*. Holstebro.

¹⁹⁸ PRADIER, Jean. «Hacia una antropología teatral» en *Maldoror 17/18. Revista de la ciudad de Montevideo*. Comunicaciones S.R.L. Noviembre 1983-1984. Montevideo, Uruguay. p.30.

¹⁹⁹ *International School of Theatre Anthropology*, a partir de ahora ISTA.

²⁰⁰ BARBA, E., (1986), *op.cit.* p.183.

es potenciar la energía significativa del actor en un acto de representación. Con la aplicación de estas, puede decirse que se intensifica la presencia física del actor en un estadio *pre-expresivo* previo a la interpretación. Visto ya este planteamiento, será necesario analizar las primeras hipótesis que elabora Barba. Son las siguientes:

- a. El *Principio de la alteración del equilibrio* o el «*equilibrio en acción*»²⁰¹.

Es la primera gran ley que opera en la presencia del actor, ya que se trata de una técnica *extracotidiana* fundamentada en el *equilibrio precario*. A la postre, el actor adquiere «*un equilibrio inútilmente complejo, aparentemente superfluo y que usa mucha energía*»²⁰², un equilibrio que lo conduce a una presencia escénica significativa, a una estilización de su actuación.

- b. El *Principio de las oposiciones* o «*la danza de las oposiciones*»²⁰³ está relacionado con la construcción de la presencia escénica del actor a partir del uso de fuerzas contrarias que crean un cuerpo en acción. Estas fuerzas en contradicción son diferentes en función de cada método y/o gramática.

- c. «*El principio de la no-coherencia coherente*»²⁰⁴ alcanza a las técnicas *extracotidianas* de representación, porque el actor necesita de un excesivo e incoherente uso de energía en la consecución de un cuerpo artificial.

*«Pero, es justamente esta técnica extracotidiana que le permite conseguir otra potencialidad de su energía. Además, el actor, a partir de la práctica y el entrenamiento continuo, (...) desarrolla unos nuevos reflejos neuromusculares que desembocan en una nueva cultura del cuerpo, en una nueva coherencia que caracteriza la técnica extracotidiana»*²⁰⁵.

²⁰¹ BARBA, E., (1983), *op.cit.* p.97.

²⁰² BARBA, E., (1986), *op.cit.* p.187.

²⁰³ BARBA, E., (1983), *op.cit.* p.100.

²⁰⁴ BARBA, Eugenio. «Antropología teatral: primeras hipótesis» en *Más allá de las islas flotantes*. Colección Escenología. México 1986. pp.191. 80-2(S). *Archivos del Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium*. Holstebro.

²⁰⁵ BARBA, E., (1983), *op.cit.* p.84.

d. «*El Principio de la omisión y el Principio de la absorción*»²⁰⁶.

El objetivo del primero consiste en simplificar y aislar algunos elementos para resaltar aquellos que son esenciales. Y el resultado es una actuación de carácter estilizado que se aleja de la cotidianidad. Esta omisión también puede ser entendida como una retención de la energía en el cuerpo, una energía que el actor proyecta en el espacio y en el tiempo.

*«La belleza de la omisión, de hecho, es la belleza de la acción indirecta, de la vida que se revela con el máximo de energía en un mínimo de actividad. De nuevo se trata de un juego de oposiciones, que conduce a otro nivel preexpresivo del arte del actor y el bailarín»*²⁰⁷.

Del *Principio de la omisión*, se desprende el *Principio de la absorción*, que representa el proceso a través del cual una acción física se reduce en su proyección espacial, pero mantiene su cualidad energética inicial. En consecuencia, estas acciones quedan reducidas a su mínimo exponente significativo: el impulso.

e. El *Principio de la equivalencia* nos señala que las acciones cotidianas, en su representación teatral, han de ser reconstruidas por reglas equivalentes, una transposición que les confiere nuevos significados distintos de sus valores originales. Barba señala como «*ciertas fuerzas desarrolladas en el tiempo pueden encontrar analogía en términos de espacio*»²⁰⁸.

f. El *Principio de la temperatura de la energía* nos plantea que las técnicas *extracotidianas* de representación requieren de una mayor energía; no obstante, esta energía debe ser percibida por el actor como una cualidad susceptible de ser modulada, ya que puede adquirir calidades opuestas. De una parte una energía de carácter fuerte y vigoroso y de otra una energía suave y delicada. El trabajo sobre la energía no solamente afecta a la forma externa de la acción física, sino que está directamente

²⁰⁶ RUIZ, B., (2008), *op.cit.* p.434.

²⁰⁷ BARBA, E., (2009), *op.cit.* p.27.

²⁰⁸ *Ibidem*, p.29.

relacionada con el pensamiento que la motiva.

– **El *training* físico del actor visto por Roberta Carreri y Julia Varley actrices del *Odin Teatret*.**

A todo lo señalado, quisiéramos añadir una experiencia propia que se produjo durante las Navidades del año 2012-2013, cuando fuimos invitados a visitar el *Odin Teatret* en Holstebro, Dinamarca. El viaje nos dio la posibilidad, durante unos días, de conocer y consultar los *Archivos del Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium*. Así como conversar con las actrices Roberta Carreri y Julia Varley sobre los principios que operan en sus *trainings* personales. De esa manera, pudimos observar en primera persona el trabajo corporal de Julia, quien compartió con nosotros el estreno de su última creación titulada *Ave María*, realizada bajo la dirección de Eugenio Barba.

Y fue muy sugerente el momento en el que la actriz Julia Varley²⁰⁹ nos señaló que el verdadero valor del *training* del *Odin Teatret* reside en la autodisciplina diaria que le ha infundado y en la personalización del trabajo. Desde una mirada en retrospectiva, nos comentó también las diferentes fases de maduración por las que ha pasado como actriz bajo la dirección de Barba, etapas que representan los diferentes niveles de su formación y evolución, desde la integración de la presencia escénica hasta los procesos más complejos de composición dramática que le competen como actriz. He aquí una síntesis de lo señalado por Varley:

- a. Existe una fase inicial que se corresponde con los primeros años del *Odin Teatret*, en el momento de entrar a formar parte de la compañía. Es el momento, como subraya la actriz, en que comparte ejercicios de carácter genérico con todos los actores; ejercicios extraídos de disciplinas como la acrobacia, la pantomima, la danza o los aprendidos por Eugenio Barba durante su colaboración con el *Teatr Laboratorium*. Dicho esto, Varley nos remitió al texto de Eugenio Barba donde se especifican los diferentes elementos de los cuales ha de participar el *training* de un actor:

«Ejecución de posiciones.

²⁰⁹ Conversación con Julia Varley realizada el 28 de diciembre de 2012, en el *Odin Teatret*, Holstebro.

Posiciones recopiladas del teatro clásico de Oriente y de Atha Yoga. Son útiles para tomar conciencia de la propia musculatura y de los procesos de tensión-relajación en los movimientos lentos.

Acrobacia.

Tiene como fin el control total de cada parte del cuerpo, del cálculo preciso del tiempo de ejecución y de la capacidad de movilizar rápidamente toda la energía y adaptarse a situaciones muy dinámicas.

Lucha.

Acrobacia y plasticidad en el cuerpo a cuerpo con espadas y armas similares.

Saltos.

Considerada la unidad dinámica más elemental. El actor se mueve solo mediante saltos y giros con un ritmo preciso y con expresividad plástica (de puntillas, saltos de defensa, de ataque, resbalando, etc.).

Pantomima.

Plasticidad.

Jazz. Ballet.

Partituras naturalistas sin objetos.

Improvisación.

Sobre tareas diversas. Se usa el método de las acciones físicas de Stanislavski y Dullin.

Ejercicios con máscara.

Ejercicios de mimo adecuados para construir la máscara con los músculos faciales. Estos ejercicios provienen del Kathakali y de algunos elementos de la teoría de Delsarte.

Jugar con el cuerpo.

El actor toma una posición específica (...) y empieza a improvisar en esa postura y, siguiendo la corriente de su

imaginación, irá traduciendo en acciones sus asociaciones personales y con ello irá cambiando la posición. También puede improvisar con objetos (...), explorando las innumerables posibilidades del objeto, lo que llamamos la vida del objeto. (...) y el actor improvisa una partitura (...).

Entrenamiento específico de manos y pies.

Desarrollo de los movimientos y de la expresividad.

La higiene vocal (el uso de la voz)

(...)

Concentración

En el teatro, el actor solo está ocupado con acciones prácticas. Los libros sobre técnicas teatrales (o sobre obras, directores y actores) así como la literatura dramática es lectura individual que hace cada uno en su casa»²¹⁰.

- b. Ya finalizada la primera fase, en una segunda, el *training* se individualiza, ya que el proceso de invención de cada ejercicio sigue en su ejecución sus ritmos personales.
- c. Y, finalmente, en una tercera fase de evolución, los ejercicios dejan de tener prioridad, y dan paso a su problemática personal como actriz.

En definitiva, el *training* representa su tiempo de autonomía y, gracias él, los actores, como señala Julia, pueden descubrir su lenguaje y los principios que operan en su dramaturgia. Porque su aprendizaje no se limita a la integración de elementos aislados, sino que los ejercicios iniciales en relación al equilibrio precario, la transformación del peso en energía y el trabajo sobre las oposiciones, le permiten construir y modular su presencia escénica. Es decir, «*tener raíces*», siguiendo la narración de Julia, ya que ello implica tomar la energía de la tierra, una energía que para su consecución la reconocida actriz del *Odin Teatret* aconseja investigar y estudiar el sistema de Tadashi

²¹⁰ BARBA, Eugenio. *A mis espectadores. Notas de 40 años de espectáculos*. Oris Teatro. Gijón 2004 (a). pp.29-32.

Suzuki (1936-)²¹¹ denominado la *Gramática de los pies*.

Esto se explica por el hecho de que, únicamente cuando el entrenamiento se individualiza, la actriz es capaz de encontrar su lenguaje propio, no necesariamente científico, pues la acción detallada es su eje fundamental. Tal vez el público no entiende qué hacen los intérpretes concretamente en escena, pero percibe que realizan algo necesario, y la precisión de la acción proviene de la necesidad. Vista de manera general, esta es la gramática de Julia Varley, un método que su cuerpo ya ha interiorizado y le posibilita acceder a la creación que surge de la metáfora más que de aspectos técnicos.

Asimismo, aprovechamos la ocasión para aprender de la también actriz del *Odin Teatret*, Roberta Carreri, quien nos reveló²¹² que su *training* se ha transformado continuamente a lo largo del tiempo, marcado en cada momento por aquello que le resulta más necesario para su crecimiento personal y artístico. Todo este proceso se realiza bajo la supervisión continua de Barba, quien le ha inducido, a lo largo de los años, a explorar nuevos caminos para no perder la capacidad implícita de desafío. Al igual que para Varley, el *training* personal de Roberta se ha convertido en un espacio a través del cual se concentra en adquirir habilidades físicas y en desarrollar su memoria corporal, es decir, en el dominio de la unidad mente-cuerpo, así como en su dramaturgia como actriz. A ello hay que añadir la necesidad de articular su eje pedagógico, al que denomina «*La danza de las intenciones*»²¹³ y que fundamenta en los siguientes términos:

- a. La percepción de la presencia escénica en relación al espacio y a los otros actores.
- b. La concentración y la escucha, estar preparados para poder reaccionar.
- c. Encontrar el eje del cuerpo y el trabajo sobre lo que denomina «*la*

²¹¹ «Su filosofía se centra en las relaciones entre el ser humano y la tierra, manifestándose en un entrenamiento riguroso que exige un alto control corporal. El objetivo pedagógico de Suzuki con el actor es conseguir que hable convincentemente y con una articulación clara, así como que todo su cuerpo hable, incluso cuando está en silencio. Por eso su entrenamiento consiste en asimilar una gramática como un segundo instinto, y que él llama una gramática de los pies». HERRERO, J., (2014), *op.cit.* p.313.

²¹² Conversación con Roberta Carreri, realizada el 27 de diciembre de 2012, en el *Odin Teatret*. Holstebro.

²¹³ CARRERI, R., (2011), *op.cit.* p.47.

serpiente», es decir, el músculo invisible que recorre la columna vertebral y que es la sede de las «*in-tensiones*».

- d. La inmovilidad dinámica.
- e. Las calidades de focalización de la mirada a distintas distancias.
- f. La identificación de diferentes áreas del cuerpo susceptibles de generar impulsos para desplazarse por el espacio.
- g. El trabajo en *slow motion* o la capacidad de moverse lentamente por el espacio.
- h. El *training* vocal.
- i. Las acciones físicas y sus calidades diversas de energía.
- j. Las acciones vocales en relación con las acciones físicas.

Para finalizar este apartado, queremos subrayar que ambas actrices coinciden en que el entrenamiento en el *Odin Teatret* no es una estructura fija ya que representa un método de trabajo personal estimulado, claro está, por Barba:

«El training es un encuentro con la realidad que se ha elegido: cualquier cosa que hagas, hazla con todo tú mismo. Por esto hablamos de training en vez de escuela o de periodo de aprendizaje. Aunque todos nuestros actores se hayan formado aquí, en nuestro teatro, la nuestra no es una escuela teatral en el sentido habitual, ya que no hay profesores que enseñan algo, un programa de estudio, sino que los propios actores deciden y elaboran su trabajo. Sin embargo, para llegar a este punto de libertad se necesita autodisciplina. Por esto el training es necesario para todos, independientemente del tiempo que hayan trabajado en el teatro»²¹⁴.

4. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO.

Después de observar y detenernos en un trabajo de investigación de las diferentes aportaciones creadas a lo largo del siglo XX por renovadores e investigadores teatrales, podemos ya corroborar la existencia de una revolución pedagógica teatral que dirige su atención hacia la búsqueda de nuevos

²¹⁴ BARBA, E., (1997), *op.cit.* p.85.

sistemas y/o métodos capaces de estructurar un cuerpo significativo para el actor. Sistemas y/o métodos, fundamentados en la relación que se establece entre el movimiento, el gesto y/o la actitud con la emoción, el sentimiento o el pensamiento que los origina.

Esta relación, o lo que es lo mismo, la capacidad de *pensar en movimiento* constituye el objetivo de toda gramática corporal, entendida esta como la utilización particular que hace el actor de su corporalidad, y a la que hemos definido como *el sistema de formación corporal para el actor estructurado en un conjunto de normas que, sin restringir su libertad de creación, plasman el drama en su cuerpo. Un sistema articulado bajo un corpus ético, técnico y estético capaz de ser integrado y transmitido. A diferencia del método, el cual articula el trabajo del actor lejos de referentes técnicos codificados, donde la investigación y la práctica personal y autónoma de cada actor son transcendentales en la adquisición de los principios para la creación que en él operan.*

En consecuencia, los *directores-pedagogos*, desde Delsarte hasta Barba, crean, investigan y elaboran estos sistemas y/o métodos de formación, a partir de los cuales el movimiento deja de ser exclusivamente físico y comienza a adquirir un valor significativo. A raíz de todo ello, como ya hemos visto en la consecución de este objetivo, los renovadores crearon teatros-estudios, laboratorios y compañías teatrales concebidas como áreas de experimentación en los diferentes ámbitos de la práctica escénica. Una situación que nos conduce a otro dato significativo, ya que en dichos organismos se desarrollan nuevas pedagogías en relación a la corporalidad del actor, el cual se convierte en objeto de estudio en sí mismo. Además, y en un lugar destacado, la aparición de estos espacios de investigación-creación ha supuesto una ruptura con la tradición, y la estructuración de los principios de una incipiente ciencia del teatro.

Pasos todos ellos que eran necesarios realizar para poder pasar a un segundo capítulo. Un capítulo en el que, tras el análisis de los proyectos artísticos del siglo XX que confieren especial atención a la corporalidad del actor, nos dedicaremos a detectar y a extrapolar los elementos susceptibles de configurar gramáticas corporales con *valor genérico y extrapolable*. Y, también

incidiremos en las reglas que los normalizan y les permiten establecer las bases teórico-prácticas que los fundamentan. Sin olvidar las pautas metodológicas que articulan su enseñanza y su transmisión, así como las directrices claras para su continua investigación, experimentación y evolución.

CAPÍTULO II.
HACIA UNA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE
GRAMÁTICA CORPORAL.

Una vez analizados los diferentes sistemas y/o métodos interpretativos que normalizan el movimiento significativo del actor, en el presente capítulo estableceremos las directrices que definen el concepto de gramática corporal como sistema de formación *psico-física* para el actor.

Este sistema se estructura en un *corpus ético, técnico y estético* que, tras el aprendizaje, interiorización y puesta en práctica de los principios que lo definen, sitúa al actor en un estado de predisposición y disponibilidad físico-mental previa a la interpretación y creación escénica.

1. EL LÉXICO CORPORAL.

Como analizamos en el anterior capítulo²¹⁵, en un contexto teatral, la segunda articulación del signo atañe al movimiento y a la acción física. Ya que ambos representan para el actor corporal un trabajo de segmentación sobre las secuencias constituidas por gestos, movimientos y actitudes. Conceptos todos ellos que carecen de valor en sí mismos, pero que, al entrar en relación con los diferentes elementos formales que los constituyen: el segmento corporal desde donde se origina, el tiempo, el espacio, la energía o el peso, se convierten en significativos e imprescindibles.

Estos elementos significativos, en acción con el sentimiento y el pensamiento que los originan, establecen diferentes posibilidades:

- a. El movimiento, en primer lugar, imprime su cualidad enérgica, su ritmo, su dirección y su dinamismo.
- b. A continuación, el gesto define su fuerza, su peso, sus matices y su plasticidad.
- c. Y la actitud adquiere significación y expresividad en la manera que proyecta en su inmovilidad, las relaciones del tiempo y el espacio recorrido, con el tiempo y el espacio por recorrer, como apunta Stanislavski en la siguiente cita:

«El movimiento y la acción, que nacen en los recovecos del alma y siguen una estructura interna, son esenciales para los verdaderos artistas. Son la única forma de movimiento apropiado para nuestro uso cuando estamos construyendo la forma física de un personaje»²¹⁶.

A raíz de esta base, pasamos a realizar un análisis lexicológico que se contrastará con cada concepto, a partir de las definiciones y del uso que realizan los diferentes renovadores teatrales del siglo XX, con el objetivo de delimitar las dimensiones del campo semántico que define la gramática corporal. Para ello indagaremos sobre diferentes aspectos como son el movimiento, el gesto, la actitud y la acción física.

²¹⁵ Capítulo primero, apartado 1. «¿Por qué utilizar el concepto de gramática en un contexto teatral?». p.6.

²¹⁶ STANISLAVSKI, C., (1988), *op.cit.* p.83.

1.1. El movimiento.

Un primer paso para alcanzar el objetivo señalado se encuentra en la definición de movimiento. Las ciencias físicas definen al movimiento como el cambio de posición de un cuerpo en el espacio en función de un tiempo. Gayón opina que el movimiento es «*un proceso fluido y dinámico que comporta cambios simultáneos de posición espacial, de activación corporal y de utilización de la energía*»²¹⁷.

El enunciado del término pone en valor diferentes contenidos: el segmento corporal implicado; la utilización del peso; la dirección principal; la amplitud y su desviación si existe; la secuencia cronológica y los diferentes *dinamorritmos*, es decir, la duración y el tipo de esfuerzo implicado.

Dentro de esa línea, Laban afirma que todo movimiento se caracteriza por la asociación de tres elementos indispensables:

- «(...)
- *la dirección hacia donde se ejecuta.*
 - *la duración de la acción.*
 - *la parte del cuerpo que se mueve*»²¹⁸.

Por otro lado, Rudolf Bode define el concepto como «*acciones musculares, ajustadas en el espacio y el tiempo*»²¹⁹. Y, para Delsarte, el motor del movimiento es la emoción, y afirma que únicamente ejecutado de manera justa y auténtica dicho movimiento puede desembocar en una postura reveladora. Asimismo, el movimiento biomecánico se articula a partir del dinamismo, la energía, la proyección en el espacio, la fuerza, la precisión, la intensidad de la intención y la dualidad. Meyerhold, en este sentido, considera al movimiento como el medio más poderoso de la representación, dado que adquiere más importancia que el resto de elementos teatrales:

«*Privado de palabra, vestuario, bambalinas, e incluso del propio edificio teatral, el actor y su arte de movimientos: los*

²¹⁷ GAYON, Jorge. *La cinétographie Laban et le mime corporel d'Étienne Decroux. Bilan théorique du projet Laban-Decroux / notation du mime corporel*. U.F.R. Arts, Philosophie & Esthétique. Université de Paris 8. Année universitaire 1997-1998. p.242.

²¹⁸ CHALLET-HAAS, J., (2010), *op.cit.* p.29.

²¹⁹ LANGLADE, A., (1970), *op.cit.* p.93.

gestos y las interpretaciones fisionómicas serán quienes transmitan al espectador sobre sus pensamientos y sus impulsos, transformando en teatro cualquier espacio»²²⁰.

Para Stanislavski, en cambio, el «movimiento expresivo»²²¹ nace del centro del cuerpo y debe involucrar a todo el organismo. Decroux, en este sentido, afirma que «se puede concebir al movimiento como una sucesión de actitudes»²²². Y Jacques Lecoq sugiere que el movimiento surge de la inmovilidad, es decir, que 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»²²³.

La base dinámica de las enseñanzas de Lecoq está constituida por las interrelaciones que se establecen entre el ritmo, el espacio y la fuerza. Desde estos elementos, el pedagogo francés reconoce «las leyes del movimiento a partir del cuerpo humano en acción: equilibrio, desequilibrio, oposición, alternancia, compensación, acción, reacción»²²⁴. Así, pues, el trabajo de análisis en relación al movimiento significativo desemboca en su pedagogía en las leyes generales que lo estructuran:

«(...)

- No hay acción sin reacción.
- El movimiento es continuo, avanza sin cesar.
- El movimiento proviene siempre de un desequilibrio a la búsqueda del equilibrio.
- El equilibrio mismo está en movimiento.
- No hay movimiento sin punto fijo.
- El movimiento pone en evidencia el punto fijo.
- El punto fijo también está en movimiento»²²⁵.

²²⁰ MEYERHOLD, V.E., (2005), *op.cit.* p.100.

²²¹ DE MARINIS, M., (2004), *op.cit.* p.72.

²²² DECROUX, Étienne. *Palabras sobre el mimo*. Ediciones El Milagro / CNCA. México 2000. p.179.

²²³ LECOQ, J., (2003), *op.cit.* pp.40-41.

²²⁴ *Ibidem*, p.41.

²²⁵ *Ibidem*, p.136.

1.2. El gesto.

El movimiento se convierte en gesto cuando adquiere valor significativo y goza de dos planos de expresión: el significado y el significante. El gesto representa, por tanto, la unidad mínima significativa. Una vez más Laban aporta información reveladora, ya que el actor, desde su punto de vista *«solamente ha de expresar en el gesto una décima parte de las emociones que es capaz de sentir y que desea ocultar a su interlocutor si quiere conmover al auditorio»*²²⁶.

En relación a este tema, es también destacable el trabajo que realiza Delsarte en analogía al concepto de gesto, el cual si se aplica a un contexto teatral se asocia a la idea que le dota de significación *pre-dramática*, llegando a ser incluso más importante que la palabra. Este gesto significativo proviene del corazón, está vinculado a la respiración, se ejecuta físicamente a través de los músculos y se le asocia a un sentimiento.

Dalcroze aporta a lo dicho que el gesto se compone de tres momentos que el actor debe relacionar a sensaciones, y cuya estructura posee un inicio, un recorrido y su fin. Estas sensaciones cambian de carácter en función del segmento corporal que se pone en movimiento y del punto de partida de dicho movimiento, de su desplazamiento por el espacio, o del punto de llegada que sirve de objetivo al movimiento. Según Laban, el gesto supone *«acciones de las extremidades que no implican transferencia del apoyo de peso. Pueden ocurrir hacia el cuerpo, hacia fuera, y en torno del mismo, a la vez pueden efectuarse con acciones sucesivas de las distintas partes de un miembro»*²²⁷.

Lo cierto, a partir de lo señalado, es que cada modificación del cuerpo del actor, bien sea gesto, actitud o movimiento transcurre en un tiempo, sucede en un espacio concreto y emplea una fuerza precisa. Schlemmer, por otra parte, considera sobre esta cuestión que *«los gestos se traducen a movimientos de la cabeza, del tronco, de las piernas, de los brazos y de las manos»*²²⁸. En el mismo contexto, para Meyerhold el objetivo del gesto radica en que *«despierte las ideas asociativas del espectador»*²²⁹ a semejanza del teatro oriental. Por

²²⁶ Delsarte citado por Ramón Simó en SIMÓ, R., (1988), *op.cit.* p.40.

²²⁷ LABAN, R., (2006), *op.cit.* p.54.

²²⁸ SCHLEMMER, O., (1978), *op.cit.* p.58.

²²⁹ MEYERHOLD, V.E., (2005), *op.cit.* p.185.

último, igualmente es revelador que Grotowski señale que «*un gesto no nace de dentro del cuerpo, sino de la periferia (de las manos y de la cara)*»²³⁰.

1.3. La actitud.

La actitud es otro de los elementos que configuran el campo semántico del léxico corporal.

De los diferentes estudios realizados por Delsarte se desprende que el concepto de actitud es diferente al concepto de movimiento. Veamos a continuación la clasificación que realiza este creador en relación al segmento corporal que configura la cabeza:

ACCION DE LA CABEZA	EXPRESIÓN CORRESPONDIENTE
MOVIMIENTO ²³¹	ACTITUD
<i>Movimiento de inclinación hacia abajo.</i>	<i>Afirmación.</i>
<i>Movimiento de la cabeza que cuelga hacia abajo.</i>	<i>Sumisión.</i>
<i>La cabeza se levanta.</i>	<i>Aserción.</i>
<i>La cabeza realiza un movimiento de inclinación de derecha a izquierda.</i>	<i>Indiferencia, incertidumbre.</i>
<i>La cabeza pivota de derecha a izquierda.</i>	<i>Negación.</i>
<i>Movimiento oblicuo hacia arriba en dirección del objeto o persona de referencia.</i>	<i>Rechazo.</i>
<i>Movimiento oblicuo alejándose del objeto o persona de referencia.</i>	<i>Disimulo.</i>
<i>Agitar la cabeza a delante y atrás.</i>	<i>Caos mental y desesperación.</i>
<i>Realizar un movimiento controlado de arriba a abajo.</i>	<i>Consentimiento.</i>

Siguiendo con esta descripción, llegamos a Dalcroze, quien define la actitud como una postura del cuerpo que responde a una disposición psicológica. Así es, el movimiento, para Dalcroze, hace de la actitud un todo significativo del que es punto de partida, conclusión o inmovilidad de un

²³⁰ RICHARDS, T., (2005), *op.cit.* p.128.

²³¹ SHAWN, T., (2005), *op.cit.* p.82.

instante concreto.

Por tanto, las actitudes son tiempos de parada en el movimiento, ya que articulan el espacio personal, el equilibrio y las direcciones. Lo que ocurre es que, cada vez que en la serie ininterrumpida de movimientos, que constituyen una partitura corporal, interviene un signo de puntuación, el movimiento se hace de orden estático o escultórico y se percibe como una actitud. Para el actor, desde una óptica dalcroziana, el estudio de las actitudes y sus encadenamientos supone poner en funcionamiento su capacidad de observación, su grado de conciencia corporal, su conocimiento del espacio corporal y su capacidad de representación y de reconstrucción interna.

Según el punto de vista de Laban, *«el peso, el espacio, el tiempo y el flujo, son los factores de movilidad hacia los cuales el actor al realizar un movimiento adopta una actitud definida»*²³². Por eso la actitud puede ser descrita, desde esta mirada, como relajada o energética en relación al peso; flexible o unidireccional con respecto al espacio; dilatada o de corta duración con respecto al tiempo y libre, o retenida en su relación con el flujo que la provoca. Y Decroux añade que *«la actitud o el movimiento significativo es un estado de ánimo simbólico»*²³³. Esto significa que, para el creador del mimo contemporáneo, la actitud es un comportamiento intrínseco del actor, veamos la siguiente conjetura que encontramos en sus manuscritos:

«El cuerpo del hombre tiene siempre una actitud.

Si todo hombre tiene un cuerpo.

En consecuencia, el hombre siempre tiene una actitud.

El hombre tiene siempre una actitud.

Si todo actor es un hombre.

*En consecuencia, todo actor siempre tiene una actitud»*²³⁴.

Para finalizar las diferentes perspectivas, añadimos la de Lecoq, quien

²³² LABAN, R., (2006), *op.cit.* p.131.

²³³ Fonds Étienne Decroux. MW-164 (21). «Hiver 1954. Milan pendant Zurich. Utilité de la gymnastique». 10 f.ms. + 1 enveloppe continent «Zones didactiques et plan scolaire de Milan». p.2.

²³⁴ Fonds Étienne Decroux. MW-164 (28). «Pour Veinstein. Paris, hiver 1956. Moyens de représentation du mime corporel». Dossier «Moyens de représentation du mime corporel (suite). "Notes diverses sur moyens de représentation"». p.108.

llama actitud a «*un tiempo fuerte, cogido en el interior de un movimiento, en inmovilidad. Es un momento de stop que se puede colocar al principio, al final o en un momento de transición. Cuando se lleva un movimiento hasta su punto límite se descubre una actitud*»²³⁵.

1.4. La acción física.

«*Una acción consta necesariamente, en su ejecución de una "manière" y de una trayectoria en su ejecución*»²³⁶.

La acción física es también parte fundamental en el contexto donde estamos. Stanislavski y Grotowski son dos de los *directores-pedagogos* que introducen este nuevo concepto en la terminología del teatro corporal. Ambos consideran que la acción física, a diferencia de los movimientos, los gestos y las actitudes corporales, involucra a todo el organismo. Y ello se explica porque su motor de movimiento nace del centro del cuerpo y se irradia hacia la periferia, y presenta una motivación, intención, impulso o finalidad²³⁷.

La acción física es el material que constituye la primera y la segunda articulación, ya que es una alteración de la posición del cuerpo o de sus diferentes segmentos corporales que transcurre en el tiempo, ocurre en un espacio concreto y emplea una fuerza precisa. Y, para que se dé una acción física, existen dos condiciones indispensables:

- a. La coherencia formal externa, garantizada por una secuencia ininterrumpida de movimientos o partitura.
- b. La coherencia interna, entendida como integridad *psico-física* de la acción, la cual puede adquirirse a partir de una subpartitura.

Esto lo explicita bien Raúl Serrano, cuando se refiere a las nuevas teorías sobre Stanislavski:

²³⁵ LECOQ, J., (2003), *op.cit.* p.117.

²³⁶ *Fonds Étienne Decroux. MW-164 (29)*. «Pour Veinstein. Paris, hiver 1956. Art du mime». 84 f.ms. Dossier «Art du mime (suite). Découvrir l'itinéraire artistique d'une action». 12 f.ms. (29-40). p.31.

²³⁷ Los últimos estudios neurocientíficos actuales demuestran que existe una diferencia cognitiva entre movimiento y acción física, relacionada directamente por la activación del área cortical premotora y motora. Para más información consultar: FONS, Martí. «El actor como imitador/simulador: performance y neurociencia cognitiva» en *Estudis escènics: Quaderns de l'Institut del teatre*. Nº 36. Barcelona 2009. pp.292-309.

«Todas las acciones, al ser necesariamente físicas, implican algún tipo de movimiento o conmoción corporal (...) Pero no todos los movimientos implican acción es necesario que estén doblados por su intención transformadora (...) de la situación presente, no de un plan cuya ejecución pueda realizarse en un futuro lejano. Toda acción únicamente puede ser realizada en presente (...) no hay acciones ni en pasado ni en futuro»²³⁸.

Pero también es interesante la posición de Eugenio Barba al respecto y que puede resumirse en lo que sigue:

«Entendemos por acción lo que me cambia a mí y a la percepción que el espectador tiene de mí. Lo que cambia tiene que ser el tono muscular de todo mi cuerpo. Esto involucra a la espina dorsal, de donde nace el impulso para la acción. Hay cambio en el equilibrio y presión de los pies hacia el piso. Si yo muevo una mano haciendo partir el movimiento del codo, esto no cambia el tono de mi cuerpo en su totalidad. Es un gesto; es la articulación lo que hace todo el trabajo. Pero si hago lo mismo, solo que intentando empujar una persona que me opone su resistencia, entonces interviene la espina dorsal y las piernas presionan hacia abajo. Hay un cambio de tono. Hay una acción»²³⁹.

Estas consideraciones están relacionadas con su concepción antropológica del teatro, ya que el director italiano define diferentes niveles de la acción:

- «(...)
- El primero es el nivel de la acción que es.
 - El segundo es el nivel de la acción en relación sin que todavía signifique algo concreto para el espectador.
 - El tercer nivel es la acción en un contexto, el de la totalidad, desde el cual surgen distintas funciones y, por tanto,

²³⁸ SERRANO, R., (2007), *op.cit.* p.228.

²³⁹ BARBA, Eugenio. *La canoa de papel*. Grupo Editorial Gaceta. S.A. México 1992. p.236.

significados diferentes»²⁴⁰.

La acción para Barba, se instala, pues, en el nivel de la presencia, el de la *pre-expresividad*; siendo el nivel más elemental, y a su vez imprescindible, para que el segundo nivel, la acción en relación, y el tercer nivel, la acción en contexto, incidan en el espectador emocionalmente. En este sentido es interesante detenerse en la aportación de Barba en relación con las tres diferentes dramaturgias, las cuales pueden operar simultáneamente o bien darse por separado:

*«(...) la dramaturgia orgánica o dinámica, es decir la composición de los ritmos y las dinámicas que comprometen al espectador a nivel nervioso, estimulándolo sensorial y sensualmente; la dramaturgia narrativa, que entrelaza los advenimientos y los personajes, y orienta a los espectadores sobre el sentido de lo que están viendo; y la que yo llamo la dramaturgia de los cambios de estado, cuando la totalidad de lo que mostramos logra evocar algo diferente»*²⁴¹.

2. PRINCIPIOS QUE DEFINEN UNA GRAMÁTICA CORPORAL.

*«La clave de toda experiencia vital es el movimiento; en la estructura humana, que es una estructura segmentada, el movimiento se expresa en las articulaciones»*²⁴².

De las iniciativas teatrales del siglo XX, que se organizan en prácticas de improvisación sin palabras y en ejercicios corporales que obligan al actor a expresarse a través del movimiento, se constata que este acto físico solo puede ser significativo si va acompañado de una reflexión sobre su intención e interioridad del actor en movimiento y la existencia de una correlación manifiesta entre el movimiento, el gesto y/o la actitud del actor y la emoción o el pensamiento que lo genera. Mabel Elsworth Todd (citada por Raimon Àvila),

²⁴⁰ *Ibidem*, pp.238-239.

²⁴¹ BARBA, Eugenio. *La conquista de la diferencia*. Editorial San Marcos E.I.R.L. Lima 2008. pp.142-143.

²⁴² ROLF, Ida P. *Rolling. La integración de las estructuras del cuerpo humano*. Ediciones Urano. Barcelona 1994. p.15.

asegura en este sentido que cada «*pensamiento, cada emoción tiene su respuesta muscular instantánea, aunque sea mínima, de la misma manera no puede haber tensión muscular sin un efecto mental*»²⁴³.

En esta tesitura se encuentra Delsarte cuando esboza un primer sistema reglado extraordinariamente moderno, fundamentado en tres aspectos básicos: el estudio articulado del cuerpo, el análisis de las acciones físicas y la relación entre cuerpo-mente. Stanislavski, por otro lado, trabaja a partir de la organicidad del actor, la presencia entendida como consciencia y colocación corporal-espacial y la construcción de la partitura emocional a partir de la acción física. Dalcroze, al mismo tiempo, nos remite a diferentes campos de investigación, como la localización del centro de gravedad, la segmentación corporal, la subdivisión del espacio en diferentes planos y el concepto de equilibrio.

Meyerhold, asimismo, introduce gran parte de los elementos definitorios en el estudio significativo del movimiento, como la disposición del centro de gravedad, la colocación corporal y la consciencia del cuerpo en el espacio, el ritmo, la resistencia, el equilibrio precario o la dinámica de los *otkaz*. En definitiva, la consideración de la ausencia de desplazamientos superfluos conduce al director ruso a determinar diferentes elementos como la economía de movimiento.

En el mismo orden de cosas, Laban analiza el movimiento a partir de los factores de movilidad, esto es, la segmentación corporal, el tiempo, la dirección de la trayectoria, el peso y el esfuerzo, idea que corrobora Artaud, según el cual, «*el teatro por su aspecto físico, y porque requiere expresión en el espacio (en verdad la única expresión real) permite que los medios mágicos del arte y la palabra se ejerzan orgánicamente*»²⁴⁴.

Dentro del campo que estamos describiendo, Decroux creará el *Mimo corporal dramático* al desterrar la palabra y priorizar la interpretación corporal del actor bajo un vocabulario específico. No obstante, hay otras aportaciones, como la de Jean-Louis Barrault quien aboga por un actor completo vinculante

²⁴³ Mabel Elsworth Todd (1880-1956), citada por ÀVILA, Raimon. *Moure i commoure. Consciència corporal per a actors, músics i ballarins*. Col·lecció Escrits teòrics 14. Institut del Teatre. Barcelona 2011. pp.144-145.

²⁴⁴ ARTAUD, A., (1990), *op.cit.* p.101.

de un *Teatro total*. O la de Jacques Lecoq, quien analiza un método objetivo del movimiento para el actor a partir de un trabajo de observación y de improvisación de los fenómenos de la naturaleza y de las dinámicas de los elementos que la constituyen.

A todo ello habría que añadir el *training* actoral de Grotowski, que se fundamenta en la *vía negativa*, al dotar al actor de habilidades creativas enraizadas en su imaginación y en las asociaciones personales. Unas habilidades que se logran a través de ejercicios individuales de naturaleza *psico-física* cuyo fin es que el *performer* supere sus propias limitaciones. Seguidamente, Eugenio Barba desarrollará un extenso campo de investigación en relación a las técnicas *extracotidianas* del actor vinculadas con las tradiciones orientales, cuyo resultado proviene de las investigaciones que lleva a cabo desde la *Antropología teatral*.

A partir de aquí es el momento de realizar un análisis contrastado de los diferentes conceptos que estructuran los sistemas y/o métodos creados por estos investigadores, primer paso para, después, desde nuestra experiencia teórico-práctica, poder extraer los elementos que corroboran la hipótesis inicial, es decir, *la existencia de una gramática corporal para el actor como sistema psico-físico configurado por un corpus técnico, ético y estético*.

2.1. La presencia escénica del actor.

«(...) la subdivisión del espacio en diferentes planos -radios de una esfera o de una rueda cuyo centro representa el cuerpo- puede ayudar a diferenciar las sensaciones posturales, al facilitar la representación de segmentos corporales en sus diversas orientaciones posibles. Todos estos ejercicios se estudiarán en estrecha relación con los que se refieren al equilibrio y la localización del centro de gravedad, así como los ligados al estudio del esquema corporal»²⁴⁵.

A principios del siglo XX surge la necesidad de encontrar un nuevo modo de habitar la escena a partir del desarrollo de una presencia corporal y mental

²⁴⁵ BACHMANN, Marie-Laure. *La rítmica Jaques-Dalcroze. Una educación por la música y para la música*. Ediciones Pirámide. Madrid 1998. p.139.

eficaz en el arte del actor. El paradigma de ejercicios ideados por los *directores-pedagogos* constituye la base para incorporar los principios que configuran *la presencia escénica del actor* en la representación. Unos principios que inducen al actor a actuar con todo el cuerpo y son fundamentales en la elaboración de la «*dramaturgia orgánica*»²⁴⁶ del espectáculo.

Uno de los innovadores en este sentido es Constantin Stanislavski. A la postre, en el Estudio del *Teatro del Arte* de Moscú, el director ruso establece una serie de disciplinas en relación al cuerpo que sus alumnos han de cursar orientadas hacia un uso teatral. Estas son:

- a. La gimnasia sueca, cuyo objetivo es «*hacer su aparato físico más móvil, flexible, expresivo e incluso más sensible*»²⁴⁷ a partir de la capacidad de la relajación muscular que producen estos ejercicios al practicarlos;
- b. la acrobacia que desarrolla la facultad de decisión y la agilidad en escena;
- c. la formación en danza clásica, cuya función es «*mantener la espalda erguida, sentir que la columna vertebral está asentada sobre la última vértebra, lo que da un soporte sólido al torso*»²⁴⁸,
- d. y el «*movimiento plástico*»²⁴⁹, un trabajo que introduce a través del estudio de estas técnicas corporales, con el que pretende dotar al actor de una clara consciencia corporal, e introducir en el lenguaje teatral el término cuerpo orgánico como una cualidad esencial de las acciones de un actor en escena. Con este término se comienza a perfilar un concepto muy vanguardista para la época, esto es, la idea de presencia escénica. Y ello se produce, a partir de una noción precisa de consciencia y colocación corporal y del cuerpo en el espacio.

Esto nos conduce a la consideración de que la adquisición de una organicidad corporal previa a la actuación por parte del actor, implica la consciencia y adquisición de conceptos de carácter abstracto que concebidos en su integridad le dotan de una nueva forma de estar presente en escena. Estamos hablando de un concepto que se repite en autores como Meyerhold,

²⁴⁶ BARBA, E. y SAVERESE, N., (2009), *op.cit.* p.89.

²⁴⁷ STANISLAVSKI, C., (1988), *op.cit.* p.59.

²⁴⁸ ASLAN, O., (1979), *op.cit.* p.85.

²⁴⁹ SIMÓ, R., (1988), *op.cit.* p.98.

para quien su técnica de la *Biomecánica* representa la parte física que estudia el movimiento del actor y cuyo objetivo es la veracidad previa a la actuación, o Artaud, no tanto en su praxis, pero sí en su concepción teórica, aboga por restituir la vida al teatro.

En otro lugar, Grotowski cuestiona el concepto de la organicidad planteado por Stanislavski, el que conlleva su relación con las leyes naturales de la vida y que se manifiesta como arte sobre el escenario solo tras su composición. A partir de esta diferencia, Grotowski elabora una nueva concepción que surge de «*la potencialidad de una corriente de impulsos, una corriente casi biológica que surge de dentro de uno y tiene como fin la realización de una acción precisa*»²⁵⁰.

Para Barba, el objetivo radica en crear el efecto de organicidad. Su búsqueda va acompañada de una sensación inorgánica del propio cuerpo y de la acción a partir del estudio de la técnica de distanciamiento, esto es, en una situación de representación el cuerpo del actor tiende a utilizar de forma diferente su cuerpo, lo que genera una energía inherente a su presencia. El director del *Odin Teatret* habla de la «*técnica extracotidiana del actor*»²⁵¹, la cual la diferencia de un uso cotidiano y no consciente del cuerpo en una situación usual. Para completar su teoría, su discípula, la actriz Julia Varley define esta presencia escénica como:

«(...) un cuerpo que respira y cuya energía se mueve. (...) La presencia se basa en algunos principios: el equilibrio está desplazado del centro; el peso se transforma en energía; las acciones tienen un inicio y un final y el recorrido entre estos dos puntos no es lineal; las acciones contienen oposiciones y tienen coherencia de intenciones»²⁵².

En resumen, una presencia escénica del actor que se define, por la integración *psico-física* del concepto de consciencia corporal que dota al cuerpo de organicidad y lo instala en un estado de predisposición y neutralidad previa a la actuación.

²⁵⁰ RICHARDS, R., (2005), *op.cit.* p.157.

²⁵¹ BARBA, E., (1983), *op.cit.* p.79.

²⁵² VARLEY, Julia. *Piedras de agua*. Col. Escenología. México 2009. pp.75-76.

2.1.1. La consciencia corporal.

La *consciencia corporal* representa la capacidad del actor físico de ser conocedor de las diversas posibilidades de su cuerpo en la ejecución de actitudes, gestos y/o movimientos motivados por un pensamiento, emoción o sentimiento. Así es, ya que en la búsqueda de esta clara consciencia física, el actor estructura nuevos patrones neuromusculares, capaces de crear una imagen adecuada susceptible de corregir y proporcionar una visión correcta de su propia corporalidad.

En este sentido, son muy interesantes las investigaciones realizadas por Lulu Edith Sweigard (1895-1974), quien desarrolla la *Ideocinesi* o la técnica corporal de trabajo consciente que «*utiliza imágenes como procedimiento para la mejora de los patrones musculares*»²⁵³. Sweigard, en realidad, establece nueve líneas de movimiento, que se representan como nueve flechas imaginarias, cuya visualización e integración como patrón neuromuscular y aplicación en la práctica, proporciona una correcta colocación corporal para el actor.

De las investigaciones efectuadas²⁵⁴ y desde nuestra propia experiencia artística en relación al concepto de consciencia corporal, podemos enunciar una serie de principios teóricos que definen el concepto. En efecto, bajo la noción de *líneas de fuerza* del cuerpo, queremos determinar la imagen *psico-física* que proporciona una correcta colocación corporal al actor, siendo su área de acción la siguiente:

²⁵³ André Bernard (1924-2003) citado por ÁVILA, R., (2011), *op.cit.* p.144.

²⁵⁴ Nuestro proceso de investigación nos ha llevado a la práctica de diferentes técnicas de consciencia y colocación corporal como la *Técnica Alexander* de la mano de Nica Gimeno, durante nuestros años de formación en el *Institut del Teatre* de Barcelona y en *Rolfing Integración Estructural*, proceso terapéutico impartido por Petró Kohut en Palma.



Línea de fuerza que produce la retroversión de la pelvis

- a. La *línea de fuerza* que produce la imagen de retroversión de la pelvis, alargando la zona lumbar y acortando la abdominal.

Línea de fuerza que alarga la columna vertebral

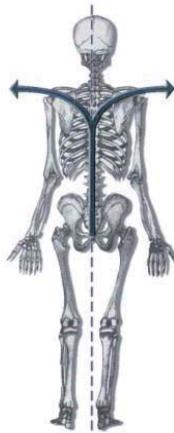


- b. La *línea de fuerza* que produce la imagen de alargamiento de la columna vertebral en dirección hacia arriba, desde el centro de gravedad situado en un punto intermedio entre la musculatura lumbar y abdominal. Esta línea de fuerza que llega hasta la cabeza se proyecta por el espacio más allá de los límites *psico-físicos* de este segmento corporal.



Línea de fuerza o plomada

- c. La *línea de fuerza* o plomada que va del centro de gravedad hacia abajo, a través del contacto que establecen los pies con la tierra, desde la sensación de enraizamiento.



Línea de fuerza que expande la espalda

- d. La *línea de fuerza* que nace en el centro de gravedad, que asciende a través de la columna vertebral y se bifurca a la altura de los omóplatos hacia las extremidades superiores, y produce en el actor la imagen de expansión de la espalda en el espacio más allá de sus propios límites psico-físicos.

Estas *líneas de fuerza* que constituyen una correcta consciencia corporal, son fruto de la integración de tres elementos que subsisten implícitamente en toda gramática corporal: el centro de gravedad, el concepto de verticalidad y la sensación de enraizamiento.

– **El centro de gravedad.**

El punto de partida en el estudio de los diferentes conceptos que estructuran la consciencia corporal del actor lo establece Dalcroze al localizar el *centro de gravedad*, aspecto que desarrolla más detalladamente su alumno Rudolf Bode en su *Principio del centro de gravedad*. Bode señala que cada movimiento, incluido los periféricos, se origina en el centro de gravedad del cuerpo del actor y se propaga en forma de onda hasta las extremidades. Sin embargo, es Stanislavski quien descubre, en la disciplina de la danza, los elementos que considera indispensables en la representación del cuerpo del actor, y localiza el centro de gravedad en un punto exacto como señala en las siguientes líneas:

«Nuestra columna vertebral, que puede doblarse en todas las direcciones, es como un muelle espiral y tiene que estar firmemente asentada en su base. De alguna manera debe estar bien atornillada en su lugar, sobre la vértebra más baja. Si una persona tiene la impresión de que este “tornillo” es resistente, la parte superior de su torso tiene un apoyo, un centro de gravedad, estabilidad y aplomo. Si, por el contrario, le parece que el tornillo está flojo, su columna vertebral, y por tanto todo el torso, pierde su estabilidad, su aplomo, su forma y, junto con ellas, su belleza de movimientos y su fluidez plástica»²⁵⁵.

Por otro lado, Meyerhold habla explícitamente del centro de gravedad como cualidad indispensable para el actor, y Laban lo sitúa física y anatómicamente en *«el cuerpo humano (el centro de gravedad) está situado en la región de la pelvis, y en la postura normal, se encuentra por encima del punto de apoyo»²⁵⁶.*

²⁵⁵ STANISLAVSKI, C., (1988), *op.cit.* p.65.

²⁵⁶ LABAN, R., (2006), *op.cit.* p.100.

Siguiendo con esta descripción, podemos observar que, en Decroux, el concepto adquiere una nueva dimensión globalizadora, porque el centro de gravedad del actor se expresa a través de la compensación que se ejerce entre «una tensión en el plano físico y emocional»²⁵⁷, convirtiéndose de esta manera en estilo de actuación.

Por otro lado, recordemos que, para Grotowski, la columna vertebral es el centro de expresión del cuerpo del actor, ya que cada impulso nace del centro de forma imperceptible y se proyecta hacia el exterior donde se hace evidente, «la repetición automática de cada uno de los ejercicios psico-físicos posibilita la investigación del centro de gravedad»²⁵⁸.

Schlemmer, quien es perfectamente conocedor del concepto, invierte los términos en la búsqueda de una dramaturgia significativa. «La pierna gigantesca, por ejemplo convierte al bailarín en cierto modo en todo pierna, es decir que el centro de gravedad de su movimiento se encuentra fuertemente desplazado y que las funciones del resto del cuerpo les son subordinadas»²⁵⁹.

De todo ello deducimos que el centro de gravedad es una noción abstracta que se conceptualiza a partir de su localización espacial; la que se ubica en la región de la cintura pélvica, entre la primera vértebra sacra y la quinta vértebra lumbar aproximadamente, y que representa el punto de encuentro de las diversas líneas de fuerza que actúan sobre el cuerpo del actor como centro de equilibrio *psico-físico* y origen del movimiento significativo²⁶⁰.

²⁵⁷ DE MARINIS, M., (1993), *op.cit.* p.145.

²⁵⁸ GROTOWSKI, J., (1992), *op.cit.* p.98.

²⁵⁹ SCHLEMMER, O., (1978), *op.cit.* p.77.

²⁶⁰ El neurobiólogo Michael D. Gershon en su obra *The Second Brain*, publicada en 1988, apunta la existencia de un «segundo cerebro, cerebro abdominal o sistema nervioso intestinal» que está constituido por cien millones de neuronas, más de las que tiene la médula espinal, y que actúa de forma autónoma del primer cerebro. No obstante, está ligado a él a través del nervio vago y es capaz de enviarle mucha más cantidad de información de la que recibe. Este segundo cerebro, al producir sustancias de naturaleza psicoactiva, es capaz de influir en los estados de ánimo, de forma que ayuda a establecer recuerdos conexos a las emociones. Esta noción de la neurobiología nos justifica desde una vertiente científica la importancia del centro de gravedad como elemento *psico-físico* del actor. Para más información consultar: DE MARINIS, M., «Contra la distancia: hacia nuevos paradigmas para la experiencia teatral» en DE MARINIS, Marco. *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Colección Teatología. Editorial Galerna. Buenos Aires 2005. pp.203-225.

– **El equilibrio precario.**

Del concepto de centro de gravedad se desprende la noción de equilibrio, ya que la estabilidad corporal, tanto en posición estática como en movimiento, depende de la capacidad de compensar las diferentes líneas de fuerzas que entran en contradicción. El equilibrio del cuerpo del actor se mantiene mientras el eje vertical que atraviesa el centro de gravedad cae en el interior de la base de soporte. La pérdida de este centro de gravedad tiene como consecuencia la pérdida del equilibrio del cuerpo.

No debiéramos olvidar que si durante siglos «*los distintos métodos de entrenamiento del movimiento (...) llevan como objetivo fundamental el dominio del desequilibrio del cuerpo en los movimientos asimétricos*»²⁶¹, a principios del siglo pasado se estableció uno de los grandes campos de investigación en la praxis del teatro, la búsqueda continua del *equilibrio precario*. Se trata de un *desequilibrio emocional* que hace entrar al actor en conflicto interno y que, en términos de corporalidad, se traduce en una inestabilidad física contra la cual el actor se ve obligado a luchar.

El equilibrio precario es un concepto que se desarrolla dentro de una doctrina filosófica que define la idiosincrasia del actor del siglo XX. Esta idea será analizada por Meyerhold para después ser continuada por personalidades como Schlemmer, Laban, Decroux, Grotowski, hasta Barba. El equilibrio «*se modifica y modela, se vuelve precario: nuevas tensiones aparecen así en el cuerpo, dilatándolo*»²⁶², una doctrina que ha llegado hasta nuestros días.

Delsarte es uno de los primeros que enuncia la *Ley del equilibrio*, que se desprende directamente de la *Ley de las oposiciones*, según el maestro francés se trata de una ley que da a la mecánica el poder, a la forma su belleza y su fuerza, y al movimiento, su eficacia. Además, confiere sentido a toda expresión. Esta descripción nos lleva a los estudios capitales de *Biomecánica* que hemos podido analizar, porque como ya advertimos Meyerhold instala al actor en una lucha continua con su estabilidad en un trabajo riguroso de equilibrio precario. Un aspecto que podemos observar en el documento audiovisual, el estudio biomecánico titulado *Tiro con arco*, interpretado por Alexey Levinskiy (vídeo

²⁶¹ LABAN, R., (2006), *op.cit.* p.213.

²⁶² BARBA, E. y SAVARESE, N., (2009), *op.cit.* p.193.

capítulo 2, título 1 del DVD).

Sobre estas particularidades, Laban apunta que en «*el control del movimiento el equilibrio inestable desempeña un papel de importancia (...) ocurre cuando el centro de gravedad está a punto de cambiar su relación normal en sentido vertical con el punto de apoyo*»²⁶³.

Continuando con la exposición, para Schlemmer, el concepto es el resultado de la cosificación del cuerpo del actor, el cual es transformado desde la máscara, el vestuario o los accesorios, hasta adquirir un desequilibrio extraordinario tanto físico como emocional. Del análisis de su *Ballet triádico* (ver capítulo 2, título 2 del material audiovisual), podemos comprobar cómo la dramaturgia de las piezas que lo constituyen, surge de las posibilidades de metamorfosear el cuerpo que ofrece al actor el vestuario plástico. Un vestuario ideado para que el centro de gravedad se desplace, en la búsqueda de una armonía fundamentada en la asimetría, un concepto innovador del teatro del siglo XX.

Dado que dos elementos simétricos al carecer de conflicto no son teatrales en sí mismos, Meyerhold excluye todo elemento simétrico de su gramática y Decroux dirige su búsqueda hacia una asimetría corporal que instala al actor en una lucha de fuerzas vinculada al equilibrio precario. En la búsqueda del personaje, Lecoq señala que ha de poder expresarse en tres palabras, por lo que busca el equilibrio a partir de una estructura de tres elementos en sí misma asimétrica. «*Con tres palos podemos construir un primer espacio: ¡la choza ya es una casa! Dos elementos no serían suficientes, (...) Tanto para el personaje como para la casa, el trípode es indispensable en su arquitectura*»²⁶⁴.

– **El concepto de verticalidad.**

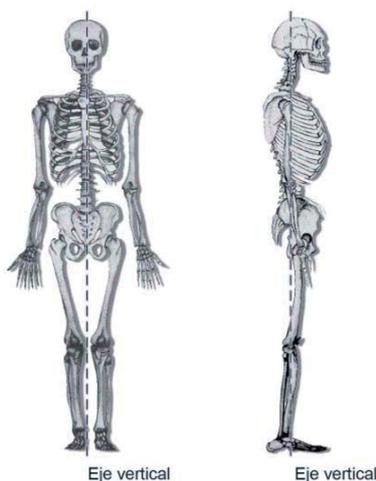
El concepto de *verticalidad* supone la alineación *psico-física* del cuerpo del actor alrededor de un *eje vertical*, en la adquisición de un equilibrio que proporciona una mayor economía de esfuerzo en la ejecución de actitudes, gestos y/o movimientos.

Por lo dicho, podemos observar que en cada movimiento el cuerpo del actor se convierte en una red de tensiones antagonistas a partir de las cuales el

²⁶³ LABAN, R., (2006), *op.cit.* p.115.

²⁶⁴ LECOQ, J., (2003), *op.cit.* p.95.

intérprete encuentra su verticalidad. Este eje vertical o «*station debout*»²⁶⁵ como lo denomina Decroux, dibuja una línea vertical imaginaria que divide el cuerpo del actor en dos partes simétricas, el lado derecho y el lado izquierdo.



Una percepción que Laban corrobora. «*Al estar de pie, erguido con las piernas juntas, hay que comenzar a tomar conciencia de la línea central del cuerpo que comienza en los pies, pasa por la columna, hasta llegar a la coronilla*»²⁶⁶.

– **La sensación de enraizamiento.**

El *enraizamiento* tiene como objetivo desarrollar la consciencia y sensibilidad de la parte inferior del cuerpo del actor. La intención es establecer una conexión con el suelo que tiene un efecto de peso y estabilidad en la presencia corporal del actor en escena.

Raimon Àvila señala que esta conexión:

*«(...) puede ser imaginada bien como una flecha que, desde el centro, apunta hacia abajo, al centro de la tierra, bien como la existencia de una amplia base de contacto de los pies con el suelo, bien como una sensación de respiración en la misma planta del pie»*²⁶⁷.

²⁶⁵ GAYÓN, J., (1998), *op.cit.* p.286.

²⁶⁶ LABAN, R., (2006), *op.cit.* p.51.

²⁶⁷ ÀVILA, R., (2011), *op.cit.* pp.161-162.

2.1.2. La neutralidad.

La *neutralidad* es otro de los grandes principios de la técnica actoral descubierto a lo largo del siglo XX, ya que confiere una presencia escénica eficaz previa a la actuación desde un estado de serenidad.

Copeau la define como «*un estado de calma y pureza, un estado natural que evolucionaría hasta la expresión de las distintas emociones*»²⁶⁸. A ello añade Phillip Zarrilli, en relación a sus investigaciones sobre la pedagogía del *director-pedagogo* francés, que el actor solo puede acceder a la neutralidad tras haber conseguido un estado de inmovilidad y predisposición, es decir, desde la «*disponibilidad y no desde una actitud artificial, una mueca corporal, mental o vocal*»²⁶⁹.

Asimismo, Schlemmer establece un tipo impersonal fundamentado en la norma. Dicha posición parte del cuerpo natural del actor bajo una concepción convencional de la neutralidad. Además, adquiere personalidad a partir de la interpretación de cada actor-bailarín en función de un color que modifica su gestualidad y por las trayectorias circunscritas en el espacio escénico.

Otra reflexión importante es la de Meyerhold, quien apunta que el estado de neutralidad surge del concepto de *stoika*, es decir, un momento de parada activa que retiene el impulso de la acción. En Decroux, la idea nace a raíz de su formación en la escuela del *Vieux-Colombier*, por lo que define este concepto como la actitud rectilínea que guarda la vertical, y, al mismo tiempo, como condición indispensable previa a la acción, el denominado «*le zero*»²⁷⁰, donde *el «cuerpo nunca está ausente y la energía no se ve, se deduce*»²⁷¹. Finalmente, en la pedagogía lecoquiana, la neutralidad representa un estado de disponibilidad hacia el mundo que nos rodea. Lecoq se refiere en realidad a un estado de calma, inocencia y curiosidad, que en su consecución se sirve de

²⁶⁸ BALTÉS, B., (2002), *op.cit.* p.38.

²⁶⁹ ZARRILLI, Phillip. *Acting (Re) Considered*. Routledge. London 1995. p.181.

²⁷⁰ *Fonds Étienne Decroux*. MW-164 (28). «Pour Veinstein. Paris, hiver 1956. Moyens de représentation du mime corporel». Dossier «Moyens de représentation du mime corporel». 15 f.ms (1-15). p.6.

²⁷¹ *Fonds Étienne Decroux*. MW-164 (28). «Pour Veinstein. Paris, hiver 1956. Moyens de représentation du mime corporel». Dossier «Moyens de représentation du mime corporel (suite). "L'abstraction matérialisée"». 6 f.ms. (88-93). p.91.

la máscara neutra, dado que es una metáfora del equilibrio entre las pasiones y la economía de movimiento.

2.1.3. La organicidad corporal.

El concepto de *cuerpo orgánico*, otro de los ejes fundamentales de este capítulo, surge de la necesidad de encontrar un nuevo modo de habitar la escena que desarrolle una presencia eficaz en el arte del actor. Por ejemplo, el término orgánico es introducido en el lenguaje teatral por Stanislavski y representa las leyes naturales de la vida cotidiana que, a través de la estructura y composición, aparecen sobre el escenario transformadas en arte. Esta idea la refuerza Meyerhold con la *Biomecánica*, al entenderla como la parte física que estudia el movimiento del actor, cuyo objetivo es una autenticidad y veracidad previa a la actuación.

Deducciones que en la obra de Artaud acaban reafirmando el concepto a raíz de su idea de restituir la vida al teatro. Y en Grotowski, la organicidad significa «*la potencialidad de una corriente de impulsos, una corriente casi biológica que surge de dentro de uno y tiene como finalidad la realización de una acción precisa*»²⁷².

Sin embargo, esta organicidad, para Barba, no ha de representar una finalidad en sí misma, más bien ha de crear el efecto de la organicidad.

– La economía de movimiento.

La *economía de movimiento* es otra característica importante, y tiene como objetivo la eficacia del movimiento, gesto y/o actitud en escena, y la eliminación de todo movimiento parasitario e innecesario de la partitura.

En la *Rítmica* dalcroziana la economía de movimiento viene dada por la relación que establece el actor, músico o bailarín entre la consciencia y dominio de la contracción y relajación muscular con la respiración.

Asimismo, Meyerhold, desde una óptica constructivista del arte, examina el trabajo realizado por los obreros y observa que este carece de desplazamientos improductivos, que posee un ritmo y presenta una serie de resistencias. En efecto, el movimiento del trabajador nace, para el director ruso, del centro de gravedad y se expande de forma excéntrica por todo el

²⁷² RICHARDS, T., (2005), *op.cit.* p.157.

organismo. En sí, Meyerhold realiza una interesante analogía y hace surgir el movimiento significativo del actor de las mismas premisas, desde donde estructura los principios de la *Biomecánica* fundamentados en varios aspectos:

- a. La ausencia de desplazamientos superfluos.
- b. Los cambios de ritmo del actor.
- c. La determinación del centro de gravedad como generador del movimiento expresivo.
- d. El juego de resistencias.

También la pedagogía creada por Jacques Lecoq constata la existencia del cuerpo del actor en relación con la observación de las dinámicas de la naturaleza. Siguiendo esta teoría, Joan Carles Bellviure apunta que existe un centro, pero no se trata de una consciencia corporal ideal para el cuerpo del actor:

«Existen frases de referencia que surgen a partir de la economía de movimiento y llegan a constituir un número. En estas frases existe un trabajo técnico de base, una vez tienes la frase articulada te lanzas al juego actoral: movimientos grandes o pequeños, cambios en la respiración, etc. En consecuencia, la frase de referencia se convierte en punto fijo de la actuación, y nos permite jugar ese tratamiento de base que cuando actúas ha quedado impregnado en tu forma de trabajo, permite que el gesto sea más preciso y comprensible»²⁷³.

2.2. El Principio de segmentación y de jerarquización.

Toda gramática corporal codificada implica una segmentación y disociación del cuerpo a partir del análisis del movimiento. Lo cual quiere decir que el actor focaliza cada movimiento, gesto y/o actitud en el centro de gravedad; lo alinea a lo largo de su eje vertical, y lo proyecta en el espacio a partir de las diversas líneas de fuerza y la consciencia de los planos de expresión que le rodean. Todo ello se produce desde la consecución de una descomposición de lo complejo en partes simples bien delimitadas. Este proceso permite al actor imprimir dirección al movimiento, gesto y/o actitud, además de ser preciso en el

²⁷³ Conversaciones con Joan Carles Bellviure.

inicio y final de cada serie ininterrumpida de movimientos que constituyen una secuencia o partitura de movimiento, logrando en definitiva concreción, claridad y decisión *psico-física*.

François Delsarte, siguiendo esta línea argumental, introduce el concepto de disociación corporal, dividiendo el cuerpo del actor en tres zonas:

- a. La cabeza o zona concéntrica, mental e intelectual.
- b. La parte superior del torso o zona normal, emocional, moral y espiritual.
- c. La parte inferior del torso o zona excéntrica, vital y física.

La segmentación que propone Delsarte plantea infinitas posibilidades de combinación de los diferentes elementos, y nos hace conscientes del gran potencial expresivo que puede adquirir cada segmento corporal en disociación.

Analicemos seguidamente su división en el siguiente esquema:

LA CABEZA.

- Gran división concéntrica-mental²⁷⁴.
- Se divide en tres zonas:

Zona vital-física: detrás de la cabeza, parte que se articula sobre la columna vertebral.

Zona mental o parte superior de la cabeza, incluyendo la frente.

Zona de expresión emocional: cuando el rostro, siguiendo la teoría de Delsarte, se divide a su vez en tres zonas:

1. Zona mental: la frente y los ojos, que se componen de tres elementos, el globo ocular, las pupilas y las cejas.
2. Zona emocional-espiritual: la nariz y los pómulos.
3. Zona vital-física: las mejillas, la mandíbula y la zona inferior de los pómulos.

Examinemos a continuación el cuadro de referencia de las diferentes actitudes de la cabeza²⁷⁵ en relación a una persona u objeto imaginario:

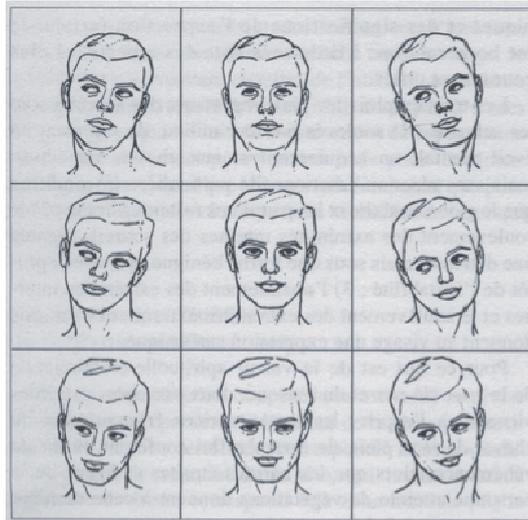
Las *secciones horizontales* nos indican que:

- En la sección superior, la cabeza se inclina hacia atrás, en el plano sagital.

²⁷⁴ Esta división se corresponde al *Acorde de novena* que hemos definido en el capítulo primero, apartado 3.1.1. «François Delsarte. El *Compendium*», del presente estudio.

²⁷⁵ SHAWN, T., (2005), *op.cit.* p.80.

- En la sección intermedia, la cabeza se mantiene en una posición neutra, ni inclinada hacia delante ni hacia detrás, en el plano frontal.
- En la sección inferior, la cabeza se inclina hacia delante en el plano sagital.



Acorde de novena de las actitudes de la cabeza²⁷⁶.

Y las tres *secciones verticales* nos indican que:

- En la sección izquierda, la cabeza realiza una rotación en el plano frontal y una inclinación en el plano frontal en dirección a la persona o el objeto de referencia.
- En la sección central, la cabeza se encuentra en la posición central de un plano frontal, no se acerca ni aleja de la persona u objeto de referencia.
- En la sección derecha, la cabeza realiza una rotación en el plano frontal y una inclinación en el plano frontal en sentido inverso a la dirección de la persona u objeto de referencia.

²⁷⁶ Ilustración de Gustave Le Doux (1854-1902) en SHAWN, T., (2005), *op.cit.* p.80.

ACORDE DE NOVENA DE LA CABEZA		
<p><i>Actitud EX-ex.</i> Cabeza levantada y girada en sentido contrario a un objeto o persona de referencia. Arrogancia o repulsión.</p>	<p><i>Actitud NOR-ex.</i> Cabeza inclinada hacia atrás sin rotación. Exaltación, éxtasis.</p>	<p><i>Actitud CON-ex.</i> Cabeza levantada y girada en dirección hacia un objeto o persona de referencia. Familiaridad.</p>
<p><i>Actitud EX-nor.</i> Cabeza girada y alejada del objeto o persona de referencia. Apreciación negativa o sensualidad.</p>	<p><i>Actitud NOR-nor.</i> Cabeza frontal dirigida hacia el objeto o persona de referencia. Estado normal.</p>	<p><i>Actitud CON-nor.</i> Cabeza girada hacia el objeto o persona de referencia. Aprecio o ternura.</p>
<p><i>Actitud EX-con.</i> Cabeza baja y alejada del objeto o persona de referencia. Suspiciacia.</p>	<p><i>Actitud NOR-con.</i> Cabeza inclinada hacia abajo en posición frontal. Reflexión, meditación.</p>	<p><i>Actitud CON-con.</i> Cabeza baja e inclinada en dirección de la persona o del objeto de referencia. Veneración o ternura maternal.</p>

El significado de estas actitudes está condicionado por la dirección de la mirada, según si esta se dirige o se aleja del objeto o persona de referencia. Además de por la posición global del cuerpo y por los movimientos del torso y de sus miembros. Estas actitudes son susceptibles de cambios de significación y se convierten en una de las características principales de la teoría creada por Delsarte. Para comprenderlas, analicemos el siguiente segmento corporal de su jerarquización:

EL TORSO.

- Gran división normal-emocional.
- Se divide según la teoría de Delsarte en tres zonas:

Zona mental: correspondiente a la parte superior del pecho. Centro del honor y de la consciencia, no obstante al albergar a los pulmones también se corresponde con la zona espiritual.

Zona emocional: parte media del torso, centro del afecto, en relación con el corazón y el *plexus solar*.

Zona vital-física: parte inferior del tronco subdividida en la sección

abdominal, el estómago, intestinos y los órganos sexuales, centro de los diferentes apetitos.

Habría que fijarse en que las diferentes posiciones del pecho bajo la óptica del *delsartiano* aportan información sobre los tipos de personajes que el actor puede construir. De esta forma, los gestos que se dirigen hacia el pecho adquieren una cualidad más mental o espiritual, a diferencia de aquellos que dirigen la mano hacia la zona media del torso. Estos últimos tienen una significación más afectiva, cuando el actor dirige la mano hacia el abdomen señala apetitos físicos, animales o sexuales.

LOS BRAZOS Y LAS MANOS.

- Gran división expresiva moral-emocional.
- Los brazos se subdividen en tres partes:
 - Zona vital-física: la parte superior del brazo.
 - Zona moral-afectiva: el antebrazo.
 - Zona mental: las manos y los dedos.

Paralelamente a esta clasificación, *Delsarte* establece una división estructurada sobre las tres articulaciones del brazo constituido por el hombro, el codo, la muñeca y aquellas denominadas: los *termómetros de la expresión*.

El estado de estas articulaciones y la manera como son movilizadas señalan no tan solo la naturaleza de una expresión sino su grado de intensidad:

- La articulación del hombro y su utilización es capital para toda expresión del cuerpo.
- El codo es el termómetro de la voluntad.
- La muñeca es el termómetro de la fuerza vital.

Finalmente, la mano representa, para *Delsarte*, una de las partes más expresivas del cuerpo, portadora de infinitos significados.

Analicemos a continuación el *Acorde de novena* de las actitudes de la mano²⁷⁷:

²⁷⁷ PORTE, A., (1992), *op.cit.* pp.142-143.

ACORDE DE NOVENA DE LAS ACTITUDES DE LAS MANOS²⁷⁸		
<i>Actitud Ex-con. Estado convulsivo.</i>	<i>Actitud NOR-con. Autoridad.</i>	<i>Actitud CON-con. Lucha.</i>
<i>Actitud EX-nor. Expansión.</i>	<i>Actitud NOR-nor. Abandono.</i>	<i>Actitud NOR-con. Postración.</i>
<i>Actitud EX-ex. Exasperación.</i>	<i>Actitud NOR-nor. Exaltación.</i>	<i>Actitud CON-ex. Abominación.</i>

En relación a los dedos de la mano, cada uno tiene una función específica para Delsarte:

- El meñique es el dedo del humor, del capricho de la delicadeza y la afección.
- El anular es el dedo de la afección.
- El corazón es el dedo más físico, designar un objeto con este dedo adquiere un sentido grosero.
- El índice, es el más mental de todos los dedos, designa y dirige.
- El pulgar, es el más importante bajo el criterio de Delsarte, ya que asume gran cantidad del trabajo realizado por la mano, indicando el nivel de vitalidad de la persona.

Para acabar la segmentación que realiza Delsarte del cuerpo del actor, analicemos el *Acorde de novena* de las actitudes de las piernas y los pies:

LAS PIERNAS.

- Se ubican en la región vital-física.
- Son los órganos que transportan el peso del cuerpo a través del espacio. Las posiciones y actitudes que adquieren las piernas, pese a ser muy elementales bajo la concepción del maestro francés, adquieren gran importancia, y en consecuencia, la marcha se convierte en la actividad fundamental que ejercen.
- Las piernas se subdividen a su vez en tres zonas:
 - Región vital-física del torso que corresponde a la parte alta de la

²⁷⁸ *Ibidem*, p.144.

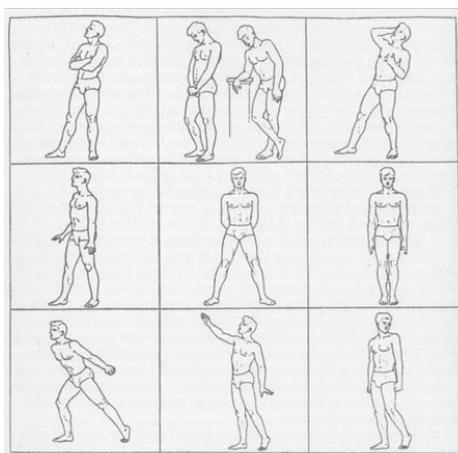
pierna.

Zona espiritual-emocional-normal, corresponde a la parte baja de la pierna.

Zona mental corresponde al pie, que se subdivide en tres zonas:

1. Zona física, el talón.
2. La zona emocional corresponde al arco del pie y al empeine.
3. Zona mental que corresponde a los dedos del pie.

A continuación, veamos el *Acorde de novena* de las actitudes fundamentales de las piernas y los pies:



*Acorde de novena de las actitudes de las piernas y los pies*²⁷⁹.

ACORDE DE NOVENA DE LAS ACTITUDES DE LAS PIERNAS Y LOS PIES²⁸⁰		
<i>Actitud EX-con.</i> <i>Desafío.</i>	<i>Actitud NOR-con.</i> <i>Reflexión.</i>	<i>Actitud CON-con.</i> <i>Postración.</i>
<i>Actitud EX-nor.</i> <i>Indecisión.</i>	<i>Actitud NOR-nor.</i> <i>Bienestar, embriaguez,</i> <i>reposo militar.</i>	<i>Actitud CON-nor.</i> <i>Respeto del niño hacia sus</i> <i>padres, respeto hacia un</i> <i>superior.</i>
<i>Actitud EX-ex.</i> <i>Vehemencia, ataque.</i>	<i>Actitud NOR-ex.</i> <i>Exaltación, expansión.</i>	<i>Actitud CON-ex.</i> <i>Estado de transición.</i>

²⁷⁹ *Ibidem*, p.46.

²⁸⁰ Ilustration de Gustave Le Doux en LEABHART, Thomas. «Essays on François Delsarte» en *Mime Journal*. 2004/2005. Theatre Department the Claremont Colleges. p.46.

Por tanto, del estudio de Delsarte deducimos que el actor, al conjugar movimientos de diferente naturaleza, haciéndolos entrar en un mismo marco métrico y además fijar la atención en uno de los segmentos que intervienen en dos acciones antagonistas ejecutadas simultáneamente, desarrolla la capacidad de independencia muscular y de coordinación. Este concepto lo tratan otros investigadores teatrales a lo largo del siglo XX.

Es el caso de Meyerhold, quien concibe el cuerpo del actor como una unidad formada básicamente por la cabeza, el tronco y las extremidades. Partes que configuran las unidades mínimas susceptibles de expresión. Igualmente, en su praxis introduce ejercicios que configuran el concepto de segmentación y que organizan el cuerpo del actor como los engranajes de una máquina. Y esto se realiza al poner en juego movimientos plásticos en el espacio, en la ejecución de acciones simples.

«Durante una representación, el actor lleva al escenario específicamente su cuerpo. Aunque lo más correcto sería no tanto el movimiento de su cuerpo en el espacio sino más bien la coordinación de su cuerpo, ya que se puede recibir un cuerpo, pero también podemos recibir por separado la cabeza, el tronco y las extremidades. Así pues, el cuerpo de un actor debe llegar al escenario en tal forma entrenado que nos asombre por la agilidad y el arte con que esté coordinado»²⁸¹.

De esta manera, los ejercicios y estudios biomecánicos establecen relaciones de causa-efecto entre los diferentes segmentos corporales. El tronco, el cuello, los brazos, las manos, los dedos, las piernas, los pies, el rostro o la mirada dialogan entre sí bajo los principios de la consciencia corporal y de la disociación, con la participación de todo el cuerpo en el movimiento de la unidad mínima significativa y en la búsqueda constante del centro de gravedad y del equilibrio precario. No obstante, de entre todos los segmentos corporales, las piernas adquieren en la *Biomecánica* gran importancia al constituir el soporte del cuerpo y su factor del equilibrio, así como también el motor de la fuerza del movimiento y de su energía. Las

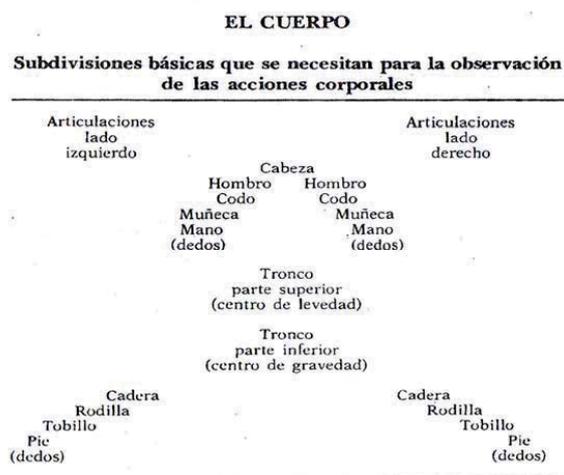
²⁸¹ MEYERHOLD, V., (2005), *op.cit.* p.49.

piernas alcanzan, por tanto, una doble significación: la de ser el punto de contacto con el suelo y el vehículo de desplazamiento a partir de la marcha, la cual se origina desde la sucesión de desequilibrios que afectan al movimiento y a su dinamismo.

En relación a la segmentación corporal, Rudolf Laban señala:

«El cuerpo es nuestro instrumento de expresión a través del movimiento. El cuerpo actúa como una orquesta en la que cada sección está relacionada con las demás, y forma parte del todo. Sus distintas partes pueden combinarse en acciones concertadas, o cualquiera de las partes puede realizar un “solo”, mientras las demás hacen una pausa»²⁸².

En realidad, Laban analiza y desarrolla el *Principio de la sucesión* de Delsarte y el *Principio del centro de gravedad* de Bode en el que cada movimiento, incluido los periféricos, se originan en el centro de gravedad del cuerpo irradiándose hacia la periferia. En consecuencia, Laban construye el cuerpo del actor a lo largo de un eje de gravedad y lo segmenta en una serie de subdivisiones imprescindibles en el análisis de las acciones físicas a las que denomina *«Subdivisiones básicas que se necesitan para la observación de las acciones corporales»²⁸³*, veamos el gráfico que plantea:



²⁸² LABAN, R., (2006), *op.cit.* p. 64.

²⁸³ *Ibidem*, p.50.

La articulación y segmentación posibilitan el estudio de los factores de la acción corporal que Laban define como «*una alteración de la posición del cuerpo, o de sus partes, que transcurren en el tiempo, ocurren en el espacio, y emplean la fuerza*»²⁸⁴, donde cada segmento es susceptible de moverse en relación a los tres ejes corporales: el eje vertical o longitudinal, el eje sagital o anteroposterior y el eje transversal-horizontal. La combinación de dos ejes corporales determina la formación de un plano, entendiendo por plano la superficie imaginaria que atraviesa el cuerpo en un sentido determinado. Tan es así que todo segmento corporal tiene la posibilidad de realizar movimientos disociados de rotación, inclinación y/o traslación en cada plano del espacio. Analicémoslos en las siguientes líneas:

- a. El plano transversal u horizontal está formado por el eje transversal-horizontal, en el que se realizan movimientos de rotación hacia la derecha e izquierda de los distintos segmentos corporales.
- b. El plano frontal está formado por el eje vertical y transversal-horizontal, en el que se realizan movimientos de inclinación hacia la derecha y/o izquierda o de traslación lateral de los distintos segmentos corporales.
- c. El plano anteroposterior o sagital, está formado por el eje vertical y anteroposterior, en el que se realizan movimientos de inclinación hacia delante en flexión y hacia detrás en extensión, o movimientos de traslación adelante o atrás, de los diferentes segmentos corporales.

«Inclinaciones y rotaciones combinadas.

*Una inclinación y una rotación pueden combinarse en un movimiento del tronco. Estas combinaciones implican situaciones diferentes que acaban en posiciones variables a pesar de la utilización de los mismos signos»*²⁸⁵.

Por tanto, la segmentación implica que, para mover un elemento corporal en un plano concreto, el actor ha de inhibir o aislar aquellos segmentos que han de permanecer inmóviles. Esta jerarquización de una parte del cuerpo sobre las otras, estructura el cuerpo ficticio del actor y representa uno de los principios fundamentales de la gramática decrouxiana, cuya clasificación de los

²⁸⁴ *Ibidem*, p.94.

²⁸⁵ CHALLET-HAAS, J., (2010), *op.cit.* p.176.

órganos de expresión es la siguiente: «*primero, el cuerpo; después, los brazos; y por último, el rostro*»²⁸⁶, y otorga al tronco el valor de constituir el eje dramático del cuerpo del actor, en palabras del creador francés:

«Si hay emoción el movimiento parte del tronco y más o menos hay una resonancia en los brazos.

*Si solo hay una explicación de inteligencia pura, desprovista de afectividad, el movimiento puede partir de los brazos para transportar solo los brazos o arrastrar el tronco»*²⁸⁷.

En este orden de cosas, existen importantes analogía entre las gramáticas corporales propuestas por Laban y Decroux, ya que ambos reflexionan sobre la segmentación corporal y participan del estudio y precisión del conocimiento de las distintas posibilidades articulatorias de cada segmento en el trabajo expresivo del actor:

«Como se puede considerar que el esternón “mire” en una dirección como hacia delante-abajo, o adelante-arriba, será interesante tratar de determinar una diferenciación entre esas acciones, y aquellas que se refieren a la parte superior del tronco “señalando” en una dirección determinada.

De cualquier manera en todos los movimientos del tronco hay que tomar conciencia muy especial del área de la columna vertebral, de pecho o del abdomen:

- a) que esté comprometida en la acción;*
- b) que se efectúe una pausa en su posición original:*
- c) que se lleve en forma pasiva, como por ejemplo en los movimientos del pecho, cuando toda la parte superior del tronco se desplaza de su posición natural por encima de la pelvis»*²⁸⁸.

El resultado de la revisión de la segmentación corporal propuesta por Delsarte, donde la clasificación de cada segmento está definida en función de

²⁸⁶ DECROUX, É., (2000), *op.cit.* p.137.

²⁸⁷ *Ibidem*, p.106.

²⁸⁸ LABAN, R., (2006), *op.cit.* p.104.

la sección horizontal y vertical de su cuadro de referencia, lleva a Decroux, muy probablemente, a la enunciación del movimiento en doble y triple diseño, en los que se conjugan movimientos de rotación e inclinación dentro de los diferentes planos espaciales.

Tanto Laban como Decroux coinciden en el concepto de articulación rebelde. Así, el mimo francés propone algunos ejemplos de lo que concibe como articulación rebelde:

«1. La articulación del pecho, la de su base, que funciona en cualquier sentido, no tiene recorridos iguales en todos los sentidos. Considerando su inclinación, vemos que se extiende más hacia un lado que hacia atrás y más que hacia delante. (...)

2. Su desigualdad, para colmo, es, por así decirlo, desigual: la de la cadera que es más complaciente cuando participa en una curva del cuerpo hacia delante, es la más rebelde en una curva hacia atrás.

3. La región lumbar, más complaciente en una curva hacia delante, es más rebelde en una curva del cuerpo hacia delante»²⁸⁹.

Para Laban, en concreto, esta articulación rebelde implica que

«Explore la posibilidades de movimientos direccionales de todo el tronco (incluyendo la cabeza) a partir de una posición de pie. Hay que mantener la columna inmóvil.

a) Se puede realizar con facilidad hacia el frente, al flexionar las articulaciones de la cadera hasta llegar a cierto ángulo;

b) hacia el área de atrás del cuerpo, habrá que hacer participar las piernas, por lo menos hasta las rodillas, que se flexionan en ángulo;

c) hacia las áreas a los costados del cuerpo, probablemente haya que levantar las piernas del suelo»²⁹⁰.

²⁸⁹ DECROUX, É., (2000), *op.cit.* p.140.

²⁹⁰ LABAN, R., (2006), *op.cit.* pp.98.

En conclusión, Laban apunta que *«La parte inferior del tronco es mucho menos móvil que el pecho, por eso seguirá normalmente los movimientos de las caderas, que como todas las otras articulaciones “señalan” o se mueven en una dirección determinada»*²⁹¹.

Y Decroux trabaja la segmentación del movimiento a partir del *«aislamiento de la energía»*²⁹², lo que permite ampliar la gama corporal y multiplicar las posibilidades de sus efectos rítmicos. Así es, ya que para movilizar un segmento corporal susceptible de significación, es necesario que una fuerza contraria mantenga inmóvil el segmento que le sigue o le precede; y todo ello dentro de un juego de oposiciones, siendo la fragmentación la herramienta utilizada para alejarse de la ilustración, la descripción y el naturalismo.

*«Se produce una fuerza de focalización de la mirada, y la descomposición del movimiento culmina exaltando la significación. Permite descomponer y, por tanto, reconstruir el movimiento a partir de los elementos claros yuxtapuestos. La voluntad de culminar una creación hecha de fragmentos visibles y analizables tiene por consecuencia la aparición en todo momento de la técnica del artista»*²⁹³.

Desde un punto un tanto diferente, para Jean-Louis Barrault, el cuerpo del actor comprende la cabeza, el pecho y el vientre, correspondiendo cada parte a una voluntad, veámoslo:

*«La cabeza corresponde a la voluntad analítica.
El pecho a una voluntad subjetiva.
El vientre a una voluntad visceral o sexual»*²⁹⁴.

La situación también es diferente en Schlemmer, si bien para creadores como Laban, Meyerhold, Decroux o Barba la segmentación lleva implícita una organicidad para el cuerpo del actor, el director alemán hablará de esta

²⁹¹ *Ibidem*, p.102.

²⁹² *Fonds Étienne Decroux*. MW-164 (30). «Pour Veinstein. Paris, hiver 1956. Commandement et substantivité de l'exactitude géométrique, relié à l'idée du "une a la fois". Exactitude exécutoire». 19 f.ms. p.11.

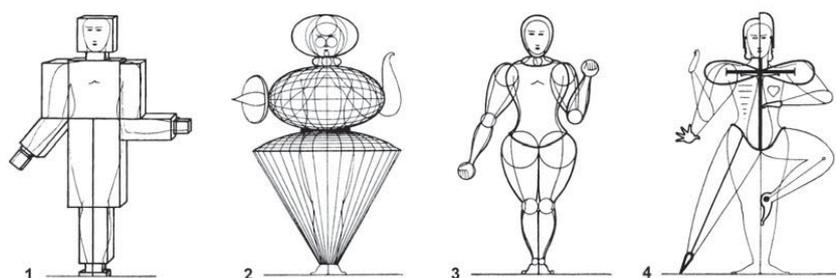
²⁹³ DECROUX, E., (2008), *op.cit.* p.20.

²⁹⁴ BARRAULT, Jean-Louis. *Saisir le présent*. Éditions Robert Laffont, S.A. Paris 1984. p.171.

disociación de los diferentes segmentos corporales susceptibles de significación para señalar que se orientan a una mecanización. Por ello, estructura la figura humana en formas geométricas cuyo objetivo es la adquisición de un cuerpo-escénico a partir de su abstracción y plantea un cuerpo articulado como:

*«El cuadrado de la caja torácica,
el círculo del vientre,
el cilindro del cuello,
el cilindro de los brazos y las piernas,
la esfera de la articulación del codo, de la rodilla, del hombro,
del tobillo,
la esfera de la cabeza, de los ojos,
el triángulo de la nariz,
la línea que enlaza el corazón con el cerebro, la línea que
enlaza la cara a lo que vemos,
el ornamento que se forma entre el cuerpo y el mundo exterior,
su relación simbólica»²⁹⁵.*

Con esta segmentación el director alemán persigue una desmembración de los órganos de expresión y en la consecución de sus objetivos diseña el vestuario teatral plástico-espacial:



Vestuario plástico-espacial²⁹⁶.

Para comprender mejor este hecho, analicemos la anterior ilustración:

1. Al primer diseño lo denomina «*vestuario cúbico*»²⁹⁷, y es una

²⁹⁵ SCHLEMMER, O., (1978), *op.cit.* p.102.

²⁹⁶ BARBA, E. y SAVARESE, N., (2009), *op.cit.* p.272.

²⁹⁷ ROUSIER, C., (2001), *op.cit.* p.74.

transposición sobre las formas del cuerpo humano de las leyes del espacio cúbico. La cabeza, los brazos y las piernas se transforman en construcciones espacio-cúbicas, a las que llama «*arquitectura en movimiento*»²⁹⁸.

2. El vestuario marioneta se corresponde a la segunda figura del diseño y representa una tipificación de las formas del cuerpo inscritas en las leyes del espacio. Se trata de una totalidad mecánica. La cabeza se transforma en una forma oval y las extremidades en quillas.
3. El organismo técnico, o diseño número tres del gráfico, trata de explicar la articulación del espacio del cuerpo al de la escena, ya que, de esta manera, el vestuario se convierte en matriz del movimiento mismo.
4. Para finalizar, el diseño número cuatro constituye la desmaterialización del cuerpo, es decir, la producción de una forma abstracta a partir del cuerpo mismo²⁹⁹. Un vestuario que al intentar traducir espacialmente los ritmos y movimientos internos, obtiene una forma simbólica, o lo que es lo mismo, la disolución de una forma natural que se produce por su convivencia con otras formas o por la multiplicación de los elementos, como la cabeza doble y los miembros múltiples.

En suma, el vestuario plástico-espacial ideado por el director adscrito a la *Bauhaus*, constriñe la gestualidad del actor y le obliga a crear una corporalidad cuyo motor de movimiento radica en las formas plásticas. Esta nueva escritura gestual no es arbitraria ya que está basada en la movilidad de las figuras que construyen una realidad reinventada, «*la materialización de un cuerpo imaginario, de un organismo vivo pero técnicamente rearticulado*»³⁰⁰. No obstante, es importante apuntar que la desmembración propuesta por Schlemmer no constituye la desaparición del actor en función de una *supermarioneta* como postula Gordon Craig, al contrario, el director alemán propone un actor cuyas cualidades son el resultado de la confrontación de lo mecánico y lo orgánico.

Analicemos a continuación la percepción de Lecoq, quien difiere del

²⁹⁸ *Ibidem*, p.74.

²⁹⁹ *Ibidem*, p.74

³⁰⁰ Oskar Schlemmer. (1997), *op.cit.* p.35

concepto de segmentación y jerarquización que proponen los diferentes *directores-pedagogos* y plantea un enfoque absolutamente diferente. No en balde, de su metodología se desprende que la unidad mínima del cuerpo es todo el cuerpo, ya que no puede existir una parte sin el todo. Consecuentemente, no contempla el concepto de segmentar el cuerpo del actor en unidades más simples susceptibles de significación, dado que únicamente existe una unidad no dissociable. Aunque en ocasiones se pueden analizar ciertas actitudes, definidas como momentos importantes en el devenir de una acción que se realizan en un espacio y un tiempo, no se trata de posiciones fijas, sino de momentos significativos. Ello implica que, para examinar una secuencia de movimiento o repetir una acción, el actor ha de pasar por las diferentes actitudes para buscar el elemento susceptible de ser analizado.

2.3. El espacio físico y emocional.

«Esta vivencia escultórica del espacio es fundamental para adquirir un verdadero dominio corporal»³⁰¹.

Desde una nueva perspectiva del espacio, el cuerpo del actor debe aparecer en escena como una forma plástica y además encontrar el punto de equilibrio entre su presencia y *el espacio físico y emocional* donde se inscribe. En efecto, el actor corporal posee un espacio interior determinado por las leyes orgánicas, por lo que debe articular sus ritmos internos a los de un espacio escénico total donde el cuerpo pierde sus limitaciones físicas y cuya proyección está determinada por la organización geométrica.

A raíz de este enfoque, François Delsarte considera que el cuerpo del actor está rodeado en todas las direcciones por lo que denomina las *Regiones del espacio*, es decir:

- a. La región excéntrica-vital-física o la zona del espacio que rodea las piernas, desde el suelo hasta la parte inferior del torso.
- b. La región normal-emocional-moral-afectiva o la zona espacial alrededor de la parte superior del torso.
- c. La región concéntrica-mental-intelectual o la zona espacial situada al

³⁰¹ SCHINCA M., (2002), *op.cit.* p.93.

nivel de la cabeza.

Estas *Regiones del espacio* provocan la *Doctrina de los órganos espaciales*, según la cual, la significación de un gesto está caracterizada por la parte del cuerpo donde se origina el movimiento, y se modula en función de la región espacial donde desemboca. De esta forma un gesto realizado delante del cuerpo es vital y mental, desplazado hacia los lados y el exterior es emocional y ejecutado detrás del cuerpo del actor, fuera del alcance de la vista, adquiere connotaciones negativas de rechazo o miedo. En el *Compendium* elaborado por Delsarte, se distingue como la práctica de la vida cotidiana se desarrolla a una altura inferior de la cabeza, a diferencia de la región del espacio que se despliega por encima de dicha cabeza, y que se corresponde a la región sobrenatural donde se expresan las emociones más elevadas. Esta región espacial se subdivide en relación al cuerpo del actor en tres espacios: el frontal, el lateral y el posterior. Así pues, un gesto ejecutado frontalmente tiene una carga más vital que un gesto realizado lateralmente ya que este adquiere una connotación más emocional. Y los gestos cuya trayectoria finaliza detrás del cuerpo expresan rechazo o miedo, a menos que tengan una implicación inconsciente.

Por otro lado, es significativo el desarrollo de la línea argumental iniciada por Delsarte que realiza Rudolf Laban, para quien el movimiento tiene lugar al trasladar los diferentes segmentos corporales que configuran el cuerpo del actor de un punto a otro del espacio a través de una trayectoria. Así es, el cuerpo del actor se inscribe en un espacio individual circular que lo envuelve al que denomina «*esfera de movimiento o kinesfera*»³⁰², «*demarcado por el límite del movimiento corporal sin desplazamiento*»³⁰³. Consecuentemente, el actor puede alcanzar todos los puntos de esta circunferencia con sus extremidades sin necesidad de cambiar su punto de apoyo. A semejanza del método propuesto por Delsarte, este espacio se divide en tres dimensiones o planos de movimiento: el plano horizontal, el plano frontal y el plano sagital. Cada uno de estos planos posee una dirección y su opuesta, e irradian del centro de la

³⁰² LABAN, R., (1978), *op.cit.* p.89.

³⁰³ SCHINCA Marta. *Expresión corporal. Técnica y expresión del movimiento*. Editorial Praxis. Barcelona 2002. p.86

esfera de movimiento del actor, el cual se convierte en el eje y centro. Finalmente, habría que subrayar que Laban define los aspectos que relacionan el espacio con las acciones físicas. Y esto lo hace de la siguiente manera:

«Aspectos elementales que se necesitan para la observación de las acciones físicas en relación al espacio:

Direcciones:

Adelante, atrás, izquierda, derecha y sus combinaciones: izquierda-adelante, izquierda-atrás, derecha-adelante o derecha-atrás.

Niveles:

Alto.

Medio.

Profundo.

Extensiones:

Cerca-normal-lejos.

Pequeña-normal-grande

(corto) (largo).

Vía:

Derecha-angular-curva»³⁰⁴.

Desde otro punto de vista, los ejercicios elaborados por Dalcroze relacionados con el espacio, se complementan unos a otros en la perspectiva de una mayor sensibilización, lo que convierte el cuerpo del actor en un instrumento flexible e inteligente. En su estudio Dalcroze distingue dos dominantes:

- a. El *espacio colectivo* que une a los individuos en movimiento y en la forma que lo ocupan, dado que aprender a ocupar un espacio colectivo posibilita al actor el conocimiento de las características formales del movimiento tales como: mantener la distancia constante en relación a otra persona, analizar las propias sensaciones motrices, desarrollar la adaptación con el objetivo de llegar a ser parte de un todo y la capacidad

³⁰⁴ LABAN, R., (2006), *op.cit.* p.73.

de distanciamiento para adquirir el concepto de globalidad.

- b. El *espacio creador* sobre el que se trazan trayectorias de movimiento, las cuales permiten desplazarse de un lugar a otro y en el que cada actor investiga en relación a los planos y niveles espaciales, la distancia, el tiempo o la energía.

– **El espíritu geométrico de Meyerhold y Decroux.**

Tanto Meyerhold como Decroux poseen una conciencia geométrica del cuerpo del actor, un espíritu que expresa la habilidad de crear dinámicas que les relaciona estilísticamente con las vanguardias de la época, como ocurre con el Cubismo.

«(...) el sentido de la biomecánica es el de abrir al actor el lenguaje olvidado del pensamiento plástico, capaz de expresar un personaje, una psicología y al actor en sí mismo en el espacio»³⁰⁵.

Volviendo a la *Biomecánica*, el pensamiento espacial y cinético desarrolla en el actor una concepción mecánica de su propio cuerpo y establece principios taxonómicos que le permiten proyectar el movimiento espacialmente adquiriendo grandes dimensiones. De este modo, el espacio para el director ruso se convierte en un componente indisoluble del movimiento. Por ello, la creación de formas plásticas en el espacio escénico determina el juego biomecánico, donde la dramaturgia de los estudios viene determinada por la relación entre la partitura de movimiento y el espacio en ausencia de una escenografía figurativa. Una determinación en la que los ejercicios y estudios creados por Meyerhold se convierten en un vehículo para el uso de los diferentes espacios en los que el actor debe organizar las relaciones de su propio cuerpo con otros elementos significativos de la representación. A este respecto se presentan cuatro posibilidades distintas:

- a. El espacio donde el cuerpo del actor se relaciona consigo mismo, y se describe a partir de la creación de figuras plásticas y de la manipulación de los objetos. El estudio titulado *El lanzamiento de la piedra* interpretado por Gennadi Bogdanov, es un buen ejemplo como podemos

³⁰⁵ PICON-VALLIN, B., (2004), *op.cit.* p.122.

comprobar en el documento audiovisual *capítulo 2, título 3* del DVD.

- b. El espacio donde el actor se relaciona con otro actor a partir de un dialogo corporal, sus límites *kinesféricos* se modifican a medida que se desarrolla la acción dramática, *La puñalada* representa un claro ejemplo de este trabajo (ver *capítulo 2, título 4*, del DVD).
- c. El espacio en el cual el actor se relaciona con el grupo a partir de las dinámicas de actuación del coro, interactuando con él o entrando en conflicto dramático.
- d. El espacio en el cual el actor está en relación con el público.

Es desde esta «*exactitud geométrica*»³⁰⁶ desde la que el actor decrouxiano habita el espacio consciente de la perfección de la forma, la línea recta y el dibujo sencillo. En efecto, la toma de conciencia de los diferentes planos espaciales: horizontal, frontal y sagital, ocupados por cada segmento corporal susceptible de significación, permite elaborar el concepto de *raccourci*, el cual representa la capacidad del movimiento significativo de contraer y condensar el tiempo y el espacio. En consecuencia, la acción física en Decroux se traduce en comedia muscular, es decir, en una disposición *extracotidiana* del cuerpo en el espacio que genera una resonancia emocional.

– **Schlemmer y la «matemática artística metafísica».**

*«Yo por mi parte propago la danza mecánica, matemática (...) partiendo de la geometría del suelo, de la persecución de las rectas, las diagonales, el círculo, la curva, se desarrolla casi espontáneamente una estereometría del espacio por medio de la vertical de la figura del actor-bailarín (...). El mismo cuerpo puede demostrar su matemática mediante el desencadenamiento de su mecánica corporal»*³⁰⁷.

Siguiendo esta descripción nos encontramos de nuevo con Schlemmer, quien parte de la idea del arte como «*ordenación de lo caótico y lo confuso, encontrando en la matemática de las formas puras sobre la escena el medio*

³⁰⁶ Fonds Étienne Decroux. MW-164 (30). «Pour Veinstein. Paris, hiver 1956. Commandement et substantivité de l'exactitude géométrique, relié à l'idée du "une a la fois". Exactitude exécutoire». 19 f.ms. p.5.

³⁰⁷ WICK, R., (1986), *op.cit.* p.252.

*para resolver el conflicto entre lo orgánico, el cuerpo humano finito y lo inorgánico, el espacio matemático finito»*³⁰⁸.

Para defender su postura, el *director-pedagogo* aplica a su danza-teatro las leyes matemáticas del número tres o lo que es lo mismo, los tres elementos que configuran la ley, es decir, la forma, el color y el espacio; las tres dimensiones espaciales: alto, profundo y ancho; las tres formas geométricas: el cuadrado, el círculo y el triángulo desde sus equivalentes estereométricos³⁰⁹, es decir, el cubo, la esfera y el cono, y finalmente los tres colores primarios: el azul, el amarillo y el rojo.

En realidad, la matemática de la danza creada por el director alemán, somete el movimiento a las leyes del espacio, convirtiéndose de ese modo en principio de todo arte abstracto en contraposición al arte naturalista en que el actor-bailarín se adapta al espacio de la escena. En definitiva, a través de este arte moderno, Schlemmer, además de su fascinación por la técnica, las máquinas y la mecánica, busca la representación dinámica y la desmaterialización del espacio y el tiempo.

2.4. El tiempo.

Seguidamente, abordamos el concepto de *tiempo*, un punto importante y que se describe desde distintas teorías. En un primer momento habría que advertir, de modo general, que la interpretación del movimiento, el gesto y/o la actitud, se desarrolla en un tiempo concreto, y su intención se modifica en función del ritmo y las pausas dramáticas que intervienen, suscitando, de ese modo, pensamientos, estados o emociones.

Por ejemplo, Delsarte en la *Ley de la velocidad*, una de «*Las nueve leyes de la moción*»³¹⁰ que enunció en su momento, afirma que el ritmo y el tempo del gesto son proporcionales a la masa del objeto en movimiento, donde las cualidades de lentitud y de ponderación se corresponden a la profundidad y a la majestuosidad de la emoción.

A ello añade Stanislavski que las pasiones humanas, los estados

³⁰⁸ SANCHEZ, J.A., (1999), *op.cit.* p.190.

³⁰⁹ ROUSIER, C., (2001), *op.cit.* p.30.

³¹⁰ Consideramos el término *moción* como «*alma del movimiento*» siguiendo las directrices de Annie Suquet en la edición en francés de SHAWN, T., (2005), *op.cit.* p.233.

emocionales y, en suma, toda experiencia interna o externa del ser humano se desarrollan dentro de un tempo-ritmo. Una propuesta que se puede explicar con el siguiente texto:

«Tempo: rapidez o lentitud de pulsación de cualquier clase de unidades establecidas, de igual duración, en cualquier medida prefijada. Se trata de una medida mecánica y minuciosa.

Ritmo: relación cuantitativa de unidades (de movimiento o sonido) con las unidades de duración establecidas en un tempo y medida dados. Lentitud o rapidez, acelera o amortigua la acción»³¹¹.

Este tempo-ritmo, utilizado correctamente, ayuda al actor a evocar los sentimientos adecuados de forma orgánica, y provoca el pensamiento en torno a las circunstancias dadas. No obstante, no se puede recrear un tempo-ritmo correcto a no ser que exista la sugerencia de determinadas circunstancias que afecten a las emociones en relación con los objetivos y las acciones que se deben realizar. En la pedagogía stanislavskiana existe, pues, un tempo-ritmo externo, de naturaleza física y un tempo-ritmo interno, que se corresponde a la vivencia interna, en definitiva:

«El tempo-ritmo de movimiento puede no solo sugerir, de forma intuitiva, directa e inmediata, sentimientos adecuados y excitar el sentido de percepción de lo que se está haciendo, sino que además ayuda a poner en movimiento las facultades creadoras»³¹².

De las investigaciones realizadas por Laban, se desprende que toda modificación espacial de los diferentes segmentos corporales, lleva implícito un tiempo concreto de ejecución. Ello supone que, además de la forma, el concepto de longitud o de extensión que requiere en su definición el movimiento, se establece una relación entre el tiempo de ejecución de un movimiento respecto del tiempo del movimiento que lo precede o lo sucede. A

³¹¹ STANISLAVSKI, C., (1988), *op.cit.* p.216.

³¹² *Ibidem*, p.235.

esta relación Laban la denomina «*ritmo temporal del movimiento*»³¹³ y, desde esta perspectiva, define al ritmo como dos o más lapsos temporales de movimientos consecutivos de igual o distinta longitud. Finalmente, concluye que todo «*movimiento se caracteriza por dos factores: la forma creada por tramos espaciales y los ritmos creados por los lapsos ejecutados ambos por el cuerpo o algunas de sus partes*»³¹⁴.

Así pues, «*el cambio de ritmo*»³¹⁵ es un aspecto definidor del arte corporal del actor, siendo de naturaleza geométrica los desplazamientos y las trayectorias que se proyectan sobre el espacio escénico. En este sentido, el movimiento creado por Meyerhold se convierte en una secuencia de desplazamientos de precisión matemática claramente identificables unos de otros sin desvirtuar su totalidad. No hay que olvidar que el actor biomecánico trabaja cada fragmento a partir de aceleraciones y desaceleraciones, de composiciones de movimientos amplios y reducidos. Y también desde el *estacato* que proyecta el movimiento en un espacio y un tiempo no solo físico, sino de carácter emocional a semejanza de una frase musical.

Desde la óptica de la *Rítmica* dalcroziana, la conciencia del tiempo solo puede tener lugar para el actor si un cierto número de experiencias relativas a la velocidad, la lentitud y la pausa de la acción permiten establecer una relación entre el antes y el después. A la postre, uno de los conceptos claves del vocabulario rítmico es la *anacrusa motriz* que se define como una elevación que desemboca en un tiempo fuerte. Este último denominado *crusa*, ya que se corresponde al punto de apoyo principal de un ritmo o frase y es seguido generalmente por una *metacrusa*, la cual aporta a la frase una resolución o descanso y es una consecuencia de la precedente. Conceptos todos ellos que, aplicados a la dinámica del movimiento, desarrollan la preparación visible o disimulada necesaria para ser ejecutado y su consecuencia.

– **La pausa dramática o la inmovilidad móvil.**

«(...) *permanecer quieto sin estar quieto*»³¹⁶.

³¹³ LABAN, R., (1978), *op.cit.* p.97.

³¹⁴ *Ibidem*, p.98.

³¹⁵ MEYERHOLD, V.E., (2005), *op.cit.* p.155.

³¹⁶ ZARRILLI, P., (1995), *op.cit.* p.177.

La *inmovilidad móvil* o la suspensión del movimiento en un momento concreto, es significativa y posee una naturaleza concreta. De esta circunstancia Copeau extrae las siguientes conclusiones:

«La inmovilidad, siempre y cuando contenga una actitud correcta y de sentido conveniente, es expresiva en la medida en que prepara el gesto que la seguirá. En realidad, salvo en los casos buscados, no hay inmovilidad real del actor en el escenario. Equivaldría a la ausencia, la inmovilidad expresiva, es decir, que contiene el germen de la acción que vendrá después, es sensible para el espectador, (...). La inmovilidad a la que seguirá un gesto dulce no será la inmovilidad a la que seguirá un gesto violento; la que prepara un gesto brusco no es la que prepara un gesto lento. (Digo prepara, no anuncia). El alumno tendrá que hacer ejercicios apropiados para conocer estas diferencias, y separar una inmovilidad neutra de una inmovilidad expresiva»³¹⁷.

Por tanto, es importante que el actor corporal desarrolle una consciencia sobre los momentos estáticos. Unos momentos a los que Meyerhold denomina *«pausa emotiva»³¹⁸* y alerta sobre los actores que no poseen un sentido del tiempo y que recurren a dichas pausas creando una actuación carente de ritmo y de interés. La pausa concluye el director ruso *«no significará ausencia o cese del movimiento, sino como en la música, servirá para marcar la progresión»³¹⁹*.

Desde otra mirada, Laban considera que toda acción corporal puede ser detenida y mantenida por un período de tiempo determinado. Por ello, la duración de esta pausa dramática puede medirse en unidades de tiempo proporcionales a la de los movimientos que conducen a la introducción y conclusión de la inmovilidad, en este sentido opina,

«Cuando se reduce la sensación de seguir fluyendo es cuando eventualmente se puede hablar de “hacer una pausa”, en la cual aunque inmóvil, podemos experimentar la sensación

³¹⁷ BALTES, B., (2002), *op.cit.* p.289.

³¹⁸ MEYERHOLD, V.E., (2005), *op.cit.* p.62.

³¹⁹ *Ibidem*, p.221.

de una continuación, pero es retenida (...) la sensación de fluidez, ese sentir que se nos sigue llevando, o que continuamos, no cesa cuando hacemos una pausa, sino que se controla lo máximo posible»³²⁰.

Ante este punto, Decroux afirma que la «inmovilidad viva»³²¹ es movimiento en potencia, concepto muy próximo a la idea de *prejuego* de Meyerhold entendido como la «tensión que se acumula, crece y espera solución»³²². Pero también a la imagen de «acción en inacción»³²³ de Lecoq o a los *sats* entendidos como «el impulso a accionar, el momento en donde toda energía es contenida y calibrada, lista para ejecutar una acción»³²⁴ empleados por los actores del *Odin Teatret*.

Finalmente, Grotowski añade a todo ello que una pausa en medio de una partitura no debe ser inconsciente, dado que en este momento es cuando todo el impulso del movimiento se mantiene retenido:

«(...) el stop no debe ser mecánico, sino algo como una cascada congelada, quiero decir que todo el impulso del movimiento está ahí pero detenido. La misma cosa en lo que concierne al stop al principio de un nuevo fragmento de acción: este todavía inmóvil, tiene que estar ya en el cuerpo, si no, no funciona»³²⁵.

2.5. El peso, el esfuerzo y la resistencia.

Dicho todo lo anterior, cabe añadir, que no existe movimiento, gesto y/o actitud sin *esfuerzo físico o emocional*. Y hasta el más pequeño movimiento que el actor realiza en escena está definido por un *peso* y su ejecución supone un esfuerzo mental o corporal. No solo eso, también una lucha contra las *resistencias* que encuentra en su camino.

³²⁰ LABAN, R., (2006), *op.cit.* p.141.

³²¹ DENNIS, Anne. *El cuerpo elocuente: la formación física del actor*. Editorial Fundamentos. Madrid 2014. p.20.

³²² MEYERHOLD, V.E., (2005), *op.cit.* p.250.

³²³ DENNIS, A., (2014), *op.cit.* p.20.

³²⁴ VARLEY, J., (2009), *op.cit.* p.79.

³²⁵ RICHARDS, T., (2005), *op.cit.* p.79.

– **El concepto de resistencia de la *Rítmica*.**

Para Dalcroze, como hemos visto en apartados anteriores, la representación del espacio solo puede elaborarse en la medida en que el actor concibe la posibilidad de trazar trayectorias para llegar de un punto o a otro. Esto es así porque, según Dalcroze, su conciencia del tiempo solo puede tener lugar si un cierto número de experiencias relativas a la velocidad, la lentitud y la parada de la acción le permiten establecer una relación entre el antes y el después.

En este sentido, la *Rítmica* tiene por objeto la armonización de todas las facultades del ser, siendo las resistencias en la ejecución de los ritmos corporales y musicales uno de sus principios formativos. Unas resistencias que deben ser identificadas y reconocidas para poder ser analizadas. El actor experimenta las resistencias corporales como el resultado de restricciones físicas y emocionales impuestas al cuerpo por otros cuerpos u objetos externos a él. Así, pues, trabajar estas resistencias refuerza la conciencia de distinción entre el ritmo, el cual funciona como animador del cuerpo, del compás, o lo que es lo mismo, el regulador de este ritmo.

«El ritmo es el producto de una lucha contra una resistencia y del esfuerzo realizado para evitar una ruptura del equilibrio, un compromiso entre dos fuerzas contrarias»³²⁶.

– **La energía muscular de Laban.**

«Las acciones básicas de esfuerzo están también presentes en cualquier forma de expresión mental o intelectual, y la proyección externa de un esfuerzo puede revelar un estado mental»³²⁷.

Si para Dalcroze, las resistencias corporales que el actor encuentra son el resultado de restricciones físicas y emocionales, para Laban no existe la acción corporal sin energía muscular, ya que el grado de fuerza que un actor implica en su ejecución es proporcional al peso que transporta o al grado de resistencia que encuentra en su trayectoria, la cual puede ser fuerte, normal o

³²⁶ BACHMANN, M-L., (1998), *op.cit.* p.144.

³²⁷ LABAN, R., (1978), *op.cit.* p.59.

débil. O dicho en palabras de Laban:

«El peso puede ser:

- (a) de parte del cuerpo que se mueve; o
- (b) de un objeto que se desplace.

La resistencia puede ser producida:

- (a) por los músculos antagónicos del mismo cuerpo; o
- (b) por objetos externos u otras personas»³²⁸.

Ello constata que, para el actor, interpretar corporalmente una serie ininterrumpida de movimientos implica una reflexión en torno a las posibles combinaciones que se establece entre los segmentos corporales implicados, el tiempo, el espacio y la energía muscular.

– **El peso físico y emocional.**

Meyerhold, por su parte, señala que el juego actoral se construye sobre la producción y el control de la energía en relación con los conceptos dinámicos de aceleración, frenado y resistencia. Y es a través de una lucha de fuerzas por las que el movimiento adquiere su mayor grado de expresividad e intensidad. Asimismo, el *contrapeso* es uno de los elementos que también caracteriza y define el juego actoral del *Mimo corporal dramático*. Cuando el actor decrouxiano realiza un desplazamiento se produce una compensación muscular, la cual permite encontrar el equilibrio, a esta acción se le denomina *contrapeso físico* o *contrapeso emocional* solo si adquiere una dimensión espiritual.

A decir verdad, este *contrapeso* creado por el mimo francés presenta una correlación directa con el *otkaz* biomecánico, es decir, un movimiento en contradicción que se opone a la dirección del movimiento total. Un concepto, pues, que se desprende del *Principio de oposición* enunciado por Delsarte, para quien todo movimiento puede ser clasificado según estas tres dinámicas:

- a. El *movimiento de oposición* se define como el realizado por diferentes segmentos corporales simultáneamente en direcciones opuestas. Estas oposiciones expresan la fuerza y el potencial físico o emocional. En este sentido, los movimientos de oposición de la parte alta del cuerpo

³²⁸ LABAN, R., (2006), *op.cit.* p.78.

representan las transposiciones metafóricas de las emociones, los sentimientos y/o los pensamientos, mientras que los movimientos de las piernas son la representación de una necesidad funcional elemental.

Desde la óptica del Delsartiano, el actor únicamente puede construir el movimiento a través de una categoría de movimiento: las oposiciones. No obstante, estas pueden ser combinadas con las sucesiones. Delsarte hace referencia, al igual que posteriormente lo hace Decroux, al estudio de la escultura y la pintura. Lugares estos donde se confirma la existencia de dichos movimientos, los cuales dibujan las actitudes de las figuras.

- b. El *movimiento en paralelo* se define como el movimiento simultáneo de dos segmentos corporales en la misma dirección. Los paralelismos estructuran los movimientos estilizados y geométricos dado que su dibujo plástico busca la expresividad emocional del cuerpo. Desde un punto de vista físico, según señala Angélique Arnaud, los paralelismos revelan debilidad³²⁹. Delsarte, por su parte, los considera inexpresivos, por lo que recomienda en todo momento el movimiento de oposición.
- c. El *movimiento de sucesión* se define como el movimiento que circula a través del cuerpo en su totalidad o de un segmento corporal en concreto. Es la categoría más precisa para la expresión de la emoción, según Delsarte, y existen de dos tipos: las sucesiones propiamente dichas, que se generan del centro hacia la periferia y representan conceptos positivos, y las sucesiones inversas que van desde las extremidades hacia el centro del cuerpo del actor y que se corresponden a conceptos negativos.

Finalmente, para Grotowski, toda acción física viene motivada por un impulso que «*aparece en tensión. Cuando tenemos la in-tención de hacer algo, tenemos dentro la tensión adecuada, dirigida hacia el exterior*»³³⁰.

De manera muy significativa, el director polaco centra su atención en el estudio de los «*vectores opuestos*»³³¹ en el que cada ejercicio plantea un

³²⁹ *Ibidem*, p.321.

³³⁰ RICHARDS, T., (2005), *op.cit.* p.161.

³³¹ GROTOWSKI, J., (1992), *op.cit.* p.102.

proceso de análisis de sus resistencias. Posteriormente, Barba toma de la tradición teatral oriental, el *Principio de las oposiciones*, donde el actor antes de realizar una acción, ejecuta otra opuesta. Por lo que niega, en consecuencia, la acción inminente y obtiene así una presencia física dilatada, esto es, un principio que se articula a partir de la energía y la actitud mental del actor.

2.6. Pensar en movimiento.

No podía faltar en una reflexión sobre el movimiento su relación con la intención que lo provoca. En efecto, en el teatro corporal, toda forma de expresión artística remite desde el movimiento, el gesto y/o la actitud, a la intención que los inducen. Por tanto, el actor, movido por la voluntad de la imaginación y por una reflexión sobre el acto de creación, *traduce pensamientos o emociones en movimiento significativo*, construyendo, de ese modo, partituras elaboradas como metáforas del movimiento del alma.

«Lo importante para todos los que consideran el cuerpo en movimiento como un intérprete directo de las emociones humanas es no desdeñar ningún medio de aumentar y perfeccionar los medios corporales de expresión»³³².

Y esto es así porque la relación del movimiento con el pensamiento es otro de los conceptos innovadores de la pedagogía teatral del siglo XX. Desde Delsarte hasta Barba, todos los creadores coinciden en la idea que el actor ejecuta primero la acción que genera seguidamente la emoción. Analicemos nuevamente las aportaciones de cada *director-pedagogo*.

El pionero en el proceso que capacita al actor a pensar en términos de movimiento es Rudolf Bode, quien define el proceso como un *«reencuentro con el ritmo natural del movimiento, conjunción psicofísica de expresión»³³³*.

Por su parte, Dalcroze funda el valor del movimiento sobre el sentimiento que lo inspira y define en su pedagogía los medios físicos. Una definición que precisa la relación entre movimiento y pensamiento. Así pues, la expresión del sentimiento rítmico o de un estado de ánimo es controlada por la conciencia del sentimiento muscular, la energía, el tempo, la rapidez y la forma de ocupar el

³³² BACHMANN, M-L., (1998), *op.cit.* p.165.

³³³ LANGLADE, A., (1970), *op.cit.* p.89.

espacio. Todos estos aspectos desarrollan la consciencia de las sensaciones musculares en el actor e incluso le permiten su reproducción de manera que se inscriban en su memoria motriz a fin de ser recuperadas y recreadas en la expresión de un mismo sentimiento. De este modo, el acto creador surge de la intervención subjetiva del actor, el cual atribuye al mundo de las formas el poder de sentir emociones equivalentes a las que habita. Esto lo apunta Jaques-Dalcroze:

«Las sensaciones se transforman en sentimientos, o, dicho de otra manera, las acciones externas provocan una actividad interna. El recuerdo de un movimiento crea una sensación análoga a la del movimiento mismo»³³⁴.

En este sentido, observamos en Delsarte cómo a cada función espiritual le corresponde una función corporal y a cada función corporal le corresponde un acto espiritual, es decir, que cada movimiento, actitud y/o gesto es originado por un pensamiento, un sentimiento, una emoción o una intención. De ahí que, en su deseo de representación, desarrolle *«Las nueve leyes de la moción»* o del movimiento:

- a. La *Ley de la altura* conviene que todo elemento considerado como positivo lo manifiesta el actor por un movimiento hacia arriba, hacia adelante o hacia el exterior. Por el contrario, todo aspecto considerado negativo entraña un movimiento que parte del actor hacia abajo, hacia atrás o hacia el interior.
- b. La *Ley de la fuerza* consciente hace que el actor adopte actitudes de debilidad y, en consecuencia, genere actitudes fuertes.
- c. En la *Ley de la moción*, la excitación amplía el movimiento, el pensamiento lo contrae y la afección modera las actitudes.
- d. En la *Ley de la secuencia* acciona, en primer lugar, el pensamiento, la emoción, el sentimiento o la idea, y a continuación la expresión de la cara y la actitud del cuerpo del actor. Por tanto el gesto es la consecuencia de las dos causas.
- e. En términos escénicos la *Ley de la dirección* determina que la longitud

³³⁴ Marie-Laure Bachmann cita a Jaques-Dalcroze en BACHMANN, M-L., (1998), *op.cit.* p.165.

está definida por un desplazamiento directo de acercamiento o alejamiento del público; la anchura por un desplazamiento escénico lateral; la altura se define como un desplazamiento de arriba abajo, y finalmente, las diagonales son el resultado de la oposición de dos direcciones.

- f. En la *Ley de la forma*, una forma rectilínea representa vitalidad. Así, una forma circular es mental y una forma en espiral es moral y mística.
- g. La *Ley de la velocidad* señala que el ritmo y el tempo del gesto son proporcionales a la masa del objeto en movimiento. De ese modo, las cualidades de lentitud y de ponderación del movimiento son proporcionales a la profundidad y a la majestuosidad de la emoción.
- h. La *Ley de la reacción* determina que todo objeto de un aspecto agradable o desagradable hace reaccionar al cuerpo del actor a través de un movimiento. Por ello, el grado de reacción es proporcional al grado de emoción provocado por la vista de un objeto, ya que toda emoción extrema tiende hacia su opuesto, esto es, la concentración pasional tiende hacia la explosión y la explosión hacia la postración. La única emoción, desde el punto de vista de Delsarte, que no tiende hacia su propia destrucción, es aquella que es perfectamente equilibrada.
- i. La *Ley que define la extensión* del gesto determina que esta ampliación es proporcional al grado de abandono de la voluntad en la emoción.

Cuestiones que nos conducen a Stanislavski, para quien el origen de todo movimiento plástico reside en una motivación interna que se transmite fluidamente por todo el cuerpo y que se dirige hacia un objeto externo. De esta forma, el movimiento se configura en una continuidad que ayuda a conformar una línea ininterrumpida de acciones en la expresión externa del actor.

Siguiendo esta línea, los ejercicios biomecánicos constituyen organismos teatrales que representan para el actor formas incorporadas de un modo de pensar su propia corporalidad, es decir, la «*expresión exterior de una emoción interior*»³³⁵. En realidad, la propia cualidad del movimiento ideado por Meyerhold, posee la peculiaridad de hacer surgir los sentimientos, porque solo si el material de creación y la partitura corporal están bien contruidos por el

³³⁵ MEYERHOLD, V.E., (2005), *op.cit.* p.292.

actor, las emociones nacen en su justa correspondencia:

«Todo estado de ánimo psicológico está condicionado por determinados procesos fisiológicos, una vez encontrada la solución justa del propio estado físico, el actor llega al punto en que aparece la “excitabilidad”.

Y es que toda una serie de posiciones y estados físicos nacen de los puntos de excitabilidad, que después se colorean de este o aquel sentimiento. Por ello es que con este sistema de suscitar el sentimiento, el actor conserva siempre un fundamento muy sólido: las premisas físicas»³³⁶.

Ante esto, Rudolf Laban utiliza la expresión significativa para el actor *«pensar en términos de movimiento»³³⁷*, y Schlemmer considera que el cuerpo del actor es susceptible de ser el medio de expresión psíquico que se manifiesta esencialmente a través del movimiento.

La partitura corporal decrouxiana nos remite a la emoción y al pensamiento, donde *«les manières»³³⁸* son originadas por las emociones y viceversa. En este sentido, Decroux afirma: *«nuestro mimo trata de evocar con el solo movimiento del cuerpo la vida mental, si lo logra, será un arte completo»³³⁹*, y define el concepto como *traducir pensamiento en movimiento*.

Todo lo dicho nos lleva a Artaud, quien coincide con el creador del mimo contemporáneo en la definición del término y especifica que es como *«una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento»³⁴⁰*. Para el creador del *Teatro de la crueldad* se trata, en fin, de un lenguaje que se delimita asimismo como *«expresión dinámica y en el espacio»³⁴¹*, y utiliza de él *«sus posibilidades de expansión, de desarrollo en el espacio, de acción disociadora y vibratoria sobre la sensibilidad»³⁴²*.

³³⁶ *Ibidem*, p.84.

³³⁷ LABAN, R., (2006), *op.cit.* p.44.

³³⁸ DECROUX, É., (2008), *op.cit.* p.15.

³³⁹ DECROUX, É., (2000), *op.cit.* p.89.

³⁴⁰ ARTAUD, A., (1990), *op.cit.* p.101.

³⁴¹ *Ibidem*, p.101.

³⁴² *Ibidem*, p.101.

Y en la pedagogía lecoquiana, «*el verbo nace del silencio*»³⁴³, y su aprendizaje se inicia del mismo silencio, dado que:

*«(...) la palabra olvida las más de las veces, las raíces de las que nació, y es deseable que los alumnos se recoloquen, desde el principio, en una situación de ingenuidad primaria, de inocencia y de curiosidad»*³⁴⁴.

Únicamente se consigue salir de este silencio por dos vías de creación: desde la palabra o la acción. Dado que se establece un juego de actuación a partir de la reacción: «*reaccionar es hacer evidente la propuesta del mundo exterior. El mundo interior se revela por reacción a las provocaciones del mundo exterior*»³⁴⁵.

Uno de los últimos planteamientos proviene de Grotowski, quien considera que el «*actor no debe usar su organismo para ilustrar un movimiento del alma, debe llevar a cabo ese movimiento con su organismo*»³⁴⁶. Así, pues, uno de los principales puntos de inflexión en el trabajo de laboratorio del director polaco surge cuando el creador introduce el factor imaginativo en los ejercicios para activar la «*estimulación del subconsciente*»³⁴⁷.

Finalmente, Julia Varley añade, «*la elección de ser actriz presupone una propensión a la acción (...) Insistía otra vez en la dificultad de analizar mi modo de pensar con el cuerpo como actriz*»³⁴⁸.

En efecto, los actores del *Odin Teatret* inician su trabajo de creación, tanto desde lo físico como desde el pensamiento, ya que el objetivo final es pasar de un concepto al otro para construir una unidad. El propio Barba lo explica así: «*es necesario trabajar sobre el puente que une la orilla física y la orilla mental del proceso creativo*»³⁴⁹, con el objetivo de obtener un pensamiento creativo que busca una nueva reestructuración física y mental no previsible, es decir,

³⁴³ LECOQ, J., (2003), *op.cit.* p.60.

³⁴⁴ *Ibidem*, p.51.

³⁴⁵ *Ibidem*, p.52.

³⁴⁶ GROTOWSKI, J., (1992), *op.cit.* p.84.

³⁴⁷ DE MARINIS, M., (2004), *op.cit.* p.48.

³⁴⁸ VARLEY, J., (2009), *op.cit.* p.28.

³⁴⁹ BARBA, E., (1987 b), *art.cit.* p.22.

una «*incoherente coherencia*»³⁵⁰.

3. EL PROCESO DE APRENDIZAJE DE LA GRAMÁTICA CORPORAL.

Si bien hemos visto el léxico que configura el campo semántico del concepto de gramática corporal, y los principios que la definen, a continuación, es necesario para nuestro estudio, vislumbrar cómo los renovadores teatrales del siglo XX articulan sus métodos de formación actoral en sistemas de ejercicios estructurados metodológicamente. Se trata de partituras codificadas cuyo objetivo es enseñar la esencia del movimiento. Barba, bajo su concepción antropológica, las define como paradigmas de dramaturgia:

«(...) los ejercicios son forma pura, entrelazados de desarrollos dinámicos sin trama, sin historia. Los ejercicios son pequeños laberintos que el cuerpo-mente del actor puede recorrer a discreción, para incorporar un modo de pensar paradójico distanciándose de la propia manera de actuar cotidiana y desplazándose al campo de la acción extracotidiana en la escena.

Los ejercicios parecen amuletos que el actor lleva, no para exhibirlos, sino para extraer determinada calidad de energía de la cual se desarrolla lentamente un segundo sistema nervioso. Un ejercicio está hecho de memoria. Un ejercicio se vuelve memoria que acciona a través de todo el cuerpo»³⁵¹.

El ejercicio enseña al actor a pensar con todo el cuerpo en su integridad, convirtiéndose «*en un ejemplo paradójico de dramaturgia orgánica*»³⁵² del espectáculo. Es la esencia del movimiento escénico, como enuncia Meyerhold a propósito de la *Biomecánica*, «*cada ejercicio debe ser como un melodrama. Cada movimiento debe dar la sensación de ser actuado en un escenario*»³⁵³. Y esto es considerado por Decroux como el fundamento de una «*presencia lista*

³⁵⁰ BARBA, E., (1989). 88-6(S). *Archivos del Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium*. Holstebro. p.93.

³⁵¹ BARBA, E. y SAVARESE N., (2009), *op.cit.* p.79.

³⁵² BARBA, Eugenio. *El training del actor*. Conaculta NBA. México 2007. p.72.

³⁵³ MEYERHOLD, V.E., (2005), *op.cit.* p.56.

para representar»³⁵⁴.

3.1. El objetivo del ejercicio.

Cada ejercicio ha de entenderse como un modelo de dramaturgia orgánica que articula los cambios de tensión, intensidad, ritmo y dinamismo que implica cada gramática corporal. Todo ello se encarna en un trabajo personal e interno del actor que supone una autodisciplina considerable, ya que le induce a pensar y actuar desde el compromiso cuerpo-mente a partir de un comportamiento *extracotidiano* y artificial en la ejecución de acciones reales. En este sentido Jorge Gayón señala que «*el entrenamiento y la repetición construyen nuevas estructuras neuro-musculares que configuran la asimilación*»³⁵⁵.

La cuestión es que los objetivos de los ejercicios creados por los pedagogos teatrales tienen diversas finalidades, como apunta Barba:

*«(...) superar obstáculos e inhibiciones, especializarse en ciertas prácticas, o habilidades, liberarse de ciertos condicionamientos, de la “espontaneidad” personal, del propio modo de ser y de los manierismos; adquirir una capacidad particular de involucrar el cerebro y el sistema nervioso. Los distintos tipos de ejercicios tienden al desarrollo de un bios escénico que se manifiesta en un comportamiento guiado por una “segunda naturaleza”»*³⁵⁶.

Este punto nos conduce a la necesidad de analizar los principales objetivos perseguidos a lo largo del siglo XX por los diferentes *directores-pedagogos* en la elaboración de su praxis que resumimos en las siguientes líneas.

Jaques-Dalcroze construye un paradigma de ejercicios rítmicos al tratar de determinar las causas individuales que originan la arritmia musical del actor, músico y/o bailarín, es decir:

«(...)

³⁵⁴ BARBA, E., (1999). 99-4(S). *Archivos del Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium*. Holstebro. p.11.

³⁵⁵ GAYÓN, J., (1998), *op.cit.* p.157.

³⁵⁶ BARBA, E., (1999). 99-4(S). *Archivos del Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium*. Holstebro. p.11.

- *ser incapaz de proseguir un movimiento durante todo el tiempo necesario para su normal realización;*
- *acelerar o retardar un movimiento que debe permanecer uniforme;*
- *no saber acelerar o retardar un movimiento que lo requiere;*
- *“hacerlo a tirones” o cortarlo si debe estar ligado o viceversa;*
- *comenzarlo demasiado pronto o demasiado tarde, terminarlo demasiado pronto o demasiado tarde;*
- *no saber encadenar un movimiento de una especie con uno de otra especie (lento/rápido, flexible/rígido, enérgico/suave, etc.);*
- *ser incapaz de ejecutar simultáneamente dos o más movimientos contrarios;*
- *no saber matizar un movimiento por gradaciones continuas (del piano al forte o al revés);*
- *no poder acentuar el movimiento métrica o rítmicamente según las exigencias de la lógica musical»³⁵⁷.*

Dalcroze clasifica estas anomalías que provienen de una falta de armonía y coordinación entre la concepción del movimiento y su ejecución, a partir de una serie de defectos genéricos. Con el objetivo de erradicarlos, crea tres grandes categorías de ejercicios que estructuran su gramática:

- a. Un primer grupo de ejercicios destinados a mejorar la flexibilidad muscular y la consciencia corporal.
- b. Un segundo bloque de ejercicios que facilitan la rapidez de comprensión.
- c. Y un tercer grupo de ejercicios que reducen la duración del tiempo de respuesta a los estímulos dados, disminuyendo los gestos parasitarios en búsqueda de la economía del movimiento.

Para Meyerhold, desde otro punto de vista, los ejercicios construyen frases de movimiento que «*en realidad transportan los mensajes que surgen del mundo del silencio*»³⁵⁸ y que forman la praxis de la *Biomecánica*. Se trata de organismos teatrales que además de un entrenamiento físico, constituyen

³⁵⁷ BACHMANN, M-L., (1998), *op.cit.* p.75.

³⁵⁸ LABAN, R., (2006), *op.cit.* p.157.

estructuras incorporadas de un modo de pensar el actor su propia corporalidad. Los ejercicios son metáforas físicas que muestran como se mueve el pensamiento, a semejanza del concepto decrouxiano de *traducir el movimiento en pensamiento*. Estas imágenes del pensamiento se estructuran pedagógicamente a partir de una metodología progresiva:

- a. Los ejercicios más simples que se organizan en relación a las acciones fundamentales del trabajo del actor como: estar de pie, desplazarse por el espacio, correr, transportar objetos, y es su objetivo la respuesta instantánea a un estímulo externo.
- b. La serie de ejercicios más complejos denominados *estudios*. Béatrice Picon-Vallin establece una lista de veintidós títulos:

«(...)

1. *El tiro con arco.*
2. *Salto sobre dos compañeros y transporte de esta carga.*
3. *Caer, coger y lanzar un peso.*
4. *La puñalada.*
5. *La bofetada.*
6. *Dar la vuelta con la pierna a un compañero inclinado de rodillas.*
7. *Juego de bastones.*
8. *El lanzamiento de una pelota.*
9. *El lanzamiento de la piedra.*
10. *Saltar sobre el pecho del adversario.*
11. *La puñalada con la daga.*
12. *La pirámide.*
13. *La cuerda.*
14. *El caballo.*
15. *El patinador.*
16. *Tropezar.*
17. *El puente.*
18. *La sierra.*
19. *La faux.*
20. *El funeral.*

21. *El bufón*

22. *El salto de potro»*³⁵⁹.

No obstante, Alexey Levinskiy apunta³⁶⁰ que existen únicamente cinco estudios capitales:

1. *El tiro con arco.*
2. *El lanzamiento de la piedra.*
3. *La puñalada.*
4. *El salto sobre el pecho y el transporte del peso.*
5. *La bofetada.*

La temática de los estudios provienen de situaciones tradicionales de la *Commedia dell'Arte*, de elementos circenses, del teatro oriental, y de situaciones teatrales extraídas de la vida e incluso de ejercicios gimnásticos orientados a una situación de conflicto. Estos estudios poseen un carácter intencionadamente teatral cuya finalidad es desarrollar una acción en el espacio y en el tiempo, variando los elementos físicos que articulan la acción de un ejercicio a otro.

El material objeto de estudio de Decroux se estructura en diversas categorías:

- «(...)
- *Ejercicios para la adquisición, el mantenimiento y el control de las "facultades radicales".*
 - *Ejercicios y secuencias de movimientos para el aprendizaje y la asimilación física del vocabulario del mimo corporal.*
 - *Figuras dramáticas de estilo.*
 - *Piezas de repertorio, ejemplos de las diferentes posibilidades dramatúrgicas y de estilos de actuación del mimo corporal»*³⁶¹.

En este orden de cosas, Jacques Lecoq crea los *20 movimientos*, una descomposición de diferentes actividades humanas en las partes que la constituyen, con el objetivo de ser reconstruidas más tarde para llegar a la

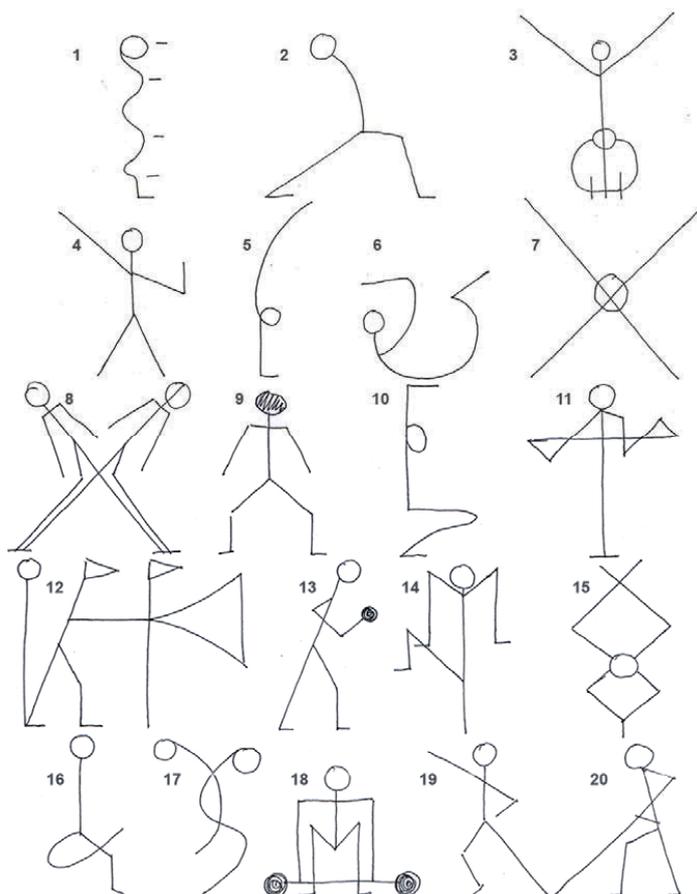
³⁵⁹ PICON-VALLIN, B., (2004), *op.cit.* p.111.

³⁶⁰ Clase magistral impartida por Alexey Levinskiy el 15 de octubre de 2012 en la ESADIB.

³⁶¹ GAYÓN, J., (1998), *op.cit.* p.203.

composición de frases de movimiento. Esta reconstrucción supone, para el actor, la búsqueda del último valor dramático a partir de la esencia, la economía de movimiento, la relación con el espacio y los encadenamientos. Los alumnos que han pasado por l'*École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* señalan a este respecto que «el orden era aleatorio, tú lo decidías, comenzabas en un punto concreto del aula y acababas en el mismo lugar»³⁶², veamos la clasificación³⁶³:

LOS 20 MOVIMIENTOS DE JACQUES LECOQ



³⁶² Conversación con Joan Carles Bellviure.

³⁶³ Material cedido por Carles Molinet, actor y director teatral, formado en l'*École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* entre 1995-1996.

1. *La ondulación*, poniendo el acento del movimiento en diferentes segmentos corporales: cabeza, pecho, caderas y rodillas.
2. *La ondulación inversa*.
3. *La explosión*.
4. *El molinillo*.
5. *La vertical*.
6. *La voltereta inversa*.
7. *La rueda lateral*.
8. *Las nueve actitudes*, esta secuencia de movimientos incluye:
 - *El samurái*.
 - *La mesa*.
 - *El gran Arlequín nº1*.
 - *La inclinación hacia delante*.
 - *La salida de cadera*.
 - *La salida de cadera en espejo*.
 - *El giro con inclinación hacia delante*.
 - *El gran Arlequín nº2*.
 - *La mesa*.
9. *El travelling*.
10. *El muro*.
11. *El bastón*.
12. Frase articulada bajo la temática de *coger*.
13. *El remo*. (Vídeo, capítulo 2, título 5 del DVD).
14. *El muro*.
15. *La braza*.
16. *El torbellino*.
17. *Lanzamiento del disco a la antigua*.
18. *Levantar un peso*.
19. *El patinaje*.
20. *La góndola*.

Más allá de estos planteamientos, el actor grotowskiano ha de ser capaz de repetir la misma partitura de movimientos numerosas veces, manteniendo en todo momento su organicidad y precisión. Y la manera de conseguirlo es a

partir de *«la línea de acciones físicas que debe ser elaborada al detalle y memorizada por completo. El actor debe haber absorbido esta partitura hasta tal punto que no tenga ninguna necesidad de pensar qué hacer a continuación»*³⁶⁴.

Finalmente, los actores del *Odin Teatret* construyen sus *trainings* a partir de las diferentes partituras de movimiento surgidas del ejercicio, lo que incorpora un modo de pensar paradójico. Porque se trata de un entrenamiento que les distancia del comportamiento cotidiano y les adecua a la naturaleza *extracotidiana* de la escena. Estas son las características que, desde el punto de vista de Eugenio Barba, definen un ejercicio y explican su eficacia reservada al trabajo del actor sobre sí mismo:

«(...)

1. *Los ejercicios son una ficción pedagógica. El actor aprende a no aprender a ser actor, es decir a no aprender a actuar. El ejercicio enseña a pensar con todo el cuerpo-mente.*
2. *Los ejercicios enseñan a realizar una acción real (no “realista”, sino real).*
3. *Los ejercicios enseñan que la precisión de la forma es esencial en una acción real. El ejercicio tiene un inicio y un final, el trayecto entre estos dos puntos no es lineal, sino rico de peripecias, cambios, saltos, curvas y contrastes.*
4. *La forma dinámica de un ejercicio es un continuum construido por una serie de fases. Para aprenderlo con precisión se segmenta. Este proceso enseña a pensar en continuum como una sucesión de fases minúsculas bien definidas (acciones perceptibles). El ejercicio es como un ideograma, y como todo ideograma está constituido de trazos que deben ejecutarse según una misma sucesión. Pueden variar el espesor, la intensidad y el ímpetu de cada trazo.*
5. *Cada fase del ejercicio compromete todo el cuerpo. La transición de una fase a otra es un sats.*

³⁶⁴ RICHARDS, T., (2005), *op.cit.* p.58.

6. *Cada fase del ejercicio dilata, refina o miniaturiza algunos dinamismos del comportamiento cotidiano. Estos dinamismos se aíslan y montan subrayando el juego de las tensiones, de los contrastes, de las oposiciones, es decir, todos los elementos dramáticos que transforman el comportamiento cotidiano en el extra-cotidiano de la escena.*
7. *Las diferentes fases del ejercicio hacen sentir el cuerpo como algo que no es unitario, pero que se vuelve sede de acciones simultáneas. Esta experiencia coincide en un primer momento con un sentimiento de expropiación dolorosa de la propia espontaneidad. Se transforma seguidamente en la dote de base del actor, en su "presencia" pronta a proyectarse en direcciones divergentes, y capaz de imantar la atención del espectador.*
8. *El ejercicio enseña a repetir. Aprender a repetir no es difícil si se trata de ejecutar una partitura, siempre con mayor precisión. Se vuelve difícil en el estadio sucesivo: cuando la dificultad radica en continuar repitiéndolo sin que se opaque, descubriendo y motivando nuevos detalles, nuevos puntos de partida dentro de la partitura conocida.*
9. *El ejercicio es el camino del rechazo: enseña la renuncia a través del esfuerzo y el cansancio para una tarea humilde.*
10. *El ejercicio no es un trabajo sobre el texto, sino sobre sí mismo. Pone a prueba al actor a través de una serie de obstáculos. Permite conocerse a través del encuentro con los propios límites, no a través del autoanálisis»³⁶⁵.*

3.2. La metodología de trabajo.

Los ejercicios de cada gramática se convierten, como hemos visto anteriormente, en el entrenamiento del actor corporal. En este sentido, la progresión metodológica que posibilita su integración se estructura desde la sistematización de los conceptos, es decir, a partir de un estudio progresivo por

³⁶⁵ BARBA, Eugenio. *Un amuleto hecho de memoria*. Ediciones Trilce. Montevideo, Uruguay 2004(b). pp.277-278.

grado de dificultad de los contenidos, hasta el dominio y virtuosismo en su ejecución, pudiendo adquirir el actor diferentes niveles de estilización. No obstante, cabe apuntar la apreciación que en relación a este concepto enuncia Decroux: «*el virtuosismo está al servicio de la idea no al revés, dado que representa una manera de acabar no de comenzar*»³⁶⁶.

En la práctica, por ejemplo, Grotowski asegura que es imprescindible una metodología que analice las condiciones del arte de la actuación y señala:

«(...)

- a) *estimular el proceso de autorrevelación, llegando hasta el inconsciente, pero canalizando los estímulos a fin de obtener la reacción requerida;*
- b) *ser capaz de articular el proceso, disciplinarlo y convertirlo en signos. En términos concretos esto significa construir una partitura cuyas notas sirvan como elementos tenues de contacto, como reacciones a los estímulos del mundo externo: a aquello que llamamos “dar y recibir”;*
- c) *eliminar del proceso creativo las resistencias y los obstáculos causados por el propio organismo, tanto físico como psíquico (ya que ambos constituyen la totalidad)*»³⁶⁷.

La asimilación de los fundamentos corporales que desencadenan las emociones exige dos niveles de asimilación, como apunta Jorge Gayón³⁶⁸. Dichos niveles se realizan a través de los *comandos externos* y de las *sensaciones musculares profundas*. Entendemos como comandos externos el proceso repetitivo del movimiento en imitación que despierta la corporalidad del actor y prepara el cuerpo para una fisicalidad concreta, y como sensaciones musculares profundas el trabajo introspectivo del actor que nace de la consciencia corporal.

Meyerhold, siguiendo en esta lógica, crea largas partituras codificadas

³⁶⁶ Fonds Étienne Decroux. MW-164 (29). «Pour Veinstein. Paris, hiver 1956. Art du mime». 84 f.ms. Dossier «Art du mime». 9 f.ms. p.79.

³⁶⁷ Elena Octavia cita a Grotowski en OCTAVIA, Elena. «Grotowski y la técnica del actor» en ADE. *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. Nº 87 septiembre–octubre 2001. Madrid. p.82.

³⁶⁸ GAYÓN, J., (1998), *op.cit.* p.166.

hasta en sus más mínimos detalles. Su objetivo es enseñar la esencia del movimiento escénico, donde cada ejercicio debe ser interpretado como una escena. Eso significa que cada uno de los distintos movimientos que el actor ejecuta en su proceso de formación ha de realizarse desde una implicación y verdad absoluta. Tras el proceso de formación e información que posibilita al actor pensar en términos de movimiento, el actor ya no piensa en el entrenamiento biomecánico, su cuerpo una vez estudiada e interiorizada la técnica, está en predisposición de llegar a la palabra. En este proceso de creación escénica, el actor ha de pasar por una serie de etapas:

- a. La interiorización de la consciencia de su cuerpo como entidad autónoma.
- b. El mimetismo y los valores biológicos.
- c. El carácter de los movimientos expresivos: en dos planos de actuación exterior e interior.
- d. El conjunto de movimientos de todo el organismo.
- e. Los frenos y las resistencias.

Lecoq aplica diferentes procesos metodológicos a cada etapa de la formación del actor:

«(...)

- *método evolutivo, que va de lo más simple a lo más complejo;*
- *método de las transparencias, que pasa de una técnica corporal a una expresión dramática (justificación dramática de las acciones físicas, transparencia 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)*»³⁶⁹.

No obstante, es a partir del trabajo iniciado en el *Teatr Laboratorium* por Grotowski y continuado posteriormente por Eugenio Barba con los actores del *Odin Teatret*, donde el paradigma de ejercicios que constituyen una gramática, pasan de tener un *valor genérico y extrapolable* para todos los actores a tener un *valor individual y autónomo* para el actor de un método, dado que el *training* representa una confrontación entre la forma estructurada del ejercicio y la superación de los formalismos, donde la motivación individual es diferente para cada actor.

4. INTERPRETAR LA GRAMÁTICA CORPORAL

*«Si un sentimiento suscita una figura,
Una figura suscita un sentimiento»*³⁷⁰.

Del trabajo realizado por Meyerhold y Decroux se desprende que el movimiento pone atención en la *forma* por encima del *contenido*, ya que se prioriza la manera de hacer, el estilo de actuación. Los procedimientos utilizados en la puesta en escena se convierten en una búsqueda continua de formas originales para una representación de la realidad *extracotidiana*, como apunta Meyerhold:

*«La obra escogida para el ejercicio (escena muda) no llevará consigo el tema; estará centrada en el cuidado de la forma (dibujo de movimientos y gestos); la forma estará considerada como valor escénico en sí (...) mientras el actor improvisa los gestos y la mímica, el tema se entresacará poco a poco, de las distintas combinaciones de interpretaciones»*³⁷¹.

Este proceso, metodológicamente, supone para el actor entrever la forma para pensar en su analogía o equivalencia. Y es el movimiento, el gesto, la

³⁶⁹ LECOQ, J., (2003), *op.cit.* p.33.

³⁷⁰ *Fonds Étienne Decroux*. MW-164 (30). «Pour Veinstein. Paris, hiver 1956. Commandement et substantivité de l'exactitude géométrique, relié à l'idée du "une a la fois". Exactitude exécutoire». 19 f.ms. p.14.

³⁷¹ MEYERHOLD, V.E., (2005), *op.cit.* p.102.

actitud o la acción física el vehículo que evoca el concepto moral o emocional. Una vez sistematizada y aprendida la capacidad de hacer «*visible lo invisible*»³⁷² en términos decrouxianos, el actor corporal se convierte en el objeto de creación e interpretación de la partitura, la cual surge de la improvisación al tomar como punto de partida las «*acciones simbólicas*»³⁷³. Ello se inscribe en un deseo de alejarse de la imitación pantomímica, como afirma Laban.

En conclusión, la interpretación de la técnica se centra en momentos de silencio cargados de emoción, en los que se realizan esfuerzos físicos propios de acciones cotidianas, ejecutados de forma *extracotidiana*. En función de cambios de intención, inmovilidad, sorpresa, duda, peso y/o tensión, dispuestos en ritmos y secuencias que simbolizan las ideas que las inspiran, y que crean secuencias de movimiento específicas y significativas. Una vez más Laban señala, «*El actor trata de crear en la mente del espectador una especie de creencia en el profundo significado de la vida que se esconde bajo la apariencia exterior*»³⁷⁴.

5. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO.

Como conclusión, habría que decir en primer lugar que, el objetivo del presente capítulo ha consistido en definir los elementos fundamentales que definen toda gramática corporal, *con valor genérico y extrapolable*. Para ello se ha utilizado como metodología de trabajo, el estudio de los diferentes sistemas y métodos de formación corporal del actor, creados a lo largo del siglo XX por los diferentes *directores-pedagogos*. De este análisis se desprenden las siguientes conclusiones:

- a. El primer elemento que opera en una gramática corporal es la presencia escénica, la cual organiza una inteligencia *psico-física* para el actor, que configura a partir de la consciencia corporal, constituida por la percepción de su centro de gravedad, la asimilación del equilibrio precario y la sensación de enraizamiento. Una organicidad corporal a la

³⁷² BENHAÏM, Guy. *Le mime corporel selon Étienne Decroux*. Thèse de Doctorat. Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines. Université de Nice Sophia Antipolis 1992. p.415.

³⁷³ LABAN, R., (2006), *op.cit.* p.157.

³⁷⁴ *Ibidem*, p.233.

que solo puede acceder el actor, a partir de la noción de neutralidad y de economía de movimiento.

- b. El segundo elemento es el *Principio de segmentación y de jerarquización* de los diferentes órganos susceptibles de significación y expresión que posibilita la capacidad de articulación y disociación, cuyo objetivo es conseguir un cuerpo elocuente y orgánico.
- c. El tercer y cuarto elemento, surge de la relación que se establece entre el movimiento, el gesto y/o la actitud con el espacio tanto físico como emocional, y con su tiempo de ejecución.
- d. Finalmente, los últimos elementos que intervienen en la definición del concepto son el peso y la resistencia contra la que el actor ha de luchar y que define las cualidades dinámicas que caracterizan los diferentes estilos de interpretación corporal.

Tras el análisis de los proyectos pedagógico-artísticos estudiados a nivel práctico y teórico, se concluye, que no todos se articulan como gramáticas corporales con *valor genérico y extrapolable*, dado que su propia idiosincrasia, su atención a un aspecto concreto como eje de investigación-creación o su propio estilo de actuación, les hace partícipe de uno o varios conceptos definitorios pero no de todos de forma rigurosa.

En este sentido, desde nuestro punto de vista, consideramos que François Delsarte, pese a su intenso estudio de carácter semiótico de codificación de las actitudes, gestos y/o movimientos que realiza en torno al ser humano, solo establece una aproximación a lo que puede definirse como gramática corporal. Así es, sus investigaciones representan un estilo de actuación de fuerte naturaleza estereotipada y anacrónica para el actor del siglo XXI.

Siguiendo esta argumentación se hace preciso recordar a Constantin Stanislavski, sobre todo en su planteamiento de un trabajo extraordinario que se relaciona con la organicidad corporal del actor y con la construcción de las acciones físicas que tienen como objetivo alejarse de la «casualidad y el *diletantismo estructurado en leyes elementales psicofísicas y psicológicas*»³⁷⁵. No obstante, habría que tener en cuenta que tampoco establece una gramática corporal para el actor, porque, como apunta Ramó Simó:

³⁷⁵ BARBA, E. y SAVARESE, N., (2009), *op.cit.* p.43.

«(...) sabemos que Stanislavski intentaba crear una gramática del actor, pero le faltaba una sintaxis definitiva. Había encontrado en la primera formulación los rasgos fundamentales de la actitud en escena, pero le faltó aclarar las leyes de relación de los diversos elementos que la formaban»³⁷⁶.

Gordon Craig crea una teoría en relación al drama sin palabras con el fin de argumentar su actor *supermarioneta*, y Adolphe Appia postula por un regreso del cuerpo humano a la escena como medio de expresión esencial. Sin embargo, tampoco estas teorías presentan un sistema práctico para el actor que fundamente sus supuestos.

Igualmente, los estudios iniciales de Jacques Copeau en pedagogía teatral, basados en el juego, la corporalidad del actor y la improvisación sin palabras, no contemplan la corporalidad como un fin en sí mismo, sino como un medio para alcanzar un determinado tipo de interpretación. Recordemos que, siguiendo sus teorías, el actor construye el personaje a través de la acción y no de la palabra, desde la consciencia corporal y espacial. Porque, para él, lo importante es que el drama queda plasmado en su cuerpo. Pero el trabajo que se realiza en la escuela del *Vieux-Colombier*, lejos de constituir en sí mismo una gramática corporal para el actor, representa el germen de un novedoso teatro en el que el movimiento significativo es su eje vertebral, un arte escénico portador de significados que se desarrolla a lo largo de la segunda mitad del siglo XX de la mano de diferentes personalidades emblemáticas como Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau y Jacques Lecoq.

En el mismo orden de cosas, el análisis que sobre el espacio se realiza en el entorno teatral de la *Bauhaus*, desde una concepción matemática y geométrica del cuerpo del actor, pese a representar una iniciativa muy interesante de creación por parte de Oskar Schlemmer, tampoco podemos considerarla como una gramática corporal para el actor.

Por otro lado, Antonin Artaud enuncia un nuevo concepto en el estudio del movimiento dramático del actor denominado *atletismo afectivo*. Pero si bien pudo haber constituido una gramática actoral, capaz de acometer la práctica que sintetiza el arte de la interpretación a partir de diversos mecanismos

³⁷⁶ SIMÓ, R., (1988), *op.cit.* p.47.

corporales capaces de generar emoción y sentimiento, tampoco podemos considerarla como tal. La explicación resulta obvia, ya que en su proceso de investigación solo configura teóricamente su campo de actuación sin dar soluciones prácticas a sus postulados.

Una atención especial merece la singular pedagogía de Jacques Lecoq, que si bien analiza una técnica objetiva del movimiento para el actor a partir de un trabajo de:

- a. La observación de los fenómenos de la naturaleza y de las dinámicas de los elementos que la constituyen,
- b. la técnica de la improvisación,
- c. el uso creativo de las diferentes categorías de la máscara
- d. y la investigación de los territorios dramáticos.

Conceptos, todos ellos, que, desde nuestro punto de vista, contribuyen al desarrollo de toda gramática corporal, al poner en juego gran parte de los elementos constituyentes, e implicar un estilo de actuación con identidad propia. Pero, sin dejar la tónica anterior, tampoco podemos definirla como tal. Sobre todo ante la manifestación explícita del pedagogo francés relativa a su negación de las doctrinas estructuradas y a su inquietud por la creación de un método de actuación alejado de posibles referentes rígidos.

Tras el estudio del trabajo realizado por Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, concluimos que ambos dirigen sus observaciones hacia una *técnica escénica individual y autónoma* del actor, entendiendo el concepto de técnica como el uso *extracotidiano* que el actor hace de su propia corporalidad.

El actor codifica su cuerpo desde la creación de una técnica personal. Los ejercicios de entrenamiento, basados en el aprendizaje de habilidades físico-vocales que configuran el concepto de *training* que proponen ambos *directores-pedagogos*, evolucionan de una percepción *genérica y extrapolable*, a partir de ejercicios tomados de otras disciplinas, a un trabajo individual del actor sobre sí mismo. El objetivo de este *training* no es ya la adquisición de habilidades, sino la eliminación de los obstáculos que bloquean sus procesos de creación. Sin duda, el tipo de *training* que proponen los actores tanto del *Teatr Laboratorium* como del *Odin Teatret*, constituyen en sí mismos gramáticas corporales, pero con la particularidad que se dirigen hacia una estructura personal e

intransferible a cada actor. En este proceso de individualización el *performer* se convierte desde la autopedagogía en instructor e investigador de sí mismo en la creación de una técnica *extracotidiana* personal.

Así, pues, los resultados de nuestras investigaciones teórico-prácticas, tanto desde la vertiente docente, como la de actriz gestual, nos permite constatar que las teorías de Grotowski y Barba son el claro resultado de una evolución en la formación física del actor³⁷⁷, que parte de un modelo genérico, en el que el actor es partícipe de un proceso de formación colectivo. Aquel en el que el *corpus ético, técnico y estético* que articula cada gramática corporal tiene el mismo valor para cada sujeto, y evoluciona hacia la creación de un *training* personal e individual que lo capacita para superar sus propias limitaciones *psico-físicas*.

No obstante, existen otros sistemas que, por aglutinación de sus conceptos definitorios, sí que representan paradigmas complejos en la formación física del actor. En ese sentido, consideramos a continuación las que constituyen auténticas gramáticas corporales con *valor genérico y extrapolable* de las cuales hemos podido examinar en primera persona sus principios teóricos y estéticos, y, de esa manera, integrar desde la práctica los procesos de creación que de ella se derivan.

En este sentido, la *Rítmica* creada por Jaques-Dalcroze representa un conjunto de ejercicios que constituyen, si bien no en su praxis, sí en su concepción, una primera aproximación al concepto de gramática corporal, cuyo objeto persigue configurar la imagen motriz del actor a partir del estudio de los grandes campos de investigación de la dramaturgia corporal.

Por otro lado, la *Biomecánica* que, como vimos, es un entrenamiento que posibilita al actor el uso de su cuerpo como herramienta teatral, es un claro resultado de la aplicación de gran parte de los elementos definitorios que configuran el concepto de gramática desde una noción constructivista, y que se

³⁷⁷ En la comprensión del concepto se puede visionar los documentos audiovisual que aportamos, en los cuales se observa dos claros ejemplos de trabajo corporal. En primer lugar, el documento *capítulo 2, título 6* del DVD, es una muestra de las sesiones de formación en *Mimo corporal dramático* realizadas por los actores del *Laboratorio de gesto*, como ejemplo de gramática corporal con *valor genérico y extrapolable*. Y el segundo documento, *capítulo 2, título 7* del DVD, es la muestra del *training* personal elaborado por la actriz Ona Beneït.

fundamenta en la descomposición del movimiento en diferentes secuencias espacio-temporales y en la capacidad de improvisación que surge de la técnica corporal, el pensamiento cinético y la memoria plástica del actor.

Las investigaciones realizadas por Rudolf Laban sobre los factores de movilidad y esfuerzo, son el resultado de las diferentes combinaciones entre la articulación y segmentación corporal, el espacio, el tiempo, el peso y el flujo. Es, claramente, otro claro ejemplo de gramática corporal estructurada bajo un *corpus técnico, ético y estético*.

Por todo lo visto anteriormente, consideramos que la gran gramática corporal transcendental de la praxis escénica del siglo XX, es la creada por Étienne Decroux, el *Mimo corporal dramático*, un sistema de interpretación corporal articulado bajo un vocabulario específico que confiere al actor la capacidad de traducir el *pensamiento en movimiento*.

Por ello, a continuación, en el capítulo tercero del presente estudio, analizaremos desde un enfoque teórico-práctico esta gramática corporal, la cual configura un estilo autónomo de interpretación de carácter corporal.

CAPÍTULO III.

EL MIMO CORPORAL DRAMÁTICO DE ÉTIENNE DECROUX.

El presente capítulo plantea una reflexión sobre los principios teórico-prácticos del sistema creado por Étienne Decroux, desde la gramática que articula la praxis hasta los procesos de creación que de ella se derivan. Un trabajo de investigación resultado del proceso de teorización de la práctica y de las reflexiones surgidas de las conversaciones realizadas en relación con el tema objeto de estudio con profesionales del *Mimo corporal dramático*, como Anne Dennis, Yves Lebreton, Thomas Leabhart o Jorge Gayón, personalidades relevantes del *Teatro físico* actual.

1. ÉTIENNE DECROUX.

Étienne Decroux es el creador de uno de los estilos de interpretación corporal más trascendentales del siglo XX. Su planteamiento del *Mimo corporal dramático* representa un sistema coherente y lógico dotado de autonomía, ya que posee una gramática corporal específica, un repertorio de creación y una filosofía propia.

No hay que olvidar que Étienne Decroux se forma y trabaja con los grandes nombres del teatro francés del siglo XX, Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Antonin Artaud o Gordon Craig, cuyas ideas revolucionarias impulsan su investigación teatral. Su larga carrera artística está dividida entre la creación y la pedagogía, la cual desarrolla en su estudio en Boulogne-Billancourt. Es en dicha escuela, donde sistematiza sus investigaciones y analiza su obra. Y donde forma a los grandes profesionales del *Teatro físico* que alcanzan un nivel internacional, Jean-Louis Barrault o Marcel Marceau, se encuentran entre ellos.

1.1. Personalidad.

Étienne Decroux es el creador del *Mimo corporal dramático*, y por esta razón es considerado, por la vanguardia teatral del siglo XX, como uno de los grandes *directores-pedagogos* del *Teatro corporal*. Marco De Marinis distingue tres planos diferentes en la personalidad del mimo francés:

«(...)

1. *Ante todo existe el Decroux inventor del mimo corporal como nuevo género teatral (un género fuertemente codificado, caso raro en Occidente).*

2. *Después existe el Decroux en la búsqueda de un arte teatral puro, esencial, por cierto, fundado sobre el uso expresivo-estético del cuerpo, actitudes-movimientos, pero sin obligaciones y sin divisiones rígidas entre géneros.*

3. *Finalmente existe al menos un tercer Decroux, quizás el más importante: el Decroux que ha desarrollado en el curso de más de medio siglo una de las indagaciones más rigurosas, profundas y sistemáticas, que no solamente el siglo XX sino toda la tradición teatral occidental haya conocido, sobre los*

fundamentos del arte del actor, es decir, sobre la acción física en escena, sobre sus técnicas y sobre su dramaturgia»³⁷⁸.

En la larga trayectoria pedagógica-artística del creador francés podemos diferenciar distintas etapas que estructuran la creación del *Mimo corporal dramático* como arte autónomo portador de significados.

- a. Una primera etapa de formación que se inicia con su ingreso en la escuela del *Vieux-Colombier* y el conocimiento de Jacques Copeau. Se trata de un proceso decisivo en su trayectoria teatral.
- b. Una segunda etapa en la que su actividad artística y profesional se diversifica. En ella entra en contacto con el teatro francés de la época, de la mano de directores como Charles Dullin o Louis Jouvet. Además, en el cine trabaja bajo la dirección de Marcel Carné y Pierre Prévert, y realiza pequeñas intervenciones en programas de radio.
- c. La tercera etapa está marcada por la investigación y la creación de los principios fundamentales del *Mimo corporal dramático*. Y lo hace a través de una actividad artística a nivel internacional.
- d. Finalmente, su retorno a París y la constitución de la *Escuela Internacional de Mimo corporal dramático*.

1.1.1. Primera etapa de formación:

Étienne Decroux y el *Vieux-Colombier*.

Al estallar la Primera Guerra Mundial, Decroux es movilizado y vive, desde su puesto de enfermero, el drama de la guerra. Este conflicto exacerba un sentimiento anarquista y a su regreso inicia una incipiente actividad política, en contacto con grupos libertarios. Es durante este proceso en el que considera necesario mejorar su dicción y sus dotes de orador político, para lo cual, se inscribe en un curso de dicción impartido en el Instituto Politécnico.

En 1923, *l'Humanité*³⁷⁹ publicita en sus páginas: «una formación teatral gratuita para jóvenes y señoritas, quienes a cambio, aceptaran pequeños papeles en las obras montadas por el teatro del *Vieux-Colombier*»³⁸⁰, Étienne Decroux se presenta a la entrevista con el director de esta escuela, Jacques

³⁷⁸ DE MARINIS, M., (2005), *op.cit.* p.181.

³⁷⁹ Periódico del partido comunista francés.

³⁸⁰ DECROUX, É., (2000), *op.cit.* p.12.

Copeau.

¿Por qué Decroux, al inicio de su carrera política, se presenta a una escuela de formación actoral? Existen dos teorías que explican este acontecimiento:

- a. En primer lugar, Jean Dorcy³⁸¹ apunta que a Decroux no le interesa realmente el teatro, sino que está más preocupado por la política, ya que su deseo es abrir una escuela del arte de la oratoria, con el objetivo de formar políticos que no tartamudeen en sus discursos.
- b. En segundo lugar, Guy Benhaïm³⁸² constata que la razón que le impulsa a entrar en la escuela del *Vieux-Colombier*, es el deseo de convertirse en actor. Un hecho que corrobora el propio Decroux en una entrevista radiofónica, realizada en 1963.

Sin duda, es difícil determinar la razón que impulsa a Étienne Decroux a inscribirse en el *Vieux-Colombier*³⁸³, lo realmente revelador es la paradoja de cómo un ser cuyo objetivo, en un primer momento, es convertirse en orador y hombre de política, llega a ser el máximo exponente de un nuevo arte teatral surgido del silencio, el *Mimo corporal dramático*.

Decroux, pese a superar la edad establecida, entra como alumno de la «División B»³⁸⁴. Y las primeras impresiones que recibe de la escuela son contradictorias: en principio, un abismo ideológico le separa del maestro Jacques Copeau, sobre todo por el rechazo explícito que manifiesta ante el propio hecho teatral, además de una reconocida animadversión por la naturaleza de actores y actrices. Pero esta actitud no dura mucho. Porque si bien considera el teatro como una distracción, tanto para el actor como para el público, no tarda en descubrir que se trata de algo muy serio³⁸⁵, dado que la educación actoral no se limita a disciplinas puramente teatrales, sino que también integra una parte importante de formación intelectual y ética del actor.

Con el tiempo se sensibiliza con el espíritu de la escuela y se consagra a

³⁸¹ DORCY, Jean. *A la rencontre de la mime et des Mimes Decroux, Barrault, Marceau*. Les Cahiers de Danse et Culture. Paris 1958. p.61.

³⁸² BENHAÏM, G., (1992), *tesis.cit.* p.73.

³⁸³ DECROUX, É., (2000), *op.cit.* p.13.

³⁸⁴ BALTÉS, B., (2002), *op.cit.* pp.263-264.

³⁸⁵ BENHAÏM. G., (1992), *tesis cit.* p.76.

sus estudios con gran pasión. Esta entrega obtiene su recompensa, ya que se le admite en el grupo de investigación desde donde se elabora una nueva comedia y tragedia inspirada en la *Commedia dell'Arte* y en la tragedia griega respectivamente. En sí, un espacio de trabajo que, según Copeau, da sentido a la existencia del *Vieux-Colombier*.

En mayo³⁸⁶ de 1924, los alumnos más avanzados de la escuela presentan *Kantan*³⁸⁷. Una obra de teatro *Nô* japonés dirigida por Suzanne Bing. Decroux asiste a la representación como espectador, puesto que al no llevar más de un año de formación actoral, no es elegido para participar. No obstante, aquella representación es reveladora para el joven estudiante:

«Tranquilo en mi butaca, presencié un espectáculo inaudito.

Era mimo y sonidos. El todo sin una palabra, sin maquillaje, sin vestuario, sin iluminación, sin accesorios, sin muebles y sin escenografía.

El desarrollo de la acción era tan sabio que teníamos muchas horas en tan solo unos segundos y muchos lugares en uno solo.

Teníamos simultáneamente ante los ojos el campo de batalla y la vida civil, el mar y la ciudad.

Los personajes pasaban de uno a otro con toda verosimilitud.

La actuación era emotiva, comprensible, plástica y musical»³⁸⁸.

Se trata, en fin, de un punto de inflexión en su formación y un momento vital para el desarrollo del *Mimo corporal dramático*. Ya que es la primera vez que Decroux intuye en el mimo un estilo de interpretación, es decir, *un arte autónomo portador de significados*.

³⁸⁶ Sobre este dato cronológico existe confusión, Étienne Decroux en su libro *Palabras sobre el mimo*, p.58, data esta representación en junio de 1924, mientras que tanto BALTÉS, B., (2002), *op.cit.* p.40, como BENHAÏM, G., (1992), *tesis cit.* p.81, lo fechan en mayo de 1924.

³⁸⁷ BALTÉS, B., (2002), *op.cit.* p.40.

³⁸⁸ DECROUX, É., (2000), *op.cit.* pp.57-58.

1.1.2. Segunda etapa:

Étienne Decroux actor.

Durante esta segunda etapa, Decroux inicia un periodo profesional de dedicación al teatro, al cine y a pequeñas intervenciones en programas de radio.

– Teatro.

En 1925, Decroux vuelve a París, tras la decisión por parte de Jacques Copeau de disolver la escuela del *Vieux-Colombier* en Bourgogne. Por lo que inicia otra etapa sobre la que, nuevamente, existen diversas teorías. Desde el punto de vista de Jean Dorcy, Decroux tiene como objetivo comenzar una carrera teatral, no piensa lo mismo Guy Benhaïm³⁸⁹, quien cuestiona cómo es posible que en 1925 a Decroux no le interese todavía el mimo, tras su experiencia en el *Vieux-Colombier*, y en consecuencia, elabora la hipótesis de que únicamente realiza un aplazamiento de lo que será en el futuro su verdadera vocación.

Todo apunta a pensar que su dedicación al teatro de texto se realiza por necesidad económica. Primeramente Decroux se introduce en el mundo del teatro con pequeños papeles, bajo la dirección de Gaston Baty (1885-1952) y de Louis Jouvet. Pronto entra a trabajar como regidor y actor en el *Théâtre de l'Atelier*, dirigido por Charles Dullin³⁹⁰. Allí descubre que el espíritu de *l'Atelier*, y la labor que se realiza, no se diferencian mucho de la escuela dirigida por Jacques Copeau.

Comienza, de esta manera, para el maestro francés, una intensa carrera como actor, con críticas muy favorables. Entre sus personajes más destacados encontramos a: *Tchernoziome* en la *Quadrature du Cercle*, en enero de 1931, *Trotsky* de Tsar Lénine, en octubre de 1931, *L'extravagant Captain Smith* de Jean Blanchon, en 1938 al *Théâtre Isola* y, posteriormente, entre 1939 y 1946, en Mathurins.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial interrumpe nuevamente la carrera artística de Étienne Decroux. En 1940, con el armisticio en plena

³⁸⁹ BENHAÏM, G., (1992), *tesis cit.* p.95.

³⁹⁰ *Ibidem*, p.95.

ocupación, el *Gouvernement de Vichy*, con iniciativa de Pierre Schaeffer³⁹¹ (1910-1995), crea una organización nacional de creación artística y difusión cultural denominada *Jeune France* cuyo objetivo es dar trabajo a artistas y jóvenes desempleados. El abanico ideológico de sus miembros es diverso y contradictorio: hitlerianos, fascistas, católicos militantes, demócratas, pacifistas y comunistas, entre otros. Los consejeros de esta organización son: Jacques Copeau, el arquitecto Paul Baudouin (1895-1964) y el pianista Alfred Cortot (1877-1962). La institución pretende defender la libertad, la gratuidad de la obra de arte y la dignidad de la cultura. Pese a lo interesante de la actividad y de la difusión cultural, esta experiencia tiene una corta duración, aproximadamente dos años, puesto que la neutralidad de la organización no se corresponde a las necesidades políticas de la ocupación nazi. Finalmente la asociación es disuelta, en marzo de 1942.

Decroux entra en contacto con *Jeune France*, a través de Jean Dasté, antiguo compañero de estudios de la escuela del *Vieux-Colombier*, acepta participar en el proyecto, pero impone una serie de condiciones:

- a. Las piezas teatrales creadas deben tener un sentido cívico y social.
- b. La creación de un orden de preferencias dentro de su trabajo:
 - Conformar una escuela cuyo objetivo es la formación y el perfeccionamiento profesional.
 - Ser libre para poder elegir las piezas teatrales, sin que la ideología de *Jeune France* pueda rechazarlas ni censurarlas.

El proyecto que impone de escuela, es vital en la trayectoria del mimo francés, los principios que estructuran el programa de estudios se pueden consultar en los *Fonds Étienne Decroux* de la *Bibliothèque nationale de France*. Finalmente, con presupuesto de *Jeune France* y dirección de Decroux, se abre la escuela en la *Rue de la Neva*. En septiembre de 1941, Decroux presenta un primer resultado de su trabajo a los responsables de la organización. Se trata de dos piezas teatrales, *Poil de carotte* de Jules Renard y *Gros chagrin* de Georges Courteline, un trabajo de investigación y renovación teatral, que expulsa del escenario todo elemento ajeno al actor, influenciado por la austeridad aprendida durante su periodo de formación en el *Vieux-Colombier*.

³⁹¹ PEZIN, P., (2003), *op.cit.* pp.250-251.

En consecuencia, a través de esta iniciativa, pone las bases de una estética novedosa en el teatro francés de la época³⁹², al estilizar el movimiento y poner en escena una emergente gramática corporal para el actor. Pese a la propuesta de fuerte carácter vanguardista realizada, la presentación ante *Jeune France* supone un auténtico fracaso.

En 1946, Decroux vuelve a interpretar el papel de *Capitaine Smith*, con el que consigue un importante éxito y reconocimiento, no obstante, el teatro comienza a hastiarle y llega un momento en que rechaza los papeles que le ofrecen, consagrando su tiempo en exclusiva a la creación del *Mimo corporal dramático*.

En conclusión, lo que parece evidente, es que su labor en el ámbito del teatro de texto, se debe en cierta medida a una necesidad económica, mientras que la dedicación de toda su vida a instaurar las bases del mimo contemporáneo, es el resultado de una necesidad anímica para el *director-pedagogo*.

– **Cine.**

Todos los alumnos y asistentes de Decroux coinciden en el fuerte carácter y temperamento del maestro³⁹³. La carrera cinematográfica de Decroux se ve afectada por su carácter intransigente e impaciente, ya que no soporta el ritmo de trabajo inherente al rodaje cinematográfico. No obstante, y a pesar de ello, participa en aproximadamente una veintena de largometrajes dirigidos por los directores más importantes de la época. He aquí una muestra de su filmografía, elaborada a partir de los estudios realizados por Guy Benhaïm:

AÑO	DIRECTOR	TÍTULO
1932	Pierre Prévert (1908-1977).	<i>L'affaire est dans le sac.</i>
1934	Pierre Chenal (1904-1990).	<i>Crime et châtement.</i>
1935	Jacques Becker (1906-1960).	<i>Le commissaire est bon enfant, le gendarme est sans pitié.</i>
1937	Pierre Chenal.	<i>L'affaire Lafarge.</i>

³⁹² Durante estos años, iniciativas similares acontecen en otros países, como hemos analizado en el capítulo primero, apartado 3, titulado «El arte corporal del actor. Apuntes para un recorrido histórico».

³⁹³ Apuntes tomados en las sesiones de trabajo realizadas en la *Escuela Internacional de Mimo corporal dramático Schuler*, dirigida por los profesores Ricard Sierra y Jordi Basora.

1938	Jacques de Baroncelli (1881-1951).	<i>Belle étoile.</i>
	Jean Delannoy (1908-2008).	<i>Macao, l'enfer du jeu.</i>
1939	Pierre Chenal.	<i>Le dernier tournant.</i>
	Jean Stellin (1894-1975) y Jacques Becker (1900-1977).	<i>L'or du Cristobal.</i>
1943	Pierre Prévert.	<i>Adieu Léonard.</i>
	Henri-Georges Clouzot (1907-1977).	<i>Le corbeau.</i>
	Marcel Carné (1906-1977) y Jacques Prévert.	<i>Les enfants du paradis.</i>
	Georges Lacombe (1902-1990).	<i>L'escalier sans fin.</i>
	Jean Anouilh (1910-1987).	<i>Le voyageur sans bagage.</i>
1945	Jean-Paul Le Chanois (1909-1985).	<i>Messieurs Ludovic.</i>
1946	Pierre Prévert.	<i>Voyage surprise.</i>
	Andrée Feix (1912-1987).	<i>Capitaine Blomet.</i>
	Pierre Chenal.	<i>Clochemerle.</i>
1948	Paul Grimault (1905-1994).	<i>La bergère et le ramoneur</i> , (película de animación).
1949	Claude Autant-Lara (1903-2000).	<i>Occupe-toi d'Amélie.</i>
1956	Maurice Régamey (1924-2009).	<i>Comme un cheveu sur la soupe.</i>

– **Radio.**

Gracias a su buena dicción, Decroux participa entre 1947 y 1956 en pequeñas piezas radiofónicas. De ellas cabe destacar³⁹⁴ *Don Quichotte est parmi nous*, serie radiofónica de ocho episodios escrita por Ribemont-Dessaignes (1884-1974) y Henri-François Rey (1920-1987).

1.1.3. Tercera etapa:

Étienne Decroux y el Mimo corporal dramático.

En 1930, Decroux crea, junto con su esposa Suzanne Lodieu³⁹⁵, su primer espectáculo de mimo denominado la *Vie primitive* cuya representación tiene lugar el 13 de junio de 1931 en el *Théâtre Lancry*. Ese mismo año, vuelven a

³⁹⁴ BENHAÏM, G., (1992), *tesis.cit.* p.105.

³⁹⁵ Durante 1929, se relaciona con círculos anarquistas en concreto con el Grupo *Romainville*, donde conoce a Suzanne Lodieu, su futura esposa. Joven militante que trabaja como zapatera y cantante en el ámbito anárquico.

presentarlo en el *Théâtre de l'Atelier* para un público muy reducido, con la participación en esta ocasión de Jean-Louis Barrault en el reparto. Charles Dullin define la interpretación corporal de la pieza como «*dos franceses alcanzaban, en su opinión, la perfección de los actores japoneses*»³⁹⁶.

Es precisamente a partir de este momento cuando comienza a concebir la «*idea doctrinal*»³⁹⁷ de hacer experimentar al mimo la historia del mundo, dividida en tres épocas: *La vie primitive*, *La vie artisanale* y *La vie industrielle*. Después, continúa su proyecto con el montaje de las piezas de *Le menuisier* (1937), *La machine* (1937), *La lessive* (1940) y *L'usine* (1946).

– La relación con Jean-Louis Barrault.

Es importante analizar la relevancia que tiene en el desarrollo del *Mimo corporal dramático* la intensa relación que mantiene Étienne Decroux con Jean-Louis Barrault.

En 1958 a Jean-Louis Barrault se le define como «*el primer actor francés. (...) primero de una nueva especie de actores. Modelado por la gimnasia del mimo, poseedor de excepcionales dotes corporales, (...) es el actor que el teatro moderno espera*»³⁹⁸.

El 21 de enero de 1931, Barrault escribe una carta a Charles Dullin que decide su vida artística y profesional:

«21 de enero de 1931.

Señor:

Tengo 20 años y soy estudiante de la escuela del Louvre y, para poder pintar, trabajo como vigilante en el colegio Chaptal, donde hice mis estudios secundarios.

Pero, por consejos repetidos de quienes me rodean y de acuerdo con mi gusto, desde hace mucho tiempo profundo en el fondo de mí mismo, por el teatro (o el cine), sería feliz de oír la opinión, si fuese posible, de una persona eminentemente competente... En este sentido, ¿puedo pedirle que me conceda una pequeña entrevista? Esperando vivamente una respuesta

³⁹⁶ BARRAULT, J-B., (1975), *op.cit.* p.90.

³⁹⁷ BENHAÏM, G., (1992), *tesis.cit.* p.107.

³⁹⁸ DORCY, J., (1958), *op.cit.* p.77.

favorable, siempre naturalmente que no le moleste demasiado, acepte, señor, la expresión de mi admiración profunda y respetuosa»³⁹⁹.

Unos días después, Jean-Louis Barrault recibe una cita de Dullin, en la que se le convoca a una audición, tras la cual el director lo acepta como alumno de *l'École de l'Atelier* de forma gratuita, al no poder este costearse los estudios.

Es en el entorno de *l'Atelier*, donde Decroux conoce a Barrault, sorprendido por sus aptitudes le propone colaborar en su proyecto y le enseña todo lo aprendido sobre expresión corporal con Suzanne Bing (1885-1967). Rápidamente se hacen cómplices en la búsqueda de un mimo nuevo. Nudistas y vegetarianos, trabajan ambos de forma incansable, día y noche durante semanas y meses, en las instalaciones de *l'Atelier*. Decroux asume el papel de investigador, dada su gran capacidad de análisis y selección: propone, escoge, clasifica, conserva o rechaza el material de creación. Barrault aporta su talento corporal innato: consciencia y colocación corporal, proyección del cuerpo en el espacio, además de un movimiento armónico y rítmico, y su sentido para la improvisación. Juntos, comienzan «a codificar un nuevo solfeo de arte gestual»⁴⁰⁰, y de sus investigaciones surge la diferencia entre la *pantomima muda* y el *mimo silencioso*⁴⁰¹.

Esta enriquecedora colaboración dura aproximadamente algo más de dos

³⁹⁹ BARRAULT, J-B., (1975), *op.cit.* p.72.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p.90.

⁴⁰¹ En el arte del mimo del siglo XX, existen dos vertientes bien diferenciadas: el *mimo objetivo*, continuación de la *Pantomima clásica* y el *mimo subjetivo*, objeto de estudio de Decroux y base de la gramática del *Mimo corporal dramático*. Desde el momento que Étienne Decroux y Jean-Louis Barrault inician su trabajo de colaboración en *l'Atelier* de Charles Dullin, establecen la diferencia entre la *pantomima muda* y el *mimo silencioso*. Ambos descubren que el *mimo objetivo*, para hacer real la existencia imaginaria de un objeto, necesita que el cuerpo del actor realice una pulsación muscular adecuada, impuesta por el objeto representado. Por tanto, este mimo está directamente vinculado a la *Pantomima* del siglo XIX, ya que ilustra objetos, movimientos, distancias, fuerzas o pesos del mundo externo identificándose con ellos. Por contra, el *mimo subjetivo* propone un trabajo más muscular que crea ilusiones a través del trabajo físico de todo el cuerpo del actor, especialmente del tronco, de ello se desprende el nombre de *Mimo corporal dramático*. Este nuevo mimo, busca un equilibrio precario, a diferencia del cuerpo equilibrado del *mimo objetivo*. El *mimo subjetivo*, en consecuencia, es una invención del siglo XX y se puede definir como el estudio de los estados del alma trasladados a la corporalidad del actor.

años. En 1933, Decroux abandona *l'Atelier* y posteriormente la relación de colaboración Barrault-Decroux también se rompe. ¿Cuál es la causa de esta ruptura? Todas las teorías apuntan a señalar el fuerte temperamento de ambos artistas, unido a la intransigencia del carácter de Decroux. Posteriormente, el mimo francés envía una carta a su discípulo que nos ayuda a comprender este acontecimiento:

«Te considero prácticamente perdido. Conviene:

- 1) que declares que has perdido el tiempo;*
- 2) que vas a cambiar tus compañías de arriba abajo;*
- 3) que renuncies hasta nueva orden a actuar, como también a prepararte para ser un gran hombre, etc.»⁴⁰².*

Decroux reprocha en esta carta el deseo de actuar ante el mayor número de espectadores de su alumno, *«lo que hacía ya no parecía trabajo. Era precisamente lo que había buscado»⁴⁰³.*

Resulta obvio cuestionarse dónde hubiera llegado el *Mimo corporal*, si esta interesante relación entre ambos creadores no se hubiera roto. Consideramos muy apropiada la teoría que plantea Benhaïm sobre este hecho:

«Esta ruptura fue, sin duda, una verdadera catástrofe para el mimo francés. Podemos imaginar hasta donde habría llegado, si dos hombres de tal envergadura no se hubieran separado, el placer de la búsqueda de uno, el gusto por el espectáculo y el amor hacia el público del otro, reunidos, habrían desembocado en la creación de una Escuela de Mimo, de carácter nacional e internacional. Que formando alumnos franceses, suscitaría en el gran público un profundo gusto hacia este arte»⁴⁰⁴.

No obstante, el trabajo conjunto de investigación, en torno al *Mimo corporal dramático*, condiciona la trayectoria artística de ambos actores, aunque de manera diferente. En el caso de Jean-Louis Barrault, cuando entra en contacto

⁴⁰² BARRAULT, J-B., (1975), *op.cit.* p.91.

⁴⁰³ *Ibidem*, p.91.

⁴⁰⁴ BENHAÏM, G., (1992), *tesis.cit.* pp.121-122.

con Étienne Decroux, no tiene una concepción clara del trabajo artístico que está a punto de comenzar, es decir, sus primeros conocimientos en relación a la corporalidad del actor le vienen dados por el maestro, y es a partir de esta colaboración y del trabajo realizado en conjunto, desde el que Barrault configura su concepción teatral, que va a definir toda su vida artística y al que denomina *Teatro total*.

«En el teatro completo el autor utiliza al máximo el pie del hombre, la mano del hombre, el pecho del hombre, sus abdominales, su aliento, sus gritos, su voz, sus ojos, la expresión de su cuello, las inflexiones de su columna vertebral, su glotis, etc.

Explotada en todos sus recursos, su riqueza mímica es ilimitada. Como también la belleza del verbo. Suspira, articula, habla, grita, canta en armonía constante con sus palpitaciones, su mirada, la flexibilidad de su espalda, sus pasos, sus saltos, su danza. Vibra y se mueve en un ritmo creciente para convertirse en brasero y llama.

Y aunque únicamente estuviese, sobre cuatro tablas elevadas, este hombre y nada más a su alrededor, actuando de esta forma con la totalidad de sus medios de expresión, ya existiría teatro total»⁴⁰⁵.

A esta concepción teatral, Barrault llega tras largos años de trabajo y dedicación artística, impregnada de este sentimiento de arte corporal adquirido durante su colaboración con Decroux y que incorpora en su evolución teatral. En este sentido, su primera experiencia en relación al *Teatro total* data de 1935, con la puesta en escena de la obra *Autour d'une mère*, versión de la obra *Mientras agonizo* de William Faulkner (1897-1962)⁴⁰⁶.

«“MIENTRAS AGONIZO” O SOBRE EL “TEATRO TOTAL”

¿Qué era, pues lo que me tentaba en aquella novela en el plano teatral? El comportamiento silencioso de aquellos seres

⁴⁰⁵ LORDA MUR, Clara Ubaldina. *Jean-Louis Barrault: Teatre i humanisme*. Materials Pedagògics. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona, 1992. p.93.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p.102.

primitivos. (...) Vi en ello una ocasión magnífica de satisfacer deseos que me negaba a considerar como teorías.

Este mimo, estoy convencido, no huele ni a pantomima, ni a escuela, ni a estética (...) intenta ser puramente animal. Por ejemplo, el rostro se convierte en una máscara natural, pues la concentración es respiratoria.

Esta obra no existe como texto. Solamente puede existir si un grupo de actores y un director trabajan en un escenario. Es teatro que intenta depurarse»⁴⁰⁷.

Por otro lado, *Autour d'une mère* es una obra creada desde el silencio donde el actor se concibe como un instrumento total, texto y movimiento en perfecta unión. Louis Jouvet acude a la representación y apunta. «*Veo la distancia que separa a dos generaciones. Todo lo que, en tiempos del Vieux-Colombier, formulábamos nosotros en nuestras mentes, lo lleváis vosotros ahora en la sangre. Se va haciendo la digestión*»⁴⁰⁸.

En 1943, Decroux y Barrault, se reencuentran en el rodaje de la película *Les Enfants du Paradis*, dirigida por Marcel Carné. Barrault encarna a Jean-Baptiste Gaspard Deburau⁴⁰⁹ (1796-1846) y Decroux interpreta el papel del padre de Deburau. Este encuentro puede interpretarse como una doble ironía de la vida, desde el punto de vista de Guy Benhaïm:

- a. En primer lugar, la ficticia relación padre-hijo entre Decroux y Barrault, que en cierto sentido se establece en el pasado entre ambos y contra la cual Barrault se rebela, presenta cierto paralelismo con el argumento de la película que ambos interpretan.
- b. En segundo lugar, Decroux, el creador de un arte corporal diametralmente alejado de la *Pantomima clásica*, se convierte en intérprete del género detestado.

⁴⁰⁷ BARRAULT, J-L., (1975), *op.cit.* pp.104-105.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p.111.

⁴⁰⁹ Jean-Baptiste Gaspard Deburau, célebre mimo del *Théâtre des Funambules*, en las afueras de París. Conocido por llevar al personaje de Pierrot a su máximo éxito y reconocimiento de público, a partir de una técnica constante y depurada fundamentada en la pantomima y en la acrobacia: «*Sin embargo, el arte de Debureau residía mucho más en los momentos de menor movilidad, centrando su expresión en pequeños gestos y expresiones faciales*». HERRERO, J., (2014), *op.cit.* p.30.

Un vez más, sus carreras artísticas vuelven a unirse en 1945, bajo la dirección en esta ocasión del propio Barrault, quien pone en escena *Antoine et Cléopâtre*, de W. Shakespeare en la *Comédie-Française*, para esta ocasión crean la pieza *Combat antique*, un combate singular entre Decroux y Barrault, que despierta opiniones encontradas dentro de la crítica teatral de la época.

El 27 de junio de ese mismo año, prolongan su colaboración con objeto de la puesta en escena de una sesión de mimo realizada en la *Maison de la Chimie*, bajo la presidencia de honor de Gordon Craig, quien tras la representación reconoce en Decroux a un genio y maestro del mimo moderno. Este acontecimiento es decisivo en la carrera artística de Decroux, quien, consciente de ello, se marca como objetivo demostrar que el mimo contemporáneo es un arte autónomo portador de significados. El programa presentado constituye el epílogo de todo un proceso de investigación-creación en torno al *Mimo corporal dramático*. Analicemos el programa de las piezas interpretadas:

- a. Evocación de acciones materiales: *Le menuisier*, *La Lavandière* y *La machine*. Piezas interpretadas por Decroux.
- b. Ejercicios de estudios sobre *les contrepoids*, realizados por alumnos de la escuela de Decroux.
- c. Personajes: *Le boxeur*, *Le lutteur*, *Le bureaucrate* y *Quelques passants*, interpretados por Decroux.
- d. Coro mimado simbólico: *Passage des hommes sur la terre* de Étienne Decroux. Interpretado por: Decroux, Jean-Louis Barrault y Eliane Guyon⁴¹⁰.
- e. *Materiales de una pieza bíblica*, figuras yuxtapuestas sin continuidad dramática, interpretados por Decroux y Eliane Guyon.
- f. *Le cheval*, creado e interpretado por Jean-Louis Barrault.
- g. Piezas de la *Estatuaria móvil* (con el rostro cubierto), Barrault interpreta, *Maladie*, *Agonie*, *Mort*, y Decroux las diferencias entre *Admiration*, *Adoration*, *Vénération*.
- h. *Combat antique*, creado e interpretado por Decroux y Barrault.

⁴¹⁰ Para más información en relación a los alumnos y asistentes de Decroux se puede consultar el Anexo I. «Cita biográfica de los alumnos y asistentes de Étienne Decroux».

- i. Finalmente, Étienne Decroux dicta una conferencia bajo el tema «*Lo que diferencia la Pantomima del Mimo corporal*»⁴¹¹.

Si consideramos que la escuela creada en 1942, bajo subvención de *Jeune France*, desaparece ese mismo año y que tras estudiar el programa de mano de la *Séance de Mime corporel* de 1945, descubrimos que una parte de la actuación es realizada por alumnos de la escuela de Étienne Decroux. Esto significa que por aquellos años ya existe una primera iniciativa pedagógica. A raíz de ello cabe preguntarse qué repercusión tiene esta escuela. La respuesta es lógica. En primer lugar, le sirve para dirigir sus investigaciones con la ayuda de sus asistentes y encontrar la prueba irrefutable que está edificando un arte transmisible, autónomo y portador de significados. En segundo lugar, como ya aconteció en el *Vieux-Colombier*, para Copeau, la escuela se convierte en un espacio de investigación-creación y en herramienta de su pedagogía y metodología.

De cualquier modo, para Decroux el encuentro con Barrault confirma que su concepción de un nuevo mimo es posible, y a partir de ese momento se dedica a la consolidación de sus bases y de su gramática. De esta época data «*la codificación de un nuevo solfeo de arte gestual*»⁴¹², fundamentado en los *dinamorritmos*, *les marches illusionnistes* como *la marche sur place*, los *desequilibrios*, los *contrapesos* y los *aislamientos de energía*.

En 1946, Étienne Decroux presenta un espectáculo que puede considerarse el resultado de veinte años de creación-investigación al concurso *Jeunes Compagnies*, en el que recibe una mención especial por su trabajo. Posteriormente, realiza varias actuaciones en la *Maison de la Chimie* y en el *Théâtre d'Iéna*. En el reparto, además del propio Decroux, actúan: Eliane Guyon, Maximilien Decroux (1930-2012)⁴¹³, Marcel Marceau y alumnos de la escuela. El programa incluye piezas nuevas:

«*Le fils prodigue: número creado e interpretado por Marcel*

⁴¹¹ DORCY, J., (1958), *op.cit.* pp.68-69.

⁴¹² BARRAULT, J-L. (1975), *op.cit.* p.90.

⁴¹³ El verdadero nombre del hijo de Étienne Decroux es Eduard, al que apoda Maximilien, con el que se le conoce, en honor a Robespierre. BARRAULT, J-L., (1975), *op.cit.* p.91. Para más información en relación a los alumnos y asistentes de Étienne Decroux se puede consultar el Anexo I. «Cita biográfica de los alumnos y asistentes de Étienne Decroux».

Marceau.

La voiture embourbée.

L'esprit malin.

L'amour détrône par l'amitié.

L'usine.

Ballet de machines en songe.

Les arbres.

Recital de poemas de Víctor Hugo y piezas cortas escritas por Decroux»⁴¹⁴.

La crítica le es muy favorable y reconoce en Decroux a un gran humanista y una lograda madurez en su trabajo. Pero con el tiempo, Decroux asume que uno de los principales problemas con los que se encuentra, tiene que ver con la dificultad de mantener una compañía estable perfectamente formada en la gramática del *Mimo corporal dramático*, como afirma Anne Dennis⁴¹⁵. Este temor está estrechamente relacionado con la especial relación que mantiene Decroux con el público, ya que es consciente que si sus alumnos no encuentran un punto de reconocimiento en sus pequeñas sesiones de mimo ante los espectadores, posiblemente marchen y se verá obligado a formar nuevos actores para poder continuar su labor artística. Un problema que se repite de forma continua desde los inicios de su labor pedagógica.

Tras la experiencia *d'Iéna*, Decroux realiza nuevas representaciones en la *Cité Universitaire* de París, y, desde allí, la compañía inicia un período internacional que supone en su trayectoria profesional un reconocimiento tanto en su país como en el resto del mundo. La gira se inicia en Liège, en marzo, y en diciembre marchan a Suiza, el programa representado es un retorno al *mimo puro*:

«(...) la Marche sur place, la Marche de l'athlète, La course à pied, Monter et descendre l'escalier, La périssière, Grimper à

⁴¹⁴ BENHAÏM, G., (1992), *tesis.cit.* pp.122-123.

⁴¹⁵ Las opiniones expresadas por la profesora y alumna de Étienne Decroux, Anne Dennis se corresponden a diversas conversaciones mantenidas con ella directamente o vía correo electrónico, durante nuestro proceso de formación en *Mimo corporal dramático* y de realización de la presente Tesis doctoral. Opiniones que nos han permitido matizar y profundizar en los diferentes conceptos que configuran los fundamentos de la gramática corporal decrouxiana.

l'arbre, Suggérer la pesanteur des objets imaginaires y Le coureur cycliste»⁴¹⁶.

En 1947, Decroux invita a Gordon Craig a presidir la apertura del curso académico de su escuela, motivado por la gran admiración que siente hacia él. Un año después, compone la pieza *Sports* y, bajo su dirección, Eliane Guyon crea *La statue*. Este tiempo está marcado por otro acontecimiento relevante para el futuro del *Mimo corporal dramático*, ya que Decroux rechaza la vuelta de Marcel Marceau a su escuela. Con el tiempo podemos afirmar que se trata de una grave decisión para el mimo, al igual que ocurriera con Jean-Louis Barrault. ¿Cuáles son las causas de esta decisión? Según el propio Marceau, Decroux precipita una marcha segura y le ofrece la oportunidad de iniciar su propio camino artístico marcado por una adhesión incuestionable a la *Pantomima clásica*, para la que posee un talento innato. Benhaïm⁴¹⁷, afirma que si bien no se conocen todos los aspectos de esta decisión, sin duda tuvo que ser realmente difícil y dolorosa para el maestro francés.

En 1950 inicia la gira y un *stage* de dos semanas en Israel, donde compone la pieza *Les petits soldats*. Al año siguiente, imparte un curso de *Mimo corporal dramático* en la Sorbona, y a finales de 1951 y principios de 1952, la compañía viaja a Holanda, el programa representado está compuesto de nuevas piezas de creación: *Le toréador, Les croisements, Le prophète, Le poète vaincu y La belle dame*.

En el verano de 1952, solicitados por Pierre Prévert, la compañía de Étienne Decroux, junto con Eliane Guyon y Maximilien Decroux, actúa a la *Fontaine des 4 Saison*, para esta ocasión monta la pieza *Psychanalyse*.

Posteriormente, la compañía marcha de gira a Londres, Birmingham y Manchester. Decroux introduce en el repertorio novedades: *Prise de contact, Marches de vieillards, Cœur chaud, source d'eau fraîche, L'œil noir te regarde y Jeu de dames*.

Durante 1953, la compañía permanece en París, donde actúa en diferentes teatros de la ciudad: el 18 de mayo, en el *Théâtre de la Cité Universitaire*, y del 19 de mayo al 2 de junio, en el *Théâtre du Cercle de Paul Valery*. Para esta

⁴¹⁶ BENHAÏM, G., (1992), *tesis.cit.* pp.125-126.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p.128.

gira Decroux propone la interpretación de: *L'enveloppe*, *Le camp de concentration* y *Le fauteuil de l'absent*.

De forma significativa, en octubre de 1953, Decroux es solicitado por el *Piccolo Teatro* de Milán, para impartir un curso del 7 al 17 de mayo de 1954, asimismo la compañía representa un espectáculo en el que introducen una nueva pieza de repertorio la *Soirée*.

En octubre de 1954, la compañía marcha a Estocolmo y en diciembre a Zúrich. A continuación, cabe destacar los cursos que Decroux imparte en Suecia y posteriormente, en Suiza.

En verano de 1955, la compañía vuelve a Escandinavia, y Decroux retoma la pieza *Passant vue de ma fenêtre*, en la que introduce nuevos personajes y nuevas marchas. Además de impartir diversos cursos, en Oslo y en Estocolmo.

Uno de los acontecimientos más destacables de su biografía artística y profesional, está relacionado con la invitación que recibe en 1957, por el prestigioso *Actors Studio* para impartir un curso de ocho semanas de duración. Durante su estancia en Nueva York, Decroux descubre las grandes diferencias existentes entre sus enseñanzas y el método del actor naturalista que propone Lee Strasberg (1901-1982). No obstante, y pese a los parámetros de la técnica decrouxiana, los alumnos del *Actors Studio* comprenden y valoran «*que un gesto puede expresar todo un monólogo*»⁴¹⁸. Concluye esta primera estancia con la realización de dos cursos en el *Dramatic Workshop* y en la *University of Waco*, de Texas.

La segunda estancia que Decroux realiza en Estados Unidos es más larga y mucho más relevante en su carrera artística. A la postre, realiza un importante número de conferencias-demostración en una docena de universidades; funda una escuela de mimo; imparte cursos a la *New York University*, a lo que hay que añadir los espectáculos representados en diversos teatros norteamericanos que obtienen una gran acogida, incluso dan lugar a la grabación de una película. El programa creado para el *Cricket Theatre* contiene las siguientes piezas: *Les gangsters*, *La statue*, *Rêve d'amour*, *La glace prend feu*, *La ville* y *L'enveloppe*.

Curiosamente, los cursos que imparte Decroux fuera de su país, son el

⁴¹⁸ BENHAÏM, G., (1992), *tesis.cit.* p.134.

germen, en ciertas ocasiones, de la fundación de una escuela de mimo, bajo la dirección de uno de sus asistentes o alumnos que quedan como profesores, un ejemplo representativo es el caso de Marise Flach⁴¹⁹ en Italia.

1.1.4. Cuarta etapa:

La escuela de *Mimo corporal dramático* en Boulogne-Billancourt.

En 1962, tras su estancia en Estados Unidos, Decroux vuelve a París y reabre la escuela en su casa de Boulogne-Billancourt. A partir de entonces, dedica todo su tiempo al estudio, a la escritura, a la pedagogía y a la investigación-creación. Trabaja incansablemente con alumnos y asistentes en la elaboración de su praxis, profundizando y perfeccionando ejercicios ya existentes y creando nuevos que amplían su gramática corporal. Por la escuela pasan, a lo largo de casi treinta años, alumnos de todo el mundo. Entre ellos las personalidades más relevantes del *Mimo corporal dramático* de la actualidad, nombres como Yves Lebreton, Thomas Leabhart, Claire Heggen e Yves Marc, Denise Boulanger y Jean Asselin, Corinne Soum y Steven Wason⁴²⁰ dan prueba de ello.

Pero no es hasta el *Festival Internacional de Mimo* de Berlín, cuando se reconoce a Decroux como «*el gran pionero del mimo moderno*»⁴²¹. Y, pese a que declina esta invitación, dado su carácter austero e indiferente ante estos actos, queda patente ante el mundo entero el reconocimiento de su labor realizada en el desarrollo del mimo moderno.

Otro hito importante se produce en 1963, con la publicación de *Paroles sur le mime*⁴²². Es su único libro editado y está compuesto por una serie de artículos escritos a lo largo de su carrera, lo que constituye un gran testimonio en relación a su pensamiento, el propio autor define esta obra como «*un testamento espiritual para las jóvenes generaciones*»⁴²³.

A partir de la década de los 70, Decroux ya no monta ningún espectáculo, a

⁴¹⁹ Para más información en relación a esta alumna y asistente de Decroux, consultar el Anexo I. «Cita biográfica de los alumnos y asistentes de Étienne Decroux».

⁴²⁰ *Ibidem*.

⁴²¹ BENHAÏM, G., (2002), *tesis.cit.* p.137.

⁴²² DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. Librairie théâtrale. Paris 1963.

⁴²³ BENHAÏM, G., (2002), *tesis.cit.* p.138.

excepción de la creación de contadas piezas con algunos de sus asistentes más cercanos. Dedicó su vida, como ya hemos apuntado anteriormente, a la docencia y pedagogía, pero es consciente de no haber terminado su cometido, la edificación del *Mimo corporal dramático*.

A sus ochenta y siete años, cansado y vencido por la edad, por el hastío de las instituciones francesas y por la incompreensión de parte de sus contemporáneos, cierra la escuela.

Posteriormente, muere el 12 de marzo de 1991.

2. LA GRAMÁTICA DEL MIMO CORPORAL DRAMÁTICO.

A lo largo de este apartado definiremos las directrices que estructuran el sistema *psico-físico* de formación y de interpretación para el actor y el amplio campo de investigación que de él se deriva creado por Étienne Decroux: el *Mimo corporal dramático*.

Unas directrices que surgen de la labor pedagógica y artística realizada por sus discípulos y asistentes directos como Thomas Leabhart en California; Corinne Soum y Steven Watson de la compañía *L'Ange Fou* de Londres; Jean Asselin y Denise Boulanger de la compañía *Omnibus* en Quebec; Yves Lebreton en Florencia; Claire Heggen e Yves Marc de la compañía *Théâtre du Mouvement* de París; Jorge Gayón creador del *Proyecto Laban-Decroux*, cuya aportación es inestimable en el conocimiento y la difusión de los principios básicos del *Mimo corporal dramático*. Trabajo que se completa con toda una corriente teórica, encabezada por Marco De Marinis, Patrick Pezin y Guy Benhaïm, quienes desde la literatura científica teatral sintetizan parte de la obra creadora decrouxiana.

2.1. El paradigma decrouxiano.

La estructuración técnica de un arte significa la creación de un vocabulario para el arte del actor. En la medida que una técnica es articulada gramaticalmente se transforma en léxico corporal a nivel conceptual, como apuntábamos en el capítulo primero. Y, una vez fundamentada la gramática que informa al cuerpo del actor, podemos iniciar el proceso de creación, es decir, la construcción de una dramaturgia corporal.

La esencia del *Mimo corporal dramático* es «*hacer visible lo invisible*»⁴²⁴, expresar a partir del movimiento significativo aquello que las palabras son incapaces de decir. Este principio definitorio requiere de una nueva concepción del cuerpo del actor y de una metodología apropiada que lo eduque para poder realizar este cometido. Estas dos ideas son el punto de partida de toda la investigación decrouxiana:

- a. La articulación de una gramática corporal que estructura la entidad «*corpóreo-mental indivisible*»⁴²⁵ que representa el actor físico.
- b. El proceso para *traducir pensamiento en movimiento*, según apunta Decroux:

«Al ver el cuerpo desnudo y vertical de un hombre, veo la envoltura. Su forma vale más que un tubo.

*Impone a mi espíritu una división de anatomía exterior. Lo concibo como a un país, establezco fronteras. El vocabulario me lo confirma y digo: cabeza, cuello, pecho, etcétera. Así miro al cuerpo, como quien se propone hacer una marioneta o una maqueta articulada para el escultor»*⁴²⁶.

El sistema creado por Decroux basa su concepción en la «*primacía del tronco*»⁴²⁷ sobre la cara y los brazos, ya que divide el cuerpo del actor en dos grandes bloques de segmentos corporales significativos: la columna vertebral, es decir, el tronco, concebido como el centro de expresión de sentimientos y después la cara y los brazos, destinados a ilustrar la idea. Esta clasificación, obviamente, se debe a razones éticas, estéticas y morales.

«En nuestro mimo corporal, la jerarquía de órganos de expresión es la siguiente: primero el cuerpo; después los brazos y las manos; y por último, el rostro. Por esto los órganos

⁴²⁴ *Ibidem*, p.415.

⁴²⁵ DE MARINIS, M., (1993), *op.cit.* p.36.

⁴²⁶ DECROUX, É., (2000), *op.cit.* p.141.

⁴²⁷ Anne Dennis afirma que «*el pecho es la parte más expresiva del cuerpo, dado que la respiración refleja lo que está ocurriendo físicamente en el interior. Sin la libertad física del tórax las emociones quedan atrapadas físicamente en el interior, invisibles para el público, convirtiéndose de esta manera en el centro de expresión de los sentimientos y en el motor del movimiento*».

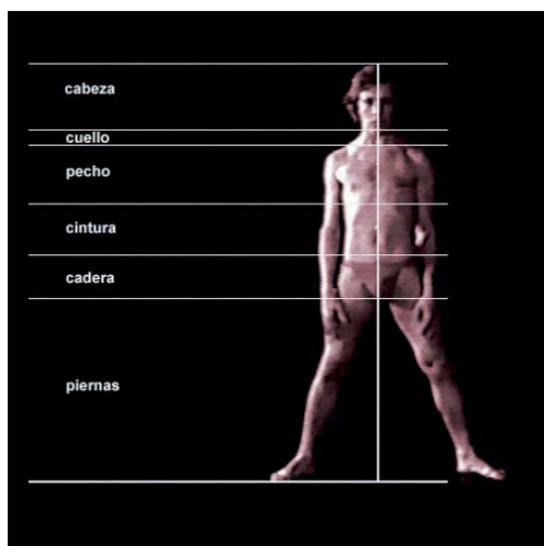
de expresión del cuerpo son grandes y los del rostro son pequeños. El cuerpo es pesado y los brazos son ligeros»⁴²⁸.

2.2. Jerarquía de los órganos de expresión.

Los órganos de expresión se jerarquizan en dos grandes grupos: los órganos simples y los órganos compuestos.

2.2.1. Órganos simples.

Decroux estructura el cuerpo del actor en seis órganos simples, denominados segmentos corporales susceptibles de significación⁴²⁹.



La técnica decrouxiana, desde un pensamiento humanista, concibe el cuerpo del actor como el eje central y vertical de un espacio tridimensional. El estudio de los movimientos que pueden realizar cada segmento corporal en los diferentes planos, constata que las posibles respuestas corporales a una situación son prácticamente infinitas, resultado de las combinaciones de los segmentos corporales entre ellos. Según el segmento desencadenante y la combinación elegida, la significación del gesto, movimiento y/o actitud es diferente.

⁴²⁸ DECROUX, É., (2000), *op.cit.* p.137.

⁴²⁹ Las fotos utilizadas en el presente capítulo están extraídas del documento audiovisual *Corporal Mime*. Producido por el *Odin Teatret Film* en 1971, e interpretado por el actor corporal y profesor de *Mimo corporal dramático* Yves Lebreton.

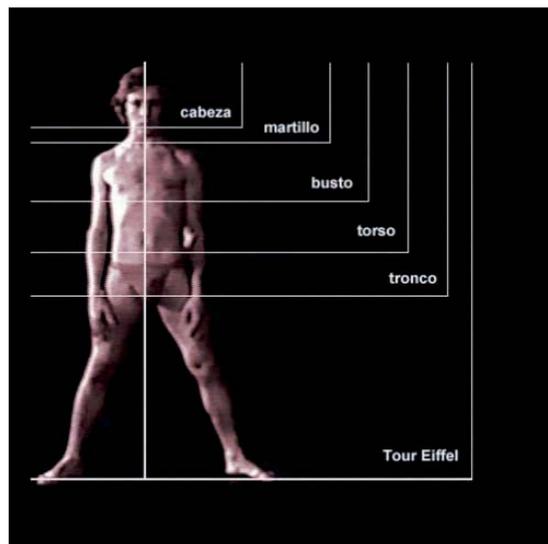
2.2.2. Órganos compuestos.

Se denominan órganos compuestos a la unión de dos o más segmentos corporales simples, que dan como resultado dos gamas diferentes, en función del segmento corporal simple o compuesto que inicie el movimiento.

– Movimiento progresivo.

El movimiento progresivo parte del segmento corporal simple más pequeño, si hablamos de todo el cuerpo, el elemento más pequeño es la cabeza. Asimismo, se puede considerar a los ojos, como el segmento más pequeño que existe, para los que Decroux crea una gramática corporal específica. Para comprender la mecánica del movimiento consultar el documento audiovisual: *capítulo 3, título 1* del DVD.

El movimiento progresivo se inicia en la cabeza y evoluciona de la siguiente manera:



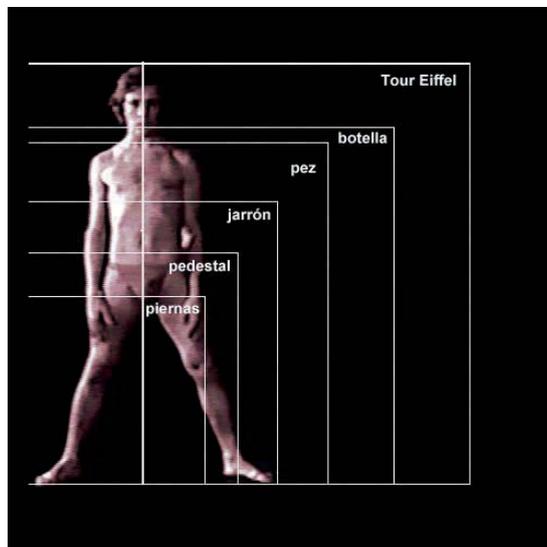
Gama progresiva.

- a. *Cabeza*.
- b. *Martillo* = incluye cabeza + cuello.
- c. *Busto* = incluye cabeza + cuello + pecho.
- d. *Torso* = incluye cabeza + cuello + pecho + cintura.
- e. *Tronco* = incluye cabeza + cuello + pecho + cintura + cadera.
- f. *Torre Eiffel* = incluye cabeza + cuello + pecho + cintura +

cadera + piernas-peso.

– **Movimiento *degresivo*.**

El movimiento *degresivo*, en oposición a la gama progresiva, nace del elemento corporal más grande, si hablamos del cuerpo como unidad significativa, el hecho de trasladar o inclinar el peso del cuerpo fuera del eje vertical, en cualquiera de los tres planos de movimiento: horizontal, frontal y/o sagital, se convierte en el segmento corporal de dimensiones más amplias resultado de la unión de todos los segmentos corporales simples.



Gama degresiva.

- a. *Torre Eiffel* = incluye cabeza + cuello + pecho + cintura + cadera + piernas-peso.
- b. *Botella* = incluye cuello + pecho + cintura + cadera + piernas-peso.
- c. *Pez* = incluye pecho + cintura + cadera + piernas-peso.
- d. *Jarrón* = incluye cintura + cadera + piernas-peso.
- e. *Pedestal* = incluye cadera + piernas-peso.
- f. *Piernas-peso*.

2.3. La gramática corporal.

«El primer órgano que se puede utilizar sin gran riesgo es el tronco.

Es curioso que el tronco sea el órgano preferido del estatuario, porque de ahí saca miles y miles de matices y que, sin embargo, sea olvidado por el actor.

Es curioso que el brazo, poco estimado por el estatuario, el actor lo use con gusto.

El tronco del actor a semejanza del tronco del árbol, es un bloque sin cajones. El tronco del estatuario es una Federación en la que cada Estado es susceptible de realizar movimientos autónomos, limitados, pero sensibles: rotación, traslación, inclinación. Esos estados tienen por nombre pecho, cintura, hombros, cadera.

Al imperio del tronco, añadimos el cuello y la cabeza. Agregamos las piernas cuando prolongan el tronco o cuando están a su servicio, en lugar de realizar por su cuenta una acción llamativa. Finalmente, agregamos el brazo que acabamos de desacreditar y de oponer al tronco, con la condición de que prolonguen la línea de fuerza señalada por el tronco»⁴³⁰.

A partir de esta concepción del cuerpo del actor, Decroux plantea una metodología basada en ejercicios, donde la parte física es motivada por la psicológica. Esta adquiere importancia sobre la imaginativa durante los primeros años de aprendizaje. El imaginario adquiere relevancia solo cuando ya se ha informado al cuerpo, cuando el actor ha conseguido interiorizar la gramática. Desde nuestra experiencia en *Mimo corporal dramático*, podemos constatar que esta gramática es el preámbulo al universo creativo decrouxiano.

Cada uno de los ejercicios representa, por tanto, las diferentes áreas de trabajo de Decroux, todos comparten el principio básico que el cuerpo debe articularse como un *teclado*, donde la estructura de la gramatical corporal

⁴³⁰ DECROUX, É., (1963), *op.cit.* p.224.

decrouxiana es la siguiente, dado que según el *director-pedagogo* francés: «*la materia del mimo es su propio cuerpo*»⁴³¹.

2.3.1. Les ensembles droits.

Les ensembles droits son la base de una serie de ejercicios creados por Decroux que consisten en: inclinaciones en el plano lateral o plano sagital; en rotaciones dentro del plano horizontal, y en traslaciones en el plano frontal y sagital de los diferentes segmentos corporales susceptibles de significación. Estos movimientos segmentados pueden realizarse rápidamente, en un movimiento lento uniforme o con cualquier otra combinación de los denominados *dinamorrítmos*. El objetivo es conseguir una correcta disociación entre los diferentes segmentos corporales que están directamente en contacto y de todos en su conjunto.

La idea más importante relativa a la integración de estos movimientos es la comprensión de cuál es el motor de movimiento de cada segmento corporal susceptible de significación. En la interpretación corporal, siempre ha de existir una causa que provoque que un segmento corporal en disociación y motivado por un impulso interno, es decir: una emoción, un sentimiento o un estado, inicie un movimiento que arrastre al resto de segmentos, luchando contra las resistencias físicas o emocionales que encuentra en su recorrido por el espacio.

– Movimiento de inclinación.

El objetivo que persigue un actor, cuando realiza un movimiento de inclinación de uno o varios segmentos corporales, puede corresponderse a uno de los tres enunciados siguientes:

- a. Para acercarse a alguien afectiva o agresivamente.
- b. Para pensar o reflexionar.
- c. Para empujar o para tirar de un elemento físico objetivo, como de un elemento subjetivo fruto de la abstracción de un pensamiento⁴³².

⁴³¹ *Fonds Étienne Decroux*. MW-164 (28). «Pour Veinstein. Paris, hiver 1956. Moyens de représentation du mime corporel». 124 f.ms. Dossier «Moyens de représentation du mime corporel». 15 f.ms (1-15). p.6.

⁴³² LEABHART, Thomas. *Etienne Decroux*. Routledge Performance Practitioners. New York. 2007. p.132.

Analítica de un movimiento de inclinación en el plano frontal (capítulo 3, título 2, del material audiovisual).

ANALÍTICA DEL MOVIMIENTO

Desde una segunda posición de piernas y tomando como referencia el eje vertical del cuerpo:

- a. Inclinarse la cabeza trazando una línea diagonal al eje vertical del cuerpo.



- b. Inclinarse el *marteau*. La cabeza y el cuello alineados, dibujan una línea diagonal al eje vertical.



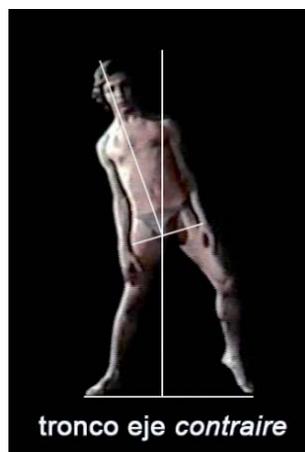
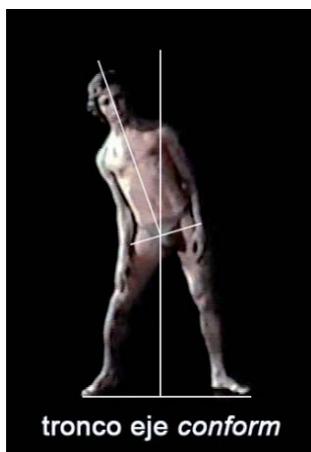
- c. Inclinar el busto. Cabeza, cuello y pecho alineados, trazan una línea recta diagonal al eje vertical.



- d. Inclinar el torso. Cabeza, cuello, pecho y cintura alineados, dibujan una línea recta diagonal al eje vertical.



- e. La cadera cuenta con dos ejes o puntos de apoyo que se corresponden anatómicamente con la articulación del fémur-cadera. El movimiento de inclinación es el resultado de levantar y/o descender cada uno de los dos ejes. Así pues, para inclinar el tronco existen tres movimientos.



1. Inclinarse el *tronco* desde un eje *conform*. Cabeza, cuello, pecho, cintura y cadera alineados, se inclinan en una línea diagonal al eje vertical del cuerpo, bajando el eje del lado hacia el cual se realiza la inclinación, acortándose la pierna en flexión.
2. Inclinarse el *tronco* desde un eje *contraire*, misma dinámica de movimiento que en el apartado 1., pero en esta ocasión el eje se corresponde con el que está al lado contrario al cual se inclina la cadera, que se mantiene fijo y por tanto la pierna contraria se alarga en elevación.
3. Inclinarse el tronco desde un eje central misma dinámica de movimiento que en el apartado 1. y 2. ahora el movimiento implica a toda la cadera, siendo el resultado de la unión de los dos movimientos de cadera anteriores: eje *conform* y eje *contraire*.
- f. Inclinación de la *Tour Eiffel*, todo el cuerpo completo se inclina en una línea recta diagonal al eje vertical del cuerpo, trasladando el peso del cuerpo al hasta el equilibrio precario desde un movimiento de *glissade*⁴³³.

⁴³³ *Glissade* = término extraído de la danza clásica.



El movimiento de inclinación de cada uno de los distintos segmentos corporales puede realizarse en diferentes planos:

- a. Plano frontal: se realizan movimientos de inclinación hacia la derecha y hacia la izquierda.
- b. Plano sagital: se realizan movimientos de inclinación hacia delante y hacia detrás.

Si el movimiento de inclinación se inicia desde la cabeza, el movimiento es progresivo, como apuntábamos anteriormente, mientras que si se trata del peso de todo el cuerpo en *Torre Eiffel*, hablamos de inclinación *degresiva*.

– **Movimiento de rotación.**

Cuando un actor realiza un movimiento de rotación persigue una finalidad⁴³⁴:

- a. Un deseo de mirar a alguien o algo.
- b. Empujar o estirar un elemento tanto objetivo como subjetivo resultado del pensamiento en abstracción.

El cuerpo del actor es el eje central de un espacio tridimensional, como apuntábamos anteriormente. Este, al mismo tiempo, está circunscrito en una circunferencia, dividida en ocho segmentos de 45°, por tanto cada movimiento realizado por los diferentes segmentos corporales susceptibles de significación alrededor de su propio eje, no puede tener una amplitud mayor de 45° o 1/8.

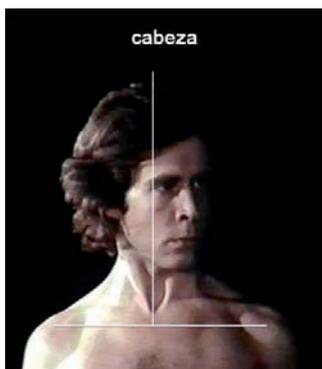
Analítica de un movimiento de rotación en un plano horizontal (capítulo 3,

⁴³⁴ LEABHART, T., (2007), *op.cit.* p.132.

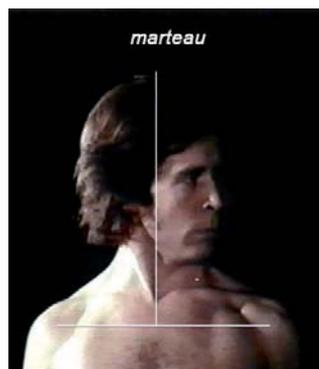
título 3 del material audiovisual).

ANALÍTICA DEL MOVIMIENTO

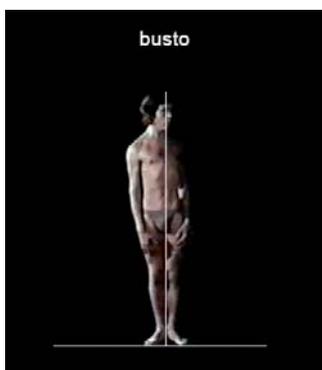
Desde una primera posición de piernas y tomando como referencia el eje vertical o longitudinal del cuerpo:



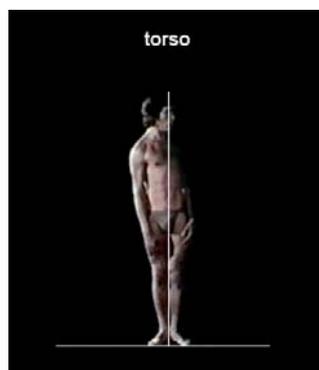
- a. Rotar la cabeza 45° o $1/8$ sobre un eje vertical, en dirección derecha o izquierda y volver a la posición inicial.



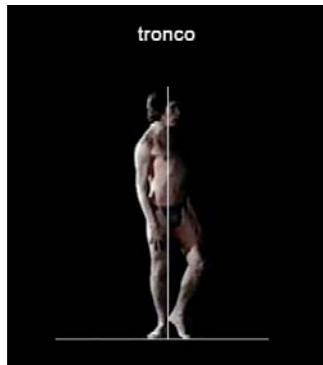
- b. Rotar el *marteau* 45° o $1/8$ sobre un eje vertical, en dirección derecha o izquierda y volver a la posición inicial.



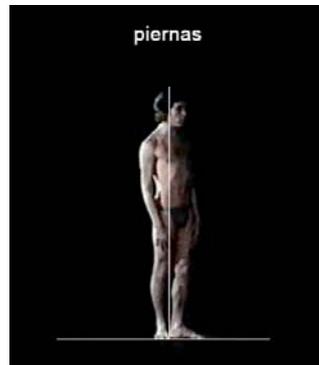
- c. Rotar el busto 45° o $1/8$ sobre un eje vertical, en dirección derecha o izquierda y volver a la posición inicial.



- d. Rotar el torso 45° o $1/8$ sobre un eje vertical, en dirección derecha o izquierda y volver a la posición inicial.



- e. Rotar el tronco 45° o 1/8 sobre un eje vertical, en dirección derecha o izquierda y volver a la posición inicial.



- f. Rotar las caderas 45° o 1/8 sobre un eje vertical, en dirección derecha o izquierda y volver a la posición inicial.



- g. Rotar *la Tour Eiffel* 45° o 1/8 sobre un eje vertical, en dirección derecha o izquierda y volver a la posición inicial.

Si el movimiento de rotación se inicia desde la cabeza, el movimiento es progresivo, mientras que si es la *Tour Eiffel* quien inicia el movimiento de rotación, el movimiento es *degresivo*.

– **Movimiento de traslación.**

Cuando un actor realiza un movimiento de traslación persigue una de las siguientes finalidades⁴³⁵:

- a. Escuchar algo o a alguien.
- b. Mirar.
- c. Empujar o estirar un elemento tanto objetivo como subjetivo resultado

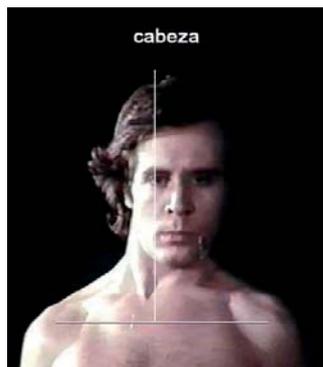
⁴³⁵ *Ibidem*, p.132.

del pensamiento en abstracción.

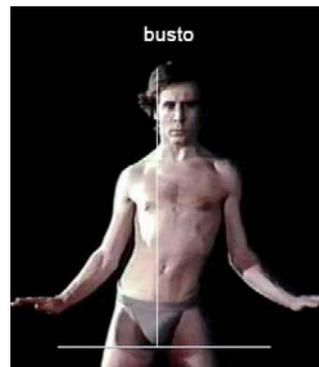
Analítica de un movimiento de traslación en el plano frontal.

ANALÍTICA DEL MOVIMIENTO

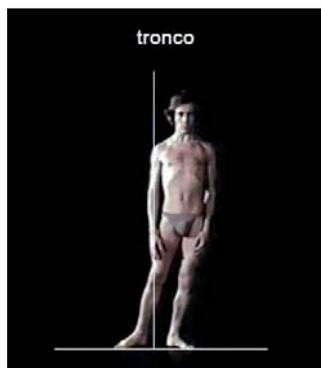
Desde una segunda posición de piernas y tomando como referencia el eje vertical del cuerpo:



- a. La cabeza, transportada por el cuello, se traslada manteniendo el eje vertical, en un movimiento horizontal a: derecha, izquierda, delante o detrás del eje central.



- b. El pecho, transportado por la cintura, se traslada, manteniendo el eje vertical, en un movimiento horizontal a: derecha, izquierda, delante o detrás del eje vertical.



- c. La cadera, transportada por las piernas-peso, se traslada manteniendo el eje vertical, en un movimiento horizontal en este caso únicamente a derecha e izquierda del eje vertical.

Podemos realizar diferentes gamas de este mismo movimiento de traslación, dependiendo del plano espacial que trabajemos:

- a. Plano horizontal: al unir los movimientos de traslación de cualquier

segmento corporal, de forma continua y en una misma dirección conseguimos dibujar un movimiento circular.

- b. Plano frontal: diseño de diferentes gamas que trasladan el cuerpo, a partir de la disociación de los diferentes segmentos que lo configuran, hacia la derecha o izquierda del eje vertical. El vídeo *capítulo 3, título 4*, del DVD, ilustra un movimiento de traslación en el plano frontal que se aleja del eje vertical de forma progresiva y recupera el eje central del cuerpo de forma *degresiva*. Mientras que el vídeo *capítulo 3, título 5*, del material audiovisual, inicia el movimiento de traslación en *degresivo*, trasladando el peso del cuerpo y recupera el eje vertical en progresivo, a partir de una traslación de cabeza.

2.3.2. Movimiento de *annelé* progresivo y *degresivo*.

Cada segmento corporal, cabeza, cuello, pecho, cintura y cadera, ayudado por las piernas y acompañado por los brazos, se inclina en línea recta, orientándose uno detrás de otro en una misma dirección. Lo que hace que se adopten, según las necesidades, diferentes intensidades musculares y velocidades de desplazamiento. Con lo cual se obtiene, en su conjunto, un movimiento en arco, un movimiento sinuoso que ondula, que se abre y se cierra en el plano frontal y sagital, como un pensamiento más que como un objeto. Benhaïm apunta en relación al *annelé* que «*La curva ideal no está formada por una línea curva, sino por una sucesión de líneas rectas. Como las ojivas de las catedrales góticas constituidas de piedras rectilíneas yuxtapuestas*»⁴³⁶.

Analítica de un movimiento de annelé en el plano frontal.

ANALÍTICA DEL MOVIMIENTO

Desde una primera o segunda posición de piernas y tomando como referencia el eje vertical del cuerpo, la analítica del movimiento se desarrolla de la siguiente manera:

⁴³⁶ BENHAÏM, G., (1992), *tesis.cit.* p.339.



a. La cabeza es el primer segmento de la escala que se inclina para iniciar el *annelé*.



b. La cabeza estira del cuello, curvándolo en lugar de restablecerlo, en una línea diagonal al eje vertical, como sucede en el movimiento de inclinación.



c. El cuello estira del pecho.



d. El pecho a su vez lo hace de la cintura.



e. La cintura, de la cadera.



f. Finalmente, las piernas trasladan el peso del cuerpo en la dirección del *annelé*, creando una línea curva, desde la cabeza hasta los pies, similar a un gran arco.

El *annelé* es progresivo si se inicia desde la cabeza, y *degresivo*, cuando es la inclinación de la *Torre Eiffel* quien lo inicia.

El movimiento de *annelé* puede realizarse en diferentes planos:

- a. Plano frontal: *annelé* hacia la derecha e izquierda, desde una primera o segunda posición de piernas. El vídeo *capítulo 3, título 6* del material audiovisual, ilustra un movimiento en *annelé* hacia la derecha que se inicia de forma progresiva, mientras que la recuperación del eje vertical se realiza de forma *degresiva*. El *annelé* ejecutado hacia la izquierda se inicia de forma *degresiva*, con la inclinación de la *Torre Eiffel* y recupera el eje vertical de forma progresiva iniciando el movimiento desde la cabeza.
- b. Plano sagital: *annelé* hacia delante y hacia detrás, desde una cuarta posición de piernas. En el vídeo *capítulo 3, título 7*, del DVD, el actor ejecuta dos *annelés* diferentes: el *annelé* hacia detrás se inicia progresivo y vuelve al eje vertical en *degresivo*, y el *annelé* hacia delante

es iniciado en *degresivo* y finalizado en progresivo.

El movimiento continuo de *annelés* tiene como resultado la *ondulación*, esto es, un movimiento sinuoso que abre y cierra el cuerpo del actor, tanto en el plano frontal como en el plano sagital, para Decroux este movimiento de *ondulación* representa la metáfora del pensamiento.

2.3.3. Movimiento de rotación progresivo y *degresivo*.

Si el cuerpo del actor es el centro de una circunferencia dividida en ocho partes iguales de 45°, cada movimiento de rotación realizado por los diferentes segmentos corporales dentro de un plano horizontal, no podrá ser mayor que un octavo, como hemos apuntado anteriormente. No obstante, este principio básico de la gramática corporal puede ser modificado y, de esta manera, agrandar o disminuir la amplitud del movimiento de rotación, a partir de la adición o sustracción de los diferentes segmentos corporales en disociación, bien sea progresiva o *degresivamente*.

Analítica de un movimiento de rotación en el plano horizontal.

ANALÍTICA DEL MOVIMIENTO

Desde una primera o segunda posición de piernas, tomando como punto de referencia el eje vertical o longitudinal del cuerpo.

- a. La cabeza realiza un movimiento de rotación de 45°.
- b. La cabeza, estira del cuello. La cabeza sumará 45° más, quedando a 90° de la posición inicial y el cuello quedará a 45°.
- c. El cuello estira del pecho: pecho a 45°, cuello a 90° y cabeza a 135°.
- d. El pecho estira de la cintura: cintura a 45°, pecho a 90°, cuello a 135° y cabeza a 180°.
- e. La cintura estira de la cadera: cadera a 45°, cintura a 90°, pecho a 135°, cuello a 180° y cabeza a 225°.
- f. La cadera estira de las piernas: piernas a 45°, cadera a 90°, cintura a 135°, pecho a 180°, cuello a 225° y finalmente cabeza a 270°.

El movimiento de rotación es progresivo cuando se inicia desde la cabeza y *degresivo* si se inicia desde la *Tour Eiffel*. El vídeo *capítulo 3, título 8*, del material audiovisual, muestra como el actor Yves Lebreton, realiza un movimiento en rotación continuo hacia la izquierda, iniciado de forma progresiva y acabado en *degresivo*. Mientras que el movimiento de rotación

continúo realizado hacia la derecha, se inicia desde las piernas, en movimiento *degresivo* y se concluye de forma progresiva.

2.3.4. Movimiento de contradicción.

Para Decroux, el movimiento de *contradicción* representa uno de los fundamentos más importantes del drama corporal.

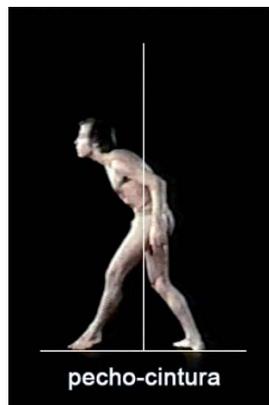
Analítica de un movimiento de contradicción en un plano sagital.

ANALÍTICA DEL MOVIMIENTO

Desde una cuarta posición de piernas y tomando como punto de referencia el eje vertical o longitudinal del cuerpo.

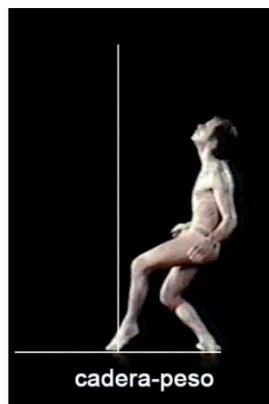


a. La cabeza realiza un movimiento de inclinación hacia detrás. Este movimiento es alargado y proyectado en el espacio por el cuello.



b. La cabeza realiza un movimiento de inclinación hacia detrás. Este movimiento es alargado y proyectado en el espacio por el cuello.

c. Cristalizar los diferentes movimientos de inclinación de los segmentos corporales superiores: cabeza, cuello, pecho y cintura, mientras la cadera realiza un movimiento de inclinación hacia detrás. Este movimiento es alargado y proyectado en el espacio por las piernas-peso.



2.3.5. Movimiento de triple diseño.

El movimiento de *triple diseño* puede ser realizado por la cabeza, el pecho y la cadera. Por su parte, el cuello, la cintura y las piernas-peso se convierten en elementos que transportan, alargan y agrandan el movimiento. Se trata de un movimiento tridimensional que ubica el cuerpo del actor en un punto del espacio, y cuyo resultado proviene de la interacción de los tres planos de movimiento a partir de la articulación de:

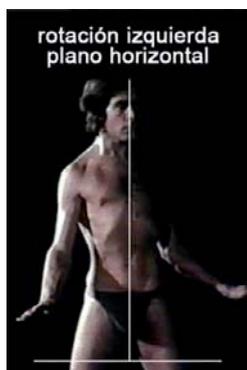
- a. Rotaciones: derecha / izquierda, inscritas en un plano horizontal.
- b. Inclinaciones: derecha / izquierda, inscritas en un plano frontal.
- c. Inclinaciones: delante / detrás, inscritas en un plano sagital.

Cada actor puede realizar diferentes combinaciones en el espacio, a partir de estos elementos, con la finalidad de crear diseños plásticos y escultóricos dramáticos. He aquí las posibles combinaciones:

- a. *Rotación horizontal: derecha. / Inclinación frontal: derecha. / Inclinación sagital: delante.*
- b. Derecha / derecha / detrás.
- c. Izquierda / izquierda / delante.
- d. Izquierda / izquierda / detrás.
- e. Derecha / izquierda / delante.
- f. Derecha / izquierda / detrás.
- g. Izquierda / derecha / delante.
- h. Izquierda / derecha / detrás.

Analítica de un movimiento de triple diseño de pecho.

ANALÍTICA DEL MOVIMIENTO



- a. Plano horizontal: movimiento de rotación del pecho, hacia la izquierda



b. Plano frontal: movimiento de inclinación del pecho, hacia la derecha.

c. Plano sagital: movimiento de inclinación del pecho, hacia detrás

En el vídeo *capítulo 3, título 9* del DVD, vemos como el actor Yves Lebreton descompone un movimiento en sus tres dimensiones: rotación izquierda, movimiento realizado en un plano horizontal; inclinación izquierda, realizada en un plano de movimiento frontal, y finalmente, un movimiento de inclinación hacia delante, en un plano sagital, en el que se modifica el modo de articulación a partir de diferentes cualidades de movimiento:

a. Movimiento de triple diseño analítico con armonía de brazos, en *toc*.

Direcciones:

izquierda / izquierda / detrás,
izquierda / izquierda / delante,
derecha / derecha / detrás,
derecha / derecha / delante.

b. Triple diseño de pecho, en un movimiento *leger*.

Dirección: izquierda / izquierda / detrás.

c. Triple diseño de pecho, movimiento *leger* con armonía de brazos.

Dirección: izquierda / izquierda / detrás.

d. Movimiento en triple diseño de pecho, ejecutado en un solo movimiento.

Dirección: izquierda / izquierda / detrás.

e. Movimiento de triple diseño de pecho, en *toc* y ejecutado en un solo movimiento, con armonía de brazos en movimiento *leger*.

Dirección: izquierda / izquierda / detrás.

– **Amputación del movimiento en triple diseño.**

Amputar un movimiento en triple diseño, bajo la concepción decrouxiana, significa que el cuerpo del actor modifica el diseño de un movimiento en triple, de una dirección determinada, a su dirección opuesta.

ANALÍTICA DEL MOVIMIENTO

- a. Amputación del movimiento de rotación, manteniendo la inclinación en el plano frontal y sagital.
- b. Amputación de la inclinación en el plano frontal, manteniendo la inclinación en el plano sagital.
- c. Amputación de la inclinación en el plano sagital.

Posibles amputaciones, según los movimientos, en triple diseño, que se pueden ejecutar.

MOVIMIENTO DE TRIPLE DISEÑO	MOVIMIENTO DE AMPUTACIÓN
Derecha / derecha / detrás.	Izquierda / izquierda / delante.
Derecha / derecha / delante.	Izquierda / Izquierda / detrás.
Derecha / izquierda / detrás.	Izquierda / derecha / delante.
Derecha / izquierda / delante.	Izquierda / derecha / detrás.
Izquierda / izquierda / detrás.	Derecha / derecha / delante.
Izquierda / izquierda / delante.	Derecha / derecha / detrás.
Izquierda / derecha / detrás.	Derecha / izquierda / delante.
Izquierda / derecha / delante.	Derecha / izquierda / detrás.

2.3.6. La gramática de las manos.

La gramática creada por Decroux para las manos, tiene como objetivo, según la opinión de Anne Dennis, su preparación física, dado que «*solo los mimos y los músicos utilizan realmente la flexibilidad de sus manos*»⁴³⁷.

A semejanza del *Acorde de novena* de las actitudes de las manos ideado por François Delsarte, el maestro francés codifica los diferentes movimientos realizados por este segmento corporal susceptible de significación y los divide en dos grupos: *manos simétricas* y *manos asimétricas*.

– **Manos simétricas.**

La característica principal de las manos simétricas consiste en que todos los dedos de la mano realizan el mismo movimiento, y es la actitud el resultado

⁴³⁷ Aportaciones de Anne Dennis.

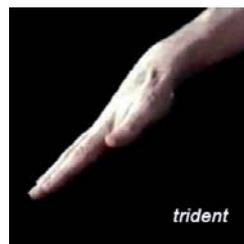
de un conjunto.

El vídeo *capítulo 3, título 10*, del DVD, muestra las diferentes actitudes que configuran la gramática de las manos simétricas, realizadas por el actor Yves Lebreton:

ANALÍTICA DEL MOVIMIENTO

a. *Trident.*

Mano abierta, los dedos se abren guardando la misma distancia entre ellos, el dedo corazón se convierte en prolongación del antebrazo.



b. *Coquille.*

La palma de la mano, junto con los dedos, realiza una curvatura convexa. Se mantiene las almohadillas de los dedos en punto fijo.



c. *Salamandre.*

Desde la *coquille*, la concavidad de la mano se rompe, las almohadillas de la palma de la mano entran en contacto con un punto de apoyo real o imaginario en punto fijo.



d. *Marguerite.*

Con la palma de la mano plana y estirada, los dedos, que mantienen la misma separación entre ellos, ascienden por encima del dorso de la mano.



e. *Palette*.

Los dedos de la mano juntos. El dedo corazón se convierte en la prolongación del antebrazo sin presentar ninguna ruptura con la articulación de la muñeca.



La realización continua de las actitudes de *trident*, *coquille*, *salamandre* y *marguerite*, como se puede observar en el vídeo, tiene como consecuencia un movimiento de *ondulación* de este segmento corporal.

– **Manos asimétricas.**

A diferencia de las manos simétricas, en las manos asimétricas los dedos entran en diálogo en la consecución de las diferentes actitudes:

ANALÍTICA DEL MOVIMIENTO

a. *Prendre*.

Los dedos índice y pulgar entran en contacto con un objeto real o imaginario.

b. *Désignation*.

El dedo índice se alarga como prolongación del antebrazo, el resto se recogen sobre sí mismos.

c. *Toucher*.

La palma de la mano plana en contacto con una superficie real o imaginaria, pero solo las yemas de los dedos corazón y pulgar entran en contacto con esta superficie en punto fijo.

d. *Appréhension*.

La palma de la mano plana, en contacto con una superficie real o imaginaria, todas las yemas de los dedos, exceptuando el dedo corazón, en contacto con esta superficie en punto fijo.

e. *Négligence*.

Es la misma dinámica de movimiento que las anteriores actitudes pero, en esta ocasión, son las yemas de los dedos anular y pulgar las que entran en contacto con la superficie real o imaginaria en punto fijo.

2.3.7. La gramática de los brazos.

El segmento corporal que constituye los brazos se compone de:

- a. El brazo, parte superior del segmento, va desde la articulación del hombro hasta el codo.
- b. El antebrazo, comprende desde la articulación del codo, hasta la muñeca.
- c. La mano.

Decroux a partir del *Principio de disociación* diseña, en relación a los brazos, toda una serie de ejercicios (vídeo capítulo 3, título 11 del DVD) cuyo objetivo es la realización de trayectorias: de líneas rectas y curvas; de movimientos rectilíneos u ondulaciones, o la combinación de ambas, dependiendo de donde se ubique el eje del movimiento. Los diferentes ejes de los que disponemos en la articulación del brazo son:

- a. *Axe au code*: el cual se sitúa en la articulación del codo.
- b. *Axe au milieu*: situado en un punto intermedio del antebrazo.
- c. *Axe au bout des doigts*: situado en la punta de los dedos.

2.3.8. Afirmación, confirmación y contradicción.

La afirmación, la confirmación y la contradicción son una forma explícita de representar corporalmente los conceptos sí y no, en la gramática corporal decrouxiana.

a. *Afirmación.*

Un segmento corporal toma una dirección y el siguiente segmento corporal la asume afirmando la dirección inicial. Representada por el movimiento en *annelé*.

b. *Confirmación.*

Un segmento corporal asume una dirección, el siguiente segmento corporal asume confirmando la dirección mientras que el primero se restablece en una línea diagonal al eje vertical.

Analítica del movimiento de restablecimiento.

- a. La cabeza se inclina en una línea recta diagonal al eje vertical del cuerpo.
- b. El cuello realiza un movimiento de traslación por debajo de la cabeza, realizando una inclinación en una línea recta diagonal al eje vertical

del *marteau* (= cabeza + cuello).

- c. El busto (= cabeza + cuello + pecho) realiza un movimiento de inclinación en una línea recta diagonal al eje vertical del cuerpo.
- d. La cintura realiza un movimiento de traslación por debajo del busto, obteniendo una línea recta diagonal al eje vertical del cuerpo.
- e. El tronco (= cabeza + cuello + pecho + cintura + cadera), utilizando un eje central, realiza un movimiento de inclinación en una línea recta diagonal al eje vertical del cuerpo.
- f. Las piernas-peso realizan un movimiento de traslación por debajo de la cadera obteniendo un movimiento de inclinación en una línea recta, diagonal al eje vertical de la *Torre Eiffel* (= cabeza + cuello + pecho + cintura + cadera + piernas-peso) inclinación en una línea recta diagonal al eje vertical del torso (= cabeza + cuello + pecho + cintura).

c. *Contradicción.*

Manifestada corporalmente, a partir de los movimientos de los diferentes segmentos corporales en direcciones opuestas. Representado por el movimiento de contradicción.

2.3.9. Ejercicios de expresión complejos.

Los contrapesos, los dinamorritmos, las casualidades motoras y las marchas por el espacio constituyen los ejercicios de expresión más complejos de la gramática decrouxiana.

– ***Contrepoids.***

El contrapeso representa la *base «física y dramática»*⁴³⁸ del *Mimo corporal dramático*, ya que articula los fundamentos de la estética decrouxiana y es el resultado de la relación que se establece entre:

- a. El actor corporal y la gravedad terrestre.
- b. El actor corporal y la materia.
- c. El actor corporal y las ideas, los pensamientos y los sentimientos.
- d. El actor corporal en relación a otra entidad *psico-física*.

El peso es el catalizador del drama corporal, todo pesa. Este concepto es la piedra filosofal de la técnica decrouxiana y encuentra su transposición

⁴³⁸ DE MARINIS, M., (1993), *op.cit.* p.153.

técnica en el contrapeso. El cual se define como el desafío del actor para poder interpretar a través de su cuerpo la pérdida de un punto de apoyo y de las diferentes formas de luchar contra la gravedad terrestre o de estar en complicidad con ella. Se trata, en realidad, de una compensación muscular que permite al cuerpo del actor encontrar su equilibrio cuando se desplaza con todo su peso, o se enfrenta a una fuerza en oposición que le presenta resistencia. Los contrapesos han de ser eficaces, puesto que la verdad que representan es esencial.

A menudo este contrapeso natural es ejercido voluntariamente, y otorga al gesto una fuerza evocadora. Al ser un movimiento que carece de resistencia real, el cuerpo del actor, es quien debe convertir esta realidad parcial en verdad conceptual.

Eugenio Barba realiza una interesante descripción sobre el concepto del contrapeso en relación con el *Principio de equivalencia* que sintetiza gran parte de la doctrina decrouxiana:

«Cuando se empuja algo en la realidad normalmente el peso del cuerpo reposa sobre la pierna que se mantiene estirada hacia atrás y sobre los brazos que empujan el peso concreto. Es esta una imagen habitual para indicar bien sea una palanca de primer grado, bien sea cómo se realiza el esfuerzo en el trabajo humano. Cuando un mimo representa que empuja un objeto, la fuerza no puede ser ejercida de la misma forma, ya que falta el peso concreto hacia el que va dirigida, y por tanto una de sus dos bases de apoyo. Sin embargo, la tensión de empujar debe conservarse, al encontrar en el propio cuerpo una posición de equivalencia.

Con la equivalencia, que es lo contrario de la imaginación, se reproduce la realidad a través de un propio sistema equivalente: la fuerza del mimo que empuja se mantiene pero desplazada a otra parte del cuerpo (...).

¿Qué es lo que ve el espectador?

Ve lo que la ilusión del mimo le sugiere: pero no obstante la fuerza no es simulada. Por convención el mimo trabaja

privándose de la realidad material, de cualquier objeto hacia el que ejerce su acción. Pero por la misma convención el mimo no puede prescindir de la realidad que es su terreno de entendimiento con el espectador, sin el cual el gesto resultaría gratuito, estéril. De esta negación de la realidad nace su técnica de imitación indirecta, la búsqueda del equivalente a través de la única realidad de la que dispone, es decir a través de la utilización orgánica de su propio cuerpo. Este principio permanece invariable incluso cuando el mimo explora con su trabajo terrenos menos realistas; también en el denominado mimo abstracto, conservando los principios de la equivalencia, se pueden apreciar creaciones e invenciones no arbitrarias ni casuales.

A nivel de interpretación por tanto el mimo sugiere la concreción del esfuerzo al espectador. La finalidad de este esfuerzo, lo que nos quiere “contar”, depende en cambio de los brazos (...), el tronco nunca cambia de posición mientras que los brazos sí adoptan distintas posturas, sin que por ello quede alterada la posición de base. Esto significa que la oposición de las tensiones que ponen de manifiesto la energía del cuerpo se halla íntegramente localizada en el tronco: los brazos son tan solo la anécdota, la literatura. Dicho de otra forma, la esencia del acto está en la posición del tronco y de las piernas que los sostienen»⁴³⁹.

El contrapeso se encuentra en todos los niveles de la realidad:

- a. Cuerpo y gravedad terrestre.
- b. Cuerpo y materia.
- c. *Contrapeso moral*: el cuerpo, las ideas, los pensamientos y los sentimientos bajo la concepción decrouxiana tienen un peso real, si todo posee un peso, en consecuencia las ideas y los pensamientos no pueden excluirse de este principio y por tanto se convierten en materia que es trabajada como un peso.

⁴³⁹ BARBA, E. y SAVARESE, N., (1988), *op.cit.* pp.81-82.

d. Cuerpo y otro cuerpo.

A partir de su formación en la escuela de Decroux, Corinne Soum, hace la siguiente clasificación, de los diferentes tipos de contrapesos⁴⁴⁰:

a. *Contrepoids scolaire*.

- Utilización del peso en complicidad con la gravedad terrestre, acción de empujar:

Suppression de support.

Tomber sur la tête.

- Utilización de la musculatura contra la gravedad terrestre:

Cardeuse.

Sissonne.

b. *Contrepoids professionnels*.

- *Homme de sport*, relacionado con el trabajo físico y el deporte, acciones que hacen uso de los *contrepoids scolaires*.

c. *Contrepoids artisan*.

- *Le menuisier*.

- *La lavandière*.

d. *Contrepoids moral*.

- Acciones físicas como estirar, coger, empujar aplicadas al pensamiento.

L'interprétation de l'orateur politique:

du discours

du dialogue

de la pensée qui a comme fondement le travail le poids.

Analizaremos los *contrepoids scolaires*, dada la enorme importancia y presencia que tienen dentro de la gramática corporal:

ANALÍTICA DEL MOVIMIENTO

a. *Cardeuse*.

Analítica del movimiento.

Se emplea para levantar un peso, el actor coloca su cuerpo en forma de arco, cuando este arco se mueve hacia atrás alrededor de un punto central fijo, se realiza la acción de levantar.

⁴⁴⁰ BENHAÏM, G., (1992), *tesis.cit.* p.466.

b. *Sissonne*.

Analítica del movimiento.

El actor desplaza un objeto real o imaginario a otro lugar en movimiento. Las piernas se estiran para realizar un movimiento de restablecimiento. Si lo hace verticalmente, la persona permanece en el sitio, pero si este restablecimiento se realiza en una línea recta diagonal al eje vertical, provoca una pequeña caída, que al repetirla continuamente se convierte en un desplazamiento por el espacio en términos decrouxianos.

c. *Suppression de support*.

Analítica del movimiento.

El actor al retirar rápidamente una pierna y su pie de soporte, cae sobre un objeto real o imaginario que desea mover con la parte superior del cuerpo. La pierna que permanece fija en el suelo, se convierte en el punto fijo contra el cual, el cuerpo transforma un movimiento vertical de caída en un movimiento horizontal de empuje, de esta manera el actor es capaz de estirar en lugar de empujar, y coloca el objeto al otro lado del punto de apoyo.

d. *Tomber sur la tête*.

Analítica del movimiento.

El actor salta al aire y, al caer al suelo, el peso de su cuerpo se traslada desde una caída vertical a un empuje horizontal alrededor del eje vertical de la cadera.

– **Dinamorritmos.**

El dinamorritmo define los elementos esenciales del movimiento corporal: el dinamismo y la velocidad.

a. *Dinamismo*.

En función de su mayor o menor contracción muscular, un movimiento puede ser pesado o ligero.

b. *Velocidad*.

La velocidad de ejecución del movimiento puede variar y ser lenta o rápida.

Indiferentemente de la trascendencia que posea el movimiento ejecutado, este se compone siempre de dinamismo y de velocidad. El dinamorritmo refleja

la motivación interna del actor y sus alternancias de pesado y ligero. Los cambios de velocidad en la interpretación de un movimiento contribuyen a crear un estilo, que se manifiesta a través de: *la pausa, el peso, la resistencia, la duda y la sorpresa*⁴⁴¹. Todos ellos son elementos básicos del drama corporal que articulan la dramaturgia de la pieza.

Los dinamorritmos surgen a partir de un exhaustivo trabajo de observación realizado por Decroux, sobre el mundo animal y el material. A partir del mismo se abre un campo de investigación inagotable. He aquí la relación de los distintos dinamorritmos creados por el mimo francés: «*Absence d'accent statique, antenne d'escargot, fondu, gravure, ponctuation, pression, ralenti, résonance, ressort spiroïde, toc absolu, toc butoir, toc moteur, trait de violon, triphongue sur une ligne y vibration*»⁴⁴².

De ellos definiremos los cuatro más relevantes:

a. *Toc*.

Para Anne Dennis, el movimiento en *toc* representa una explosión, y es «*la causa o motor del movimiento, el punto final o punto de explicación de la frase*»⁴⁴³.

b. *Fondu*.

Compuesto por tres secuencias:

- *Toc* inicial: una respiración.
- La trayectoria que sigue el movimiento se ejecuta en un movimiento ralentizado continuo.
- *Toc* final.

c. *Leger*.

Movimiento ligero, continuo y orgánico.

d. *Saccadé*.

La trayectoria del movimiento está compuesta por una serie continua de movimientos en *toc*, seguidos de un movimiento en resonancia.

Finalmente analizaremos cómo se ejecuta el dinamorritmo denominado

⁴⁴¹ Apuntes personales tomados en el *Stage Intenacional de Mimo corporal dramático* con Thomas Leabhart. Aurillac, Francia 2006.

⁴⁴² Apuntes personales tomados en el *Stage Ritmos-Dinamorritmos-Texturas*, con Olivier Décriaud. *Escuela Internacional de Mimo corporal dramático*. Mayo 2010. Barcelona.

⁴⁴³ Aportaciones de Anne Dennis.

antenne d'escargot.

Analítica del movimiento.



Antenne d'escargot.

Acercamiento lento de las manos, o de cualquier otro segmento corporal, a un punto concreto del espacio, seguido de un rápido retroceso, que se prolonga con un movimiento destensado, hasta el lugar de inicio del dinamorritmo (*vídeo capítulo 3, título 12 del DVD*).

– **Casualidades motoras.**

Se trata de un aspecto muy importante dentro de la investigación a cerca del dinamorritmo, como apunta Dennis⁴⁴⁴, ya que la casualidad motora define el inicio del dinamorritmo y el motivo que origina el movimiento, más allá de la información dinámica y energética intrínseca a las cualidades del movimiento. Según Burnier:

«El movimiento de un automóvil es percibido cualitativamente diferente al de un pájaro o el de una tortuga, por tanto la percepción de un objeto movido por su propia fuerza, es diferente a la percepción de otro objeto empujado por un impulso externo o empujado desde el exterior»⁴⁴⁵.

A continuación cobra significancia la nomenclatura de las distintas *casualidades motoras* creadas por Étienne Decroux y recopiladas por Gayón: *«Batôn, ficelle, bateau, nuage, chiffon, queue de poisson, ski y double take»⁴⁴⁶.*

– **Marchas.**

«Lo notable de la marcha es que no es notable»⁴⁴⁷.

En relación al concepto de marcha Eugenio Barba realiza una analogía

⁴⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁴⁵ BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator. Da técnica à representação*. Editora da Unicamp. Brasil 2001. p.47.

⁴⁴⁶ GAYÓN, J., (1998), *op.cit.* p.275.

⁴⁴⁷ DECROUX, É., (2000), *op.cit.* p.105.

entre la forma de desplazarse de los actores en el teatro tradicional oriental y el concepto de marcha elaborado por Decroux:

«(...) una deformación de la técnica cotidiana de caminar, de desplazarse en el espacio, de mantener el cuerpo inmóvil. Esta deformación de la técnica cotidiana de caminar, esta técnica extracotidiana, se basa esencialmente en una alteración del equilibrio. Su finalidad es una situación de equilibrio permanentemente inestable. Al rechazar el equilibrio “natural” el actor oriental interviene en el espacio con un equilibrio de lujo, un equilibrio inútilmente complicado, aparentemente superfluo y que requiere mucha energía»⁴⁴⁸.

Y si Decroux elabora un considerable número de marchas, Gayón recoge las siguientes⁴⁴⁹.

MARCHES APPUI TENDU.

NOMBRE	VERSIÓN
Soldat anglais.	Droit.
	Devant.
	Derrière.
New York.	
Polonaise.	Droit.
	Napoléon.
	La maîtresse d'école de jeunes filles.
	Balade.
Base.	
Neutre.	
Sans accent statique.	
Des Anges.	Sur les nuages.
La Belle dame.	Simple.
	Qui reçoit un compliment.
Marche de luxe.	

⁴⁴⁸ BARBA, E. y SAVARESE, N., (1988), *op.cit.* p.69.

⁴⁴⁹ GAYÓN, J., (1998), *op.cit.* p.279.

MARCHES APPUI FLÉCHI.

NOMBRE

VERSIÓN

Du Sport.

Le haleur.

Chevalier du moyen âge.

Entrée de l'usine.

Guetteur.

Course.

Dans le brouillard.

Marche Dans le trou.

Liverpool.

De entre todas ellas analizaremos, a partir de nuestra experiencia en *Mimo corporal dramático*, la *marche appui tendu: neutre* y la *marche appui fléchi: du sport*.

a. *Marche appui tendu: neutre.*

Analítica del movimiento (vídeo capítulo 3, título 13 del DVD).

Desde una cuarta posición, el cuerpo se mantiene sobre el eje vertical y se desplaza por el espacio trasladando el peso de una pierna a la otra, utilizando como motor de movimiento la cadera.

b. *Marche appui fléchi: du sport.*

Analítica del movimiento (vídeo capítulo 3, título 14 del DVD).

Desde una *Tour Eiffel* hacia delante o detrás, el cuerpo se desplaza por el espacio, trazando una línea diagonal al eje vertical que dibuja el cuerpo en inclinación, el pie de delante se apoya en el suelo con la rodilla flexionada, que se extiende gradualmente mientras se transfiere el peso del cuerpo a la otra pierna que pasa delante y se flexiona nuevamente. Siendo el motor de movimiento la cadera.

2.3.10. *Les regles.*

*Le regle de une chose à la fois*⁴⁵⁰ interpretada en términos de cronología del movimiento junto con *les immobilités*, constituyen otro de los pilares fundamentales de la gramática corporal del *Mimo corporal dramático*. Anne Dennis en relación a este concepto apunta lo siguiente:

*«Para que el actor sea claro y articulado, cuando interpreta debe pronunciar una palabra detrás de la otra. Si no, el resultado será murmurado o entre dientes. Esto no significa que cada palabra debe tener el mismo valor, dado que el resultado sería monótono. La misma regla se aplica a los movimientos de un actor, el cual no debe murmurar sus movimientos, deben ser articulados»*⁴⁵¹.

– *Une chose à la fois.*

Une chose à la fois representa una norma fundamental de la metodología decrouxiana en la formación del actor físico articulado⁴⁵², norma que obliga a cada movimiento a ser ejecutado hasta ser completado, ya sea antes de iniciar un movimiento nuevo o, incluso, antes de realizar una pausa, como apunta Jorge Gayón⁴⁵³.

Guy Benhaïm lo ejemplifica de la siguiente manera:

«(...) si quiero, actuando sobre un escenario, girar la cabeza hacia un lado para mostrar que un hecho concreto llama mi atención, debo poder desplazar la cabeza, y la cabeza únicamente. Es evidente, ¿no creen? Pues no exactamente, dado que:

El movimiento es contagioso: quien no quiere mover la

⁴⁵⁰ *Fonds Étienne Decroux*. MW-164 (29). «Pour Veinstein. Paris, hivern 1956. Art du mime». 84 f.ms. Dossier. «Art du mime». 9 f.ms. (76-84). p.78.

⁴⁵¹ Aportaciones de Anne Dennis.

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ Las opiniones expresadas por el doctor Jorge Gayón se corresponden a diversas conversaciones mantenidas durante las sesiones de trabajo del curso: *El análisis activo del movimiento (LAMA). Introducción al entrenamiento del esfuerzo Laban*, inscrito en la acción especial R+D «*Laboratoris teatrals com a espai de recerca, innovació i creació*». ESADIB, marzo de 2013.

cabeza, mueve el cuello sin saberlo»⁴⁵⁴.

Este mismo ejemplo sirve para todos y cada uno de los diferentes segmentos corporales. El cuerpo del actor se ve forzado a realizar un movimiento puro que permite distinguir cuando un segmento corporal inicia el movimiento y cuando lo concluye. Y es a partir de la concreción y de la economía de movimiento que el actor corporal clarifica y hace esencial su interpretación.

La *regle une chose à la fois*, tiene como consecuencia el concepto de la segmentación corporal. Para que un segmento corporal se mueva de forma independiente es necesario realizar una fuerza contraria para mantener inmóvil el segmento corporal que está inmediatamente por encima o por debajo de este. Hablamos, pues, de una concepción innovadora del movimiento que permite a Decroux avanzar en su labor de edificación del *Mimo corporal dramático* como arte autónomo. Y ello se produce a medida que comienza a aplicarla sistemáticamente en sus investigaciones.

La segmentación supone una serie de ventajas para la gramática corporal decrouxiana:

- a. La estilización, la cual permite al actor alejarse del naturalismo y del realismo sin dejar de ser natural y real, y obliga a su cuerpo a no parecerse a sí mismo. Decroux afirma: «*la realidad es más interesante que el realismo*»⁴⁵⁵.
- b. La segmentación, junto con el ritmo y la tensión muscular, permite guiar la atención del público a aquello que queremos destacar. Por tanto esta descomposición del movimiento desemboca en una exaltación de la significación.
- c. *La realidad fragmentada*. A partir de segmentos de una realidad, Decroux recrea otra realidad, una línea de trabajo que se puede vincular con el Cubismo de su época, como apunta Corinne Soum, y que surge de su búsqueda por representar una visión fragmentada de la realidad:

«*Frecuentemente, Étienne Decroux, a la manera de los*

⁴⁵⁴ BENHAÏM, G., (1992), *tesis.cit.* p.340.

⁴⁵⁵ *Fonds Étienne Decroux*. MW-164 (29). «Pour Veinstein. Paris, hivern 1956. Art du mime». 84 f.ms. Dossier. «Art du mime». 9 f.ms. (76-84). p.80.

pintores cubistas, pone en evidencia los volúmenes empleando un movimiento tridimensional (llamado triple dibujo: combinación de rotación e inclinaciones laterales y en profundidad) que en consecuencia hace resaltar la estructura ósea de una acción por su articulación geométrica; también hace suyo el procedimiento que consiste en mostrar la multiplicidad de los puntos de vista, actuando desde muchos ángulos a propósito de un mismo tema»⁴⁵⁶.

En consecuencia, la voluntad decrouxiana de llegar a la creación, a partir de fragmentos analizables y yuxtapuestos extraídos de las dinámicas y las pulsaciones de la vida, hace visible la técnica del artista. Por tanto, la segmentación produce la dilatación en la duración del movimiento, ya que sugiere aquello que no se ve habitualmente. Es decir, una acción física genera efectos psíquicos que no se perciben en el momento y que se manifiestan posteriormente.

- d. La continuidad obtenida por la segmentación del movimiento tiene un valor moral en la medida que simboliza el compromiso de llevar a cabo una acción que ha comenzado. Esto es, el compromiso con el acto creador. Así pues, la regla de *une chose à la fois*, le permite ampliar considerablemente la gama corporal y variar sus posibilidades rítmicas: la velocidad, la dinámica y la fuerza o ligereza con la cual se realizan los movimientos, utilizando a menudo los segmentos corporales como las notas de un *clavier*.
- e. La segmentación comporta la creación de toda una serie de ejercicios físicos, que constituyen uno de los fundamentos de la gramática corporal decrouxiana vistos anteriormente: *les annelés* y *les ensembles droits*.

– **Des immobilités.**

«(...) la inmovilidad móvil⁴⁵⁷, la presión de las aguas en la presa, el vuelo en su sitio de la mosca detenida por la vidriera,

⁴⁵⁶ DECROUX, É., (2000), *op.cit.* p.35.

⁴⁵⁷ Durante su formación con Decroux, Dennis señala que se utiliza el término *immobilité vivante*. Aportaciones de Anne Dennis.

la caída diferida de la torre que se inclina y se detiene»⁴⁵⁸.

Decroux define dos categorías de inmovilidades, aquellas que tienen una naturaleza objetiva, frente a la que poseen una naturaleza subjetiva:

a. *Inmovilidad de naturaleza objetiva:*

- El movimiento se define por la inmovilidad que le precede y le sucede.
- La distancia entre la inmovilidad y el movimiento es imprecisa.

«Si se mira a la Torre Eiffel atraída por la tierra, a un viajero en un tren, a un maniquí en manos de su vendedor, son actitudes transportadas, se puede imaginar sobre la escena que estos movimientos transportan inmovilidades»⁴⁵⁹.

- La inmovilidad traza fronteras temporales precisas entre los movimientos. La acentuación del principio o final del movimiento de cada segmento corporal impide que se difumine y se confunda con otros movimientos, por tanto adquiere autonomía e individualidad.
- Esta regla está directamente vinculada al principio de *une chose à la fois*, ya que el movimiento en solitario de un segmento corporal implica la inmovilidad de los otros.
- La inmovilidad como el silencio es expresiva.
- La inmovilidad del actor permite a la memoria del espectador disfrutar del efecto producido sobre su sensibilidad y su afectividad del movimiento ejecutado.
- Para Decroux, son precisamente las imágenes inmóviles las que perduran en la memoria.
- Técnicamente, la inmovilidad prepara el gesto siguiente potenciándolo.

b. *Inmovilidad de naturaleza subjetiva.*

- El *Mimo corporal dramático* se basa en la inmovilidad, ya que permite al personaje reflexionar sobre la acción realizada y tomar decisiones sobre las acciones futuras.
- La inmovilidad es al movimiento lo que el silencio a la palabra.

⁴⁵⁸ DECROUX, É., (2000), *op.cit.* p.116.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p.179.

- La inmovilidad es el elemento que diferencia al mimo de la danza.

2.4. El estilo decrouxiano.

La primera impresión que el espectador recibe al ver una pieza decrouxiana, es la extremada estilización de sus movimientos. Sin duda, esta búsqueda estilística es el resultado de una reflexión profunda sobre la condición humana de la que el *director-pedagogo* extrae diferentes categorías de actuación.

La división de estas categorías de actuación varía según quien las realice. Mientras que para G. Benhaïm existen únicamente tres categorías, *l'homme des îles*, *l'homme de sport*, y *l'homme de salon*, Corinne Soum, por su parte, hace una división mucho más detallada y completa, desde nuestro punto de vista, de las diferentes categorías de actuación del *Mimo corporal dramático*. En efecto, cada una de las piezas y frases de estilo creadas por Étienne Decroux a lo largo de su vasta trayectoria artística se inscriben necesariamente en una de estas categorías o estilo de actuación.

2.4.1. Categorías de actuación.

Las categorías de actuación se definen por unos principios dramáticos concretos y se caracterizan por la utilización de los recursos corporales correspondientes a la representación *psico-física* de los diversos estados dramáticos del hombre.

– *L'homme de sport*.

Un aspecto importante para entender parte de la personalidad de Étienne Decroux es su gran admiración por el deporte, al que considera incluso como una abstracción del trabajo. Sin embargo, no se trata de representar miméticamente el gesto deportivo, «*sino de inspirarse en el esfuerzo de manera muscular, mecánica en sus relaciones con el espacio, con los otros, con los sentimientos, con los objetos*»⁴⁶⁰.

Para *l'homme de sport*, su drama nace de la lucha, tanto objetiva como subjetiva contra el peso. Tanto el peso físico como el peso moral y estructura en relación a este campo de investigación el concepto del contrapeso, como hemos visto anteriormente.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p.30.

L'homme de sport engloba a su vez tres subcategorías de actuación:

a. *L'artisan.*

El actor interpreta la fuerza y la habilidad, el espíritu geométrico de las etapas del pensamiento. En cada pieza estructurada bajo este estilo, se representa una actividad física artesanal, elaborada a partir del esfuerzo del trabajo. Vemos cómo la acción puede dilatarse, y observamos las dudas del personaje, sus sueños o sus comentarios. *Le menuisier* y *La lavandière* son piezas representativas de esta categoría.

b. *L'homme de peine.*

Es la subcategoría que más lejos lleva el concepto del esfuerzo en la actuación. Sus personajes, de forma metafórica, cargan con un peso sobrehumano que modifica su colocación corporal; mientras que la columna vertebral, en continuo drama, lucha por mantenerse erguida.

c. *L'homme des îles.*

País abstracto donde hombres y mujeres se encuentran en armonía natural, la concepción de una manera de ser y estar en fluidez.

Cada categoría se puede definir por el uso que el cuerpo del actor hace del movimiento significativo. Un uso por el que se obtienen matices en función de si el esfuerzo ejecutado es intenso, brusco, reflexivo, controlado o armónico. No obstante, las características que definen a cada subcategoría de actuación, como el esfuerzo, el trabajo, la tensión muscular, etc., pueden darse por separado, pero también superponerse o encadenarse en una misma secuencia corporal. El estudio realizado sobre los gestos, movimientos y/o actitudes de cada categoría da como resultado la definición de aspectos técnicos capitales de su gramática corporal.

– ***L'homme de salon.***

L'homme de salon es el segundo personaje de esta clasificación de la sociedad decrouxiana al que le dota de recursos específicos de actuación. Representa no una época concreta, sino el comportamiento característico de hombres y mujeres que no producen, ni trabajan, ni realizan ningún esfuerzo físico, inmersos en un mundo caracterizado por actitudes significativas, por formas de comportarse, de desplazarse o de tocar. En síntesis, de ser y actuar. El típico hombre de salón, según Decroux, «*hace sin hacer y es el eterno*

tranquilo»⁴⁶¹.

El actor actúa sin esfuerzo aparente con el objetivo de priorizar otra expresión, la de las relaciones sociales, en las que se incluyen: la armonía, la elegancia y la amabilidad. Son actividades donde la dificultad muscular no ocupa el primer plano, son momentos de la vida en los que el cuerpo no sufre, acciones de cortesía como: tocar, ofrecer, coger, mirar, etc., a través de un movimiento corporal depurado, un trabajo muscular que prioriza una articulación del gesto social de la proximidad real o imaginaria con los demás, con los objetos, con el espacio, sin entrar en conflicto con ellos.

Guy Benhaïm realiza la siguiente descripción física de *l'homme de salon*:

«El hombre de salón, toma su modelo de la aristocracia del siglo XVIII, que no trabaja y pasa la mayor parte del tiempo en un salón comportándose bajo el código riguroso de la cortesía.

La mano del hombre de salón, mantendrá la posición abierta denominada coquille (...) que gracias a la curvatura convexa de los dedos, parece dejar al objeto que lleva en completa libertad. (...) La articulación de la muñeca la mantendrá el mayor tiempo posible hacia atrás mientras el brazo avanza, aceptando la resistencia del aire. El brazo, manteniendo un ángulo obtuso entre sus segmentos, mantendrá una forma convexa que le permitirá acercar los objetos con la delicadeza de una caricia.

Las inclinaciones hacia delante y hacia atrás se limitarán al segmento corporal del pecho (...) parecerá un hombre con smoking, al cual la pechera limita sus movimientos.

*Las piernas y los pies, estarán siempre en posición abierta: signo de abertura hacia los demás, de bondad, de respeto»*⁴⁶².

– **La statuaire mobile.**

La estatuaria móvil se ha de entender como una *«filosofía de la estética»*⁴⁶³. De esta manera el actor, con apoyo en la facultad de moverse y

⁴⁶¹ *Ibidem*, p.30.

⁴⁶² BENHAÏM, G., (1992), tesis. op. pp.299-300.

⁴⁶³ Aportaciones de Anne Dennis.

articular los diferentes segmentos corporales que constituyen el tronco y ayudado por el movimiento de las piernas, interpreta un pensamiento. Pero cuidado, no se trata de un personaje concreto. Es el resultado de un desplazamiento mental que se representa por un desplazamiento corporal, lo que Decroux denomina *hacer visible lo invisible*.

Decroux propone, a partir de aquí, un movimiento corporal concreto que materializa las imágenes que describen esta progresión en el espacio y en el tiempo: el *annelé*, que se convierte en uno de los ejes técnicos y filosóficos de la praxis del *Mimo corporal dramático*.

– ***L’homme de songe***.

«El silencio es un sueño, una abstracción del mundo visible, un lejano sonido, la proximidad»⁴⁶⁴.

L’homme de songe, otra categoría de actuación, es la más difícil de interpretar, puesto que no se trata de un movimiento en particular, sino más bien de un estado. Un estado, que da textura y transforma el peso de los seres y los objetos. En principio se expresa por una ausencia de actividad física visible, pero posteriormente se puede comprobar que se trata del desplazamiento de algún segmento corporal susceptible de significación que parece desafiar el pensamiento, surgido del cuerpo del actor sin esfuerzo, como una respiración, *«sin otra causa aparente que el simple misterio de la vida del espíritu»⁴⁶⁵*.

Corinne Soum describe al hombre de sueño de la siguiente manera:

«El cuerpo del actor como desprendido de la realidad debe representar ese sueño despierto que es el sueño.

“Las cosas y los seres ahí se desplazan como en una sociedad de nubes”.

Como “instalado en la inestabilidad”, el cuerpo no debe tener el aspecto de describir una proeza, ni tener la apariencia de ser sumiso a las casualidades del tiempo real, presente.

⁴⁶⁴ Fonds Étienne Decroux. MW-164 (29). «Pour Veinstein. Paris, hiver 1956. Art du mime». 84 f. ms. Dossier «Art du mime (suite). Avantage pour le consommateur». 23 f.ms. (41-63). p.58.

⁴⁶⁵ PEZIN, P., (2003), *op.cit.* p.418.

La gravedad terrestre parece estar sublimada, el actor está en otra "realidad": la de la memoria o la de la proyección. La memoria es el artista en primer término, dice Decroux, ya que no se conforma con almacenar las imágenes sino que fabrica combinaciones.

Esta facilidad del espíritu de aparecer y desaparecer la vida pasada, o ver transcurrir, como en una película, una vida futura, debe inspirar y conducir la actuación en "el hombre de sueño".

Si se puede decir que el deportista es el "héroe", el hombre de sueño es ese héroe que se acuerda, y se convierte en ángel, deslizándose a través de las alegrías y los sufrimientos en la bruma»⁴⁶⁶.

En los archivos de los *Fonds d'Étienne Decroux* consultados, encontramos una clasificación realizada por el propio Decroux en el invierno de 1954:

«Les espèces de Mime pur: L'homme de salon. L'homme de sport. L'homme de songe. L'homme de statuaire mobile. L'homme topinambour. Le comique concentrique. Le comique excentrique. Le comique bergsonienne. L'homme de la bouve d'insecte...»⁴⁶⁷.

3. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

Las piezas creadas por Étienne Decroux no constituyen únicamente un fin artístico, dado que consagra la vida a su técnica, a la investigación y al proceso de búsqueda que de ella se desprende, sus creaciones adquieren el valor de esclarecer lo esencial de su trabajo, «materializar los principios y fundamentos del mimo corporal»⁴⁶⁸. No se puede obviar que esta labor constante de

⁴⁶⁶ DECROUX, É., (2000), *op.cit.* pp.32-33.

⁴⁶⁷ *Fonds Étienne Decroux*. MW-164 (22). «Hiver 1954. Milan. Le mime pur» 24 f.ms. Dossier «Hiver 1954 a Milan. Le Mime pur (suite). Le Mime pur tel qu'il doit être». Année 1953-54. (18-24). p.22.

⁴⁶⁸ GAYON, J., (1998), *op.cit.* p.166.

búsqueda y análisis del movimiento dramático caracteriza en cierto sentido su producción. Por ello, un gran número de estas composiciones son reelaboradas y modificadas de forma continua a lo largo de los años. A Decroux le gusta trabajar en una misma pieza durante periodos largos de tiempo, puliendo, cambiando, revisando o afinando frases de movimiento. Y solo después del proceso, tras un arduo trabajo de fijación, pasa a otra frase. En definitiva, hay en él una búsqueda crucial del orden más adecuado que reclama la dramaturgia de la pieza, aspecto que justifica cómo un mismo título nombra contenidos diferentes. Es el caso de los diferentes *Dúos amorosos* que existen o el modo en que una misma pieza puede cambiar de título a lo largo de los años, *La lavandière* es un claro ejemplo de esta evolución.

3.1. Austeridad.

Las secuencias de movimiento, las figuras dramáticas de estilo y las piezas de repertorio, son creadas bajo la más estricta austeridad:

«Se recurre a la utilería y la escenografía. Obstaculizan.

En ellos, se acuesta; atrás se esconde; adelante se confunde. Si la escenografía está hecha de líneas dispuestas de cierta manera, el actor, colocado delante de ella, es visto pero sin que se vea donde comienza y donde termina. Y ese efecto que producen las líneas, lo producen también los colores. Así, el comediante se encuentra camuflado como un cañón moderno en los linderos de un bosque. La radio hace que se escuche un actor invisible, la escenografía hace que se escuche un hombre indiscernible.

Si exagero, no tiene importancia, lo principal es ser claro.

Se recurre al vestuario.

Es una decoración portátil. El caparazón de la tortuga de la idea. Esa bestia quizá sea felina. ¿Quién lo sabrá? su actuación es interior.

Se recurre a la utilería.

Entre más se tiene, menos incómodo se siente uno. El actor es inocente porque tiene las manos llenas. La manipulación debería ser una arte. Aquí se trata de evitarlo:

mostrar el objeto para no usarlo.

Se recurre a la iluminación:

Los juegos de luces consisten en oscurecer»⁴⁶⁹.

En este sentido, Decroux requiere que no haya nada de escenografía, vestuario, máscaras, iluminación o maquillaje; tan solo el actor recubierto de un suspensorio, en el caso de los hombres y de una malla ceñida en las mujeres: «*El cuerpo estaba tan desnudo como la decencia lo permitiera*»⁴⁷⁰.

En ocasiones, Decroux recubre el rostro con una gasa transparente, pero es simplemente para lograr la mínima expresión de la máscara neutra. Desaparece, siguiendo su línea, la música, ya que es la respiración de los actores el único sonido. No obstante, hay una excepción extraordinaria por los resultados obtenidos. Se trata de la pieza titulada *L'usine*, donde el ambiente sonoro, creado por el propio Decroux, acompaña la representación con el objetivo de dar ritmo al esfuerzo.

De cualquier manera, hay un momento en su trayectoria en el que es consciente de que la austeridad de sus piezas acaba hastiando al espectador. La solución no es una concesión al público, ya que su talante no se lo permite, sino que se trata de una lógica evolución artística, en la que se persuade de que las diversas técnicas teatrales pueden ser compatibles con los fundamentos del *Mimo corporal dramático*.

Así, pues, las propuestas artísticas de Decroux, contextualizadas en su época, no dejan al público indiferente. La pretendida austeridad unida a otros factores, como la dificultad por comprender detalladamente la historia visualizada de alto contenido poético y extremada estilización, hace preguntarse a los críticos de la época y al público en general, si las propuestas decrouxianas representan un fin o un medio en sí mismas y qué lugar deben ocupar en el arte teatral del siglo XX.

3.2. Proceso de creación.

Toda creación surge del silencio, y es el resultado de un trabajo de improvisación desde los fundamentos de la gramática corporal. Una praxis que se nutre de la búsqueda del *material de creación objetivo y subjetivo* que se

⁴⁶⁹ DECROUX, É., (2000), *op.cit.* pp.260-261.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p.56.

desarrolla a partir de las *acciones físicas* y de los *estados de ánimo*.

Pero si esta es la síntesis de su proceso de creación, es conveniente analizar con más detalle cada uno de los diferentes elementos que confluyen en el proceso de creación decrouxiano.

3.2.1. La eliminación del texto.

Decroux propone un cambio de las estructuras preexistentes al cuestionar, de forma manifiesta, la relación establecida históricamente entre teatro y texto. Pretende con ello alejar la palabra escrita del teatro con el único objetivo de desarrollar el concepto de *actor-creador*, lo que da continuidad al trabajo iniciado en el *Vieux-Colombier*.

3.2.2. La improvisación.

El paso siguiente consiste en abordar la improvisación como herramienta de creación. Decroux propone al actor una serie de improvisaciones que son dirigidas por él mismo, es decir, que incita a los alumnos a partir de sus ideas. En este contexto, la intuición y las sensaciones que provocaban los conceptos metafóricos inducen al actor, desde el silencio, a moverse de una manera determinada por el espacio, alejándose de la representación literal y realista de los conceptos propuestos por el maestro. El cuerpo del actor analiza las trayectorias corporales asimétricas hasta encontrar una limitación externa o interna. El objetivo de Decroux es, por tanto, conseguir que el actor llegue a escuchar la música interior, o lo que es lo mismo, un tipo de sonidos arrítmicos, vibraciones que se asemejan a un lenguaje articulado.

En un principio, y dada la complejidad e imposibilidad por parte de sus alumnos, de escuchar esta música interna, es el propio Decroux quien canta para motivar este hecho. Y si realmente el actor consigue introducirse en los mecanismos de la improvisación, puede descubrir cómo su cuerpo aborda un mundo metafórico capaz de crear este inaudible mundo sonoro interno. Decroux es consciente de que la capacidad para *traducir pensamiento* en movimiento es una cualidad que se adquiere, y depende de la actitud del actor y de su formación en la gramática corporal.

Los temas decrouxianos son ideas metafóricas y poéticas, descubrimientos del modo en que el cuerpo se relaciona con el espacio, y con otras entidades *psico-físicas*. Para él, el *cómo*, es más importante que el *qué*, por lo que *la*

forma pasa a ser *el contenido*. Un ejemplo significativo de esta posición es la escena corporal que desarrolla el concepto de la obstinación que interpreta el actor Yves Lebreton, siguiendo los patrones de creación decrouxianos, como se puede observar en el vídeo *capítulo 3, título 15* del material audiovisual.

Todos sus alumnos coinciden en una idea que Decroux nunca sabe lo que busca hasta que lo encuentra. De ahí que se defina el concepto de crear una pieza a través de la improvisación y el concepto de *metáfora al revés*:

«Primero uno debe improvisar sin ni siquiera saber el tema del cual está trabajando.

Entonces uno encuentra un primer tema, un segundo un tercero, a continuación el actor debe moverse para poder pensar y en el momento en que coloca en orden lógico las ideas que encuentra al moverse, una obra se compone así misma sin palabras pero sin romper el silencio. Encontramos la utilidad de las palabras sin hacer nada con ellas»⁴⁷¹.

Este método de dejar que la obra se componga a sí misma, requiere paciencia y tiempo, tanto del *director-pedagogo* como de los actores. Para ello, estos no deben estar presionados ya que deben de rendirse al proceso de creación.

3.2.3. El material de creación objetivo y subjetivo:

las acciones materiales y los estados de ánimo.

Para Decroux, el material de creación tanto objetivo como subjetivo es indisoluble. Por algo, para él, las acciones físicas sugieren estados mentales. Porque si analizamos detalladamente las creaciones *Le menuisier* y *La lavandière* veremos que en las actividades que ilustran ambas piezas, el cuerpo del actor adopta las cualidades de los objetos utilizados y las actividades interpretadas. Mientras los contrapesos utilizados en cada pieza pueden asemejarse unos a otros, el estudio de cada elemento o material requiere unas cualidades diferentes. El actor, al aprender a interpretar estas piezas, educa su cuerpo en los diferentes dinamos ritmos que sugieren un

⁴⁷¹ LEABHART, Thomas. *Étienne Decroux*. Routledge Performance Practitioners. New York 2007.p.75.

amplio campo de emociones y estados de ánimo. Todo este material genera la base de la actuación: pensamiento, espíritu, emoción y sueños. Al fin y al cabo, el objetivo del trabajo de creación decrouxiano.

Además, la lucha constante con el peso está en el corazón de cada una de las composiciones de Decroux, donde adquiere connotaciones metafóricas y simbólicas pudiéndose detectar perfectamente la relación existente entre los dinamos ritmos y los contrapesos.

Es finalmente en la vida subjetiva donde el actor corporal encuentra su medio de expresión, tras reinterpretar la realidad objetiva de los movimientos:

«Recuerde que el mimo, cuando quiere ser distinguido, hace movimientos con su cuerpo para evocar los de nuestra alma.

Lo que Freud nos hace decir, el mimo nos lo hace hacer.

Y nuestro mimo, aprisionado, (...) fuerza la puerta de su cráneo con el fin de liberar a su interior, se sumerge hacia el interior para respirar a gusto, para ganar espacio, para encontrar el aspecto pleno e infinito del espíritu»⁴⁷².

A la postre, en sus piezas busca una realidad seccionada que es fruto de la representación subjetiva del alma. Un alma que, tras un proceso de depuración y estilización, la cosa representada pasa a ser un recuerdo de lo representado. Mostrar la esencialidad más significativa, es, pues, la base dramática decrouxiana:

«Decroux simplifica lo real por las sucesivas depuraciones; lo pasa por el prisma de la subjetividad; lo somete a sus exigencias estéticas; lo libera a la vida profunda de los seres y las cosas; impone como realidad una pura invención; rompe finalmente, con la linealidad del tiempo»⁴⁷³.

3.3. Títulos.

Previamente a la enunciación de los títulos que configuran el repertorio decrouxiano, es necesario que definamos la nomenclatura que el mimo francés

⁴⁷² DECROUX, É., (1963), *op.cit.* p.214.

⁴⁷³ BENHAÏM, G., (1992), *tesis.cit.* p.262.

utiliza⁴⁷⁴ en relación al material de creación:

a. *Ejercicios.*

Cuya repetición supone la adquisición, la integración y el virtuosismo de los fundamentos del *Mimo corporal dramático*.

b. *Secuencias de movimiento.*

Movimientos que, mediante su ejecución repetitiva, tienen como objetivo el aprendizaje y la asimilación de la gramática corporal. En este sentido, un ejercicio de improvisación representa para Decroux el más alto grado de dificultad.

c. *Figuras dramáticas de estilo.*

Encadenamiento de figuras de corta duración en relación a un tema de orden figurativo o concreto.

d. *Piezas de repertorio.*

Concatenación de movimientos, gestos y/o actitudes que representan una acción figurativa o no, un sentimiento, un pensamiento, un estado, etc. La construcción de una pieza de repertorio presenta una estructura cerrada: introducción, nudo y desenlace. Y se construye en torno a contenidos de orden físico, estético y/o dramático. Estas piezas representan las diferentes posibilidades dramatúrgicas o de estilos de actuación del *Mimo corporal dramático*.

3.3.1. Figuras de estilo.

Las figuras de estilo son encadenamientos surgidos del estudio y análisis de acciones cotidianas que permiten explorar conceptos de la técnica corporal como el equilibrio, la articulación y la frase de movimiento. Se integran en el campo del *Mimo objetivo* del siglo XX, dado que el actor, con la intención de ilustrar movimientos cuyo referente es real a diferencia de la *Pantomima clásica*, prioriza la interpretación corporal del tronco sobre el resto de segmentos corporales. Además, debemos mencionar el uso de los dinamorritmos y las diferentes cualidades de movimiento una vez más.

He aquí el título de diversas figuras de estilo creadas por Decroux:

⁴⁷⁴ DE MARINIS, M., (1993), *op.cit.* p.136.

*Désignation, Verre d'eau, Prises et poses, Actions de politesse o Le toucher*⁴⁷⁵.

3.3.2. Piezas de repertorio.

Decroux crea más de un centenar de piezas y figuras de estilo destinadas a servir de material pedagógico, donde los fundamentos de la interpretación muscular, la gramática corporal y los principios del *Mimo corporal dramático* se materializan. El repertorio decrouxiano ha permitido «*la preservación, la transmisión, el estudio y la asimilación de sus principios*»⁴⁷⁶, como afirma Gayón.

He aquí que haya un amplio muestrario de títulos que hemos rescatado, a partir del catálogo audiovisual editado por la UNESCO, en 1965, así como de la bibliografía consultada y estudiada. De alguna de estas piezas hemos podido extraer fragmentos e imágenes fijas⁴⁷⁷, con el objetivo de comprender cómo a partir del vocabulario de la gramática corporal se accede a la creación teatral. Lamentablemente, de un considerable número de ellas únicamente se conserva su título y en ocasiones el año de creación⁴⁷⁸.

Títulos:

- *La vie primitive.*

Año de creación: 1930.

Pieza realizada junto a Suzanne Lodieu. Posteriormente, es interpretada junto a Jean-Louis Barrault.

Esta pieza se compone de una serie de acciones, realizadas por el hombre prehistórico, tales como: nadar, pescar, subir a los árboles o luchar.

- *La vie artisanale.*

⁴⁷⁵ Apuntes y notas personales tomados durante nuestro proceso de formación en *Mimo corporal dramático* con Ricard Sierra y Jordi Basora en la escuela *Schuler* de Barcelona y en el Instituto del Teatro de la ciudad Condal.

⁴⁷⁶ GAYÓN, J., (1998), *op.cit.* p.95.

⁴⁷⁷ Se trata de grabaciones de espectáculos de diferentes compañías internacionales de *Mimo corporal dramático*.

⁴⁷⁸ «Durante los años 50 y 60 no resulta fácil el registro audiovisual de las creaciones, finalmente tuvimos una cámara de 8 mm y una improvisada mesa de montaje. Varias piezas que no se han mencionado se filmaron de esta manera y sospecho que el único que sabe donde está este material es Jerry Pantzer, pero también pudieron ser destruidas tras la muerte de Sterling Jenson», comenta Dennis en relación a la dificultad de grabar las escenas durante su periodo de formación con Decroux en E.E.UU. Aportaciones de Anne Dennis.

Interpretada por Étienne Decroux, Suzanne Lodieu y Jean-Louis Barrault.

En esta pieza se mima la utilización de herramientas ancestrales.

- *La vie industrielle.*

Con esta pieza concluye una trilogía, basada en las tres eras económicas del hombre, que responde a la idea de Decroux de interpretar la historia del mundo.

- *Le menuisier.*

Año de creación: 1937.

Decroux la considera, junto con *La lavandière*, uno de los pilares de su arte. (Ambas serán analizadas más exhaustivamente en el apartado siguiente del presente capítulo).

- *La machine.*

Año de creación: 1937.

- *La lavandière.*

Año de creación: 1940.

La segunda gran pieza del repertorio decrouxiano, en la que se asientan las bases del *Mimo corporal dramático*.

- *Camping.*

Año de creación: 1941.

Esta pieza constituye lo que Étienne Decroux denomina el *Mimo objetivo*, ya que se trata de una serie de acciones bajo una temática común: caminar, manipular objetos, mimar acciones y transportar pesos. La temática de la escena gira en torno a una jornada campestre, desde su llegada hasta su marcha.

- *Chirurgie esthétique.*

Temática: un grupo de hombres ejercen sobre una joven una operación de cirugía con un gran número de objetos y herramientas. Pieza incomprendida y rechazada por el público durante más de una década.

«El espíritu cerrado de cada gremio observa, muy a su pesar, a los hombres atrás del mostrador como a un pueblo susceptibles de colonizar»⁴⁷⁹.

⁴⁷⁹ DECROUX, É., (2000), *op.cit.* p.188.

- *L'usine.*

Año de creación: 1946.

Personajes con rostros cubiertos tras una máscara que subrayan su condición de alienación.

Temática: escenifica el desarrollo de una jornada laboral, a través de un espacio sonoro compuesto por música y ruidos creado por el propio Decroux. El cuerpo de los actores en movimientos simultáneos o en sucesión representan el gesto del obrero, la máquina, la materia, el trabajo, el tiempo que pasa, el ritmo de la producción y el rendimiento humano, denunciando la alienación de la sociedad industrial. «*Aquí la rotación industrial se impone al arduo sueño que pretende desembocar en una primavera*»⁴⁸⁰.

En el material audiovisual podemos observar dos versiones de esta misma pieza:

La primera, el vídeo *capítulo 3, título 16* del DVD, es la versión original creada por Étienne Decroux e interpretada por él mismo, Maximilien Decroux y Eliane Guyon.

La segunda, el vídeo *capítulo 3, título 17* del DVD, es una adaptación creada por la compañía *l'Ange Fou* en 1992 para nueve actores, en el espectáculo homenaje a Étienne Decroux tras su muerte. Es destacable la extraordinaria precisión técnica de la interpretación propia de esta compañía de *Mimo corporal dramático*.

- *L'haltérophilie.*

- *Marches de personajes sur place.*

- *Le professeur de boxe.*

Pieza de carácter cómico, inspirado en «*actitudes académicas, por tanto inútiles, reproducidas de un diccionario de los años 1900-1920*»⁴⁸¹.

- *La dernière conquête.*

Temática: Un joven se enamora de la última conquista de su padre. El padre celoso, provoca un combate que finaliza rompiendo su lanza sobre sí mismo.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p.188.

⁴⁸¹ BENHAIM, G., (1992), *tesis.cit.* p.114.

- *Passage des hommes sur la terre.*

Temática: esta pieza evoca, a lo largo de una larga marcha simbólica, las desgracias de la humanidad desde sus orígenes, a través de la historia. La vida primitiva, el descubrimiento de la agricultura, las guerras, la hambruna y la intolerancia (vídeo, *capítulo 3, título 18* del material audiovisual).

- *Le feu.*

Pieza surgida de sesiones de improvisación cuya temática consiste en ceñirse de forma geométrica a pulsaciones corporales.

Temática: escenifica corporalmente el movimiento ascendente y descendente de una llama.

- *La voiture embourbée.*

Una carreta empujada y estirada por cuatro personajes, es la excusa para mostrar un exhaustivo trabajo de contrapesos.

- *L'esprit malin.*

Pieza creada por Maximilien Decroux y Eliane Guyon bajo la supervisión de Decroux.

Temática: Un espíritu malévolo se apodera de un pobre personaje, jugando a partir de la confusión, realiza toda una serie de acciones que el personaje cree ser el propio autor. Tal vez sea la única pieza cómica creada e interpretada por la compañía de Decroux.

El vídeo *capítulo 3, título 19* del material audiovisual, reproduce la versión de esta pieza interpretada por la compañía que constituye Decroux en E.E.U.U.

- *L'amour détrôné par l'amitié.*

Temática: un pintor conquista a la mujer de un astrónomo y después la abandona para disfrutar del telescopio del marido.

- *Les arbres.*

Año de creación: 1960.

Pieza de una gran riqueza plástica y simbólica, como se puede comprobar en el vídeo *capítulo 3, título 20* del material audiovisual, versión de la compañía de Decroux.

Representa los ciclos de la humanidad como metáfora de la vida de los

hombres, «*las raíces oponiendo rechazo a las bellas ramas que esperan*»⁴⁸².

- *Ballet de machines en songe.*

Temática: sueño de un guardián de fábrica.

- *Passants vus de ma fenêtre.*

Personajes:

Le monsieur du champ de course.

La dame du champ de course.

L'employée de bureau.

Le jeune paysan.

L'aspirant souteneur.

Le lutteur invité en soirée mondaine.

L'algérien dans les rues de Paris.

La femme intelligente.

La vedette de semaine entre deux prises de vue.

«*Aquí las costumbres, las maneras de caminar, producto de nuestras debilidades y nuestros vicios, que creemos invisibles y que sin embargo, denuncian nuestra intimidad*»⁴⁸³.

Esta pieza evoluciona con los años a medida que Decroux la va retomando. Para la gira realizada en 1954 por diversos países escandinavos, su autor crea nuevos personajes y marchas diferentes para cada parte de la pieza:

«*Dans les faubourgs de Paris. Les dernières en l'air. La chute en avant. Les marches monstrueuses. Les grands chaleurs. Les dames énergiques. Les mâles. Les professeurs d'autrefois. Les bureaucrates en marche vers leur bureau. Féminités*»⁴⁸⁴.

- *Sports.*

Año de creación: 1948.

Compuesto de movimientos y actitudes seleccionadas de diferentes

⁴⁸² DECROUX, É., (2000), *op.cit.* p.188.

⁴⁸³ BENHAIM, G., (1992), *tesis.cit.* p.126.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p.133.

deportes.

- *La statue.*

Año de creación: 1948.

Creada por Eliane Guyon y considerada por Decroux una pieza sublime. Una segunda versión se realizará en Estados Unidos. En la versión francesa, la propia escultura se esculpe a sí misma, convirtiéndose en autor y obra. Se trata de una de las piezas más representativas de la escultórica móvil decrouxiana. Posteriormente, en la versión creada en E.E.U.U, Decroux introduce a un segundo personaje, el escultor, interpretado por él mismo.

- *Les petits soldats.*

Año de creación: 1950.

Se utiliza la media máscara para que los actores puedan realizar cambios de personajes. Personajes: cinco soldados, además de un gran número de personajes que aparecen. La estructura de la pieza se divide en cinco cuadros: *La caserne, La permission, La grande revue du 14 juillet, La guerre y L'armistice.*

- *Le toréador.*

Año de creación: 1951.

Temática: un torero expresa sus sentimientos más ocultos; el miedo que le invade y le supera, y el sueño al que se abandona. Muestra la realidad interior de un personaje.

- *Les croisements.*

Año de creación: 1951.

Temática: un hombre y una mujer se cruzan cada mañana en su trabajo, entre ellos nace un amor recíproco.

- *Le prophète.*

Esta pieza inicia la investigación sobre el pensamiento, que Decroux ya no abandona jamás.

Temática: el nacimiento del pensamiento y su examen por el espíritu.

- *Le poète vaincu.*

Temática: Un poeta, viendo como sus impulsos líricos ante la belleza del mundo son motivo de burla en la sociedad, se hunde anímicamente.

- *La belle dame.*
Pieza interpretada por Étienne Decroux con máscara femenina.
Temática: sucesión de gestos de un personaje que se encuentra en un salón.
- *Psychanalyse.*
Año de creación: 1952.
Pieza que muestra una profunda aversión por las teorías freudianas.
- *Combat antique.*
Pieza para dos actores, creada en colaboración con Jean-Louis Barrault.
Temática: «trata de la derrota de la tarde después de la victoria de la mañana»⁴⁸⁵.
Podemos observar la adaptación que realizó la *Cía. Ange Fou*, en el vídeo *capítulo 3, título 21* del DVD. En esta versión introducen un trabajo coral, no existente en la versión original.
- *Prise de contact.*
Temática: dos hombres muy dignos se encuentran y saludan bajando la cabeza, finalmente cada uno percibe, mirándose que se trata de una persona detestable y se marchan enfurecidos.
- *Marches de vieillards.*
- *Coeur chaud, source d'eau fraîche.*
Temática: dúo de amor.
- *L'oeil noir te regarde.*
Temática: las aventuras de un señor que visita un gran teatro desde bastidores y queda expuesto al gran público.
- *Jeu de dames.*
Temática: dos jugadores se enfrentan a una partida de damas. Uno, frío y calculador, el otro, impulsivo e irreflexivo, quien tras perder la partida marcha hundido.
- *Alchimiste.*
Año de creación: 1951-1952.
Temática: un personaje desarrolla una serie de acciones manipulando frascos y produciendo misterios.

⁴⁸⁵ DECROUX, É., (2000), *op.cit.* p.188.

- *L'enveloppe.*

Año de creación: 1953.

Temática: una dama recibe una carta, se interroga sobre su contenido, la abre esperanzada, tras la lectura de una mala noticia sucumbe a la tristeza.

- *Le camp de concentration.*

Año de creación: 1953.

Temática: un grupo de prisioneros condenados a trabajos forzados esperan la llegada de los bombarderos.

- *Le fauteuil de l'absent.*

Año de creación: 1953.

Temática: una viuda recuerda a su marido acariciando el sillón donde él se sentaba.

- *Soirée.*

Año de creación: 1954.

La pieza es un pretexto para mostrar bellas actitudes inspiradas directamente en los ejercicios técnicos de la gramática corporal.

- *Méditation.*

Año de creación: 1957.

Temática: los movimientos del pensamiento. El actor a través de una serie de movimientos interpreta corporalmente, no solo a un hombre que medita, sino la meditación misma.

«Nos muestra a un actor con el rostro cubierto por un velo, que parece dibujar paisajes, cortar y esculpir el espacio, empujar, estirar fuerzas exteriores. Poco a poco esta intensa actividad corporal nos remite por su ritmo y su trazo a las diferentes etapas de una meditación: retrospectión, revelación, duda, aceptación, etcétera»⁴⁸⁶.

- *Coups de lances.*

Adaptación de la pieza *Combat antique*, realizada por Decroux, en su estancia en USA. El vídeo *capítulo 3, título 22* del material audiovisual,

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p.37.

reproduce esta versión.

- *Les gangsters.*

Temática: cuatro personajes llevan un estuche de contrabajo, que contiene un fusil.

- *Rêve d'amour.*

Temática: pertenece al grupo *Dúos de amor* pero con una diferencia, en esta ocasión la escena se ubica en una partida de ping-pong, utilizando los movimientos propios del juego como una metáfora de los impulsos amorosos.

- *La glace prend feu.*

Temática: cuatro personajes muestran los sufrimientos de una mujer de mundo.

- *La ville.*

Temática: seis personajes presentan la vida de una ciudad entre la mañana y la noche.

- *L'enveloppe.*

Temática: Número abstracto compuesto por una serie de bellas figuras creadas por un cuerpo envuelto en una pieza de tisú enorme, como muestra podemos analizar la adaptación realizada por la *Cía. Teatre Mim de la Brume*, en el espectáculo titulado *Argos*, vídeo capítulo 3, título 23 del DVD.

- *La boîte à violon.*

Año de creación: 1962.

Temática: un hombre llega a un parque con el estuche de un violín, saca un bocadillo y se lo come, dos mujeres le observan con sorpresa al imaginar a un gran concertista.

- *Combat.*

Año de creación: 1962.

Temática: adaptación para cuatro actores de la pieza *Combat antique*, creada junto a Barrault en *Antoine et Cléopâtre* en el año 1945.

- *Protectorat.*

Año de creación: 1962.

Temática: retoma la pieza *Conflit diplomatique* creado en 1946 e

introduce nuevos personajes.

- *Les scènes du parc.*

Año de creación: 1962.

Temática: dos actores evocan diversos personajes.

- *Table d'hôtes.*

Temática: un extranjero llega a una pequeña pensión en el momento de la cena.

- *Conférence.*

Año de creación: 1962.

- *Duo amoureux.*

Número I. Matin: reproduce probablemente les *Croisements du matin*.

Número II. Año de creación: 1962. Se considera que puede ser una nueva versión de la pieza. Podemos observar una secuencia de la pieza extraída de *L'homme qui voulait rester debout*, espectáculo homenaje a Étienne Decroux, que reinterpreta el repertorio del *director-pedagogo* francés, creado por *l'Ange Fou*, vídeo *capítulo 3, título 24* del material audiovisual.

Número III. Año de creación: 1960. Benhaïm señala que se puede tratar del dúo que aparece en la película filmada en Carnegie Hall.

Además existen otros dúos amorosos interpretados por Denise y Jean Asselin, durante los años setenta:

Dieu les conduit. Temática: Una pareja unida por el aspecto externo de la persona.

Ils regardent autre chose. Temática: Dos personas se manifiestan sus sentimientos mientras trabajan.

La déclaration. Temática: dos personajes se declaran sus sentimientos.

Duo amoureux. Creado con Corinne Soum y Steven Wasson, tomando como base de trabajo las estatuas del *Parc de Saint-Cloud*, representadas por los actores.

- *Salut finale.*

Año de creación: 1962.

Temática: ovación estilizada⁴⁸⁷, representa a todos los actores del espectáculo tras su finalización.

- *La femme-oiseau.*

Pieza creada junto a Corinne Soum.

Temática: una mujer con gestos fluidos se abandona con nostalgia al recuerdo de momentos felices y sueña con un futuro consagrado al amor.

- *Minotaure. Le lyrisme politique.*

Año de creación: 1981-1982.

Última pieza creada por Étienne Decroux junto con Nicole Pinaud (vídeo capítulo 3, título 25 del DVD).

3.3.3. *Le menuisier* y *La lavandière*.

Le menuisier (vídeo capítulo 3, título 26) interpretado por Steven Watson, junto con *La lavandière* (vídeo capítulo 3, título 27 del material audiovisual) interpretada por Corinne Soum junto a las actrices de la *Cía. Ange Fou*, forman parte de la vida artesanal, subcategoría de actuación del hombre de deporte. Ambas constituyen la esencia técnica, estética y filosófica de la técnica creada por Decroux. Cada uno de los movimientos, gestos y actitudes que componen estas piezas derivan del trabajo de la gramática corporal decrouxiana e intentan redefinir la práctica del teatro así como completar la gran obra del *Mimo corporal dramático*. Estas piezas, como el resto de su producción, se han conformado sin el texto escrito y en sus primeras representaciones son interpretadas por su creador. Posteriormente Decroux, enseña la partitura diseñada para sí mismo a las sucesivas generaciones de alumnos y asistentes, que pasan por su escuela. Mientras otras piezas desaparecen de su repertorio, estas dos son constantemente reelaboradas.

Es importante destacar que *Le menuisier* y *La lavandière* son dos trabajos de una gran complejidad técnica e interpretativa, y se estructuran a partir de dos principios:

- a. Un análisis exhaustivo de los movimientos reales que realizan los carpinteros y las lavanderas cuando ambos oficios eran artesanales, creando matrices de movimiento.

⁴⁸⁷ Aportaciones de Anne Dennis.

b. Cada una de estas matrices, son reelaboradas nuevamente a partir de la técnica corporal:

- en disociación de los diferentes segmentos corporales susceptibles de significación,
- otorgando primacía al tronco,
- y aplicando los contrapesos, los desequilibrios y los dinamorritmos que conforman la dramaturgia de cada una de las partes.

En ellas se configura el *corpus* dramático de las piezas decrouxianas⁴⁸⁸

a partir de la siguiente estructura:

- a. La articulación del cuerpo.
- b. La articulación de las acciones.
- c. La articulación del espacio.
- d. Las ilusiones objetivas y subjetivas.
- e. La reconstrucción de la realidad.
- f. La multiplicidad de los diferentes puntos de vista, desde qué óptica se cuenta la historia.
- g. *Hacer visible lo invisible*.
- h. La amplificación y simplificación del gesto cotidiano.
- i. El espacio que reemplaza al tiempo o el tiempo que reemplaza al espacio.
- j. El pensamiento incluido en la acción.
- k. La metáfora al revés.

4. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO.

La gran paradoja del *Mimo corporal dramático* tiene que ver con el hecho de que su creador, Étienne Decroux, articula un sistema interpretativo corporal completo que surge del silencio del actor. Y justamente esto se produce a partir de un joven con vocación de político que se aproxima a las artes interpretativas con el objetivo de aprender las técnicas básicas de la oratoria. Punto básico

⁴⁸⁸ Análisis y estudio de la pieza de repertorio decrouxiano *La lavandière* realizado con Thomas Leabhart en el *Stage Intenacional de Mimo corporal dramático*, Aurillac, Francia 2006 y con Sophie Kasser durante el curso: *Fundamentos del Mimo corporal dramático*, inscrito en la acción especial R+D, *Laboratoris teatrals com a espai de recerca, innovació i creació*. ESADIB, abril del 2013.

para descubrirse a sí mismo y a la historia, como un gran innovador de las artes escénicas, capaz de codificar un sistema de actuación autónomo en el ámbito teatral europeo del siglo pasado.

Y lo más importante, Decroux constata que el *Mimo corporal dramático* no es una continuación de la *Pantomima* decimonónica, ya que, desde el primer contacto que el creador tiene con ambas artes, distingue estas dos formas diferentes de expresión artística. El *mimo* que descubre en la escuela del *Vieux-Colombier* es radicalmente contrario a la *pantomima*⁴⁸⁹ conocida hasta el momento. Dado que podemos afirmar que se trata de un arte novedoso, austero, «el mimo, desnudando al cuerpo de toda artificiosidad, lo convierte en instrumento esencial de expresión»⁴⁹⁰. A decir verdad, el mimo francés constata que no existe una continuidad entre *pantomima* y *mimo*, ya que la idea que define a la *pantomima* es el concepto palabra = gesto, es decir, los gestos reemplazan a las palabras, además del uso abusivo por parte de los actores de rostro y manos.

Es a través del rechazo de los *gestos-palabras* de la *Pantomima clásica* por lo que el *Mimo corporal dramático* confirma su originalidad. La palabra, según la concepción decrouxiana, tiene un poder que el gesto jamás tendrá: puede recrear el pasado, imaginar el futuro y evocar objetos ausentes. El gesto, cuando actúa como acompañante de la palabra, y pretende sustituirla, cae en la muela. Por tanto, si para distanciarse de la *pantomima*, el *mimo* debe renunciar a explicar, con gestos, los conceptos que la palabra expresan con

⁴⁸⁹ Cuando Étienne Decroux, inicia el proceso de investigación en torno al *Mimo corporal*, como arte innovador frente a la caduca *Pantomima clásica*, esta se encontraba ya en un proceso de desaparición. Irónicamente, este trabajo de creación del *Mimo corporal dramático*, propició de forma indirecta, a lo largo de los años, un resurgimiento de la *Pantomima decimonónica*, básicamente de la mano de sus dos más grandes alumnos y colaboradores: Jean-Louis Barrault, a partir del personaje de Baptiste Debureau y Marcel Marceau con la creación de Bip y de sus «*mimodramas (piezas interpretadas sin música ni palabras, donde la acción dramática, surge únicamente de la relación establecida entre los personajes)*». DORCY, Jean. *J'aime la mime*. Editions Rencontre. Lausanne 1962. p.89. Influenciados por estas aportaciones, surge a partir de los años sesenta una nueva generación de actores cara blanca, que con los años adquieren gran repercusión entre el público, forjando la confusión que perdura hasta nuestros días, entre los conceptos de *mimo* y *pantomima*. En consecuencia, las investigaciones del *director-pedagogo*, han quedado injustamente reducidas a un ámbito teatral restringido y desconocido.

⁴⁹⁰ DECROUX, É., (2000), *op.cit.* p.165.

precisión, ¿qué le queda? Este interrogante le sirve a Decroux para argumentar sus principios teóricos, pues, precisamente el movimiento, el gesto y la actitud expresan aquello que las palabras no pueden decir.

Consecuentemente, con la teoría de Decroux no solo se confirma que el *mimo* y la *pantomima* son dos formas artísticas independientes, sino que en su proceso de investigación-creación va mucho más allá ya que, desde una percepción absolutamente visionaria, detecta que la función del *mimo* no es la de acompañar a la palabra, sino infinitamente superior al teatro tradicional: «Utilizando como único medio de expresión el cuerpo, el Mimo, extrae de su pobreza, la riqueza que le convierte en un Arte auténtico»⁴⁹¹.

Los ejercicios destinados a formar actores, que Decroux estudia en la escuela del *Vieux-Colombier*, se le revelan, pues, como el embrión de un arte innovador. Y en adelante gran parte de sus futuras reflexiones teóricas están destinadas a justificar el *mimo* como un arte autónomo portador de significados. Y por ello en 1948 redacta un manifiesto doctrinal:

«MANIFIESTO DOCTRINAL

En el estudio del mimo, Jacques Copeau veía una parte del estudio del teatro de texto; su fin era lograr que el cuerpo no niegue lo que dice la voz y que cuando el actor se calle, para accionar, no haya desencanto.

Pronto pensé que el orden casual de las dos artes en cuestión debería ser inverso: en lugar de ver en nuestro mimo una preparación para el teatro de texto, visualicé en este una de las preparaciones para nuestro mimo: este se engrandece, ante la prueba, revelándose más difícil. El mimo, pienso, es mejor practicarlo que tomarlo como complemento de otro arte.

Porque puede ser autosuficiente, superior al teatro. También, en su raíz, debe diferir de la danza para poder edificarse.

Si otros no le otorgan más que un título de medianía,

⁴⁹¹ BENHAÏM, G., (1992), *tesis.cit.* p.174.

*finalmente el tiene el derecho de valerse por sí mismo»*⁴⁹².

En conclusión, la labor fundamental de Decroux ha sido la creación de una gramática cuyo fin es dotar al actor de un sistema *psico-físico* de carácter *teórico-práctico* de formación capaz de renovar⁴⁹³ su práctica escénica. Además de un arte corporal que, desde la neutralidad, prima la expresión del tronco sobre el resto de los segmentos corporales. Al fin y al cabo, este arte de carácter antinaturalista y *antinarrativo*, y que estructura una gestualidad no descriptiva pero sí simbólica y metafórica, supone la transposición plástica que corporeiza el mundo interior del ser humano, donde el *cómo* adquiere más importancia que el *qué*⁴⁹⁴, como hemos apuntado anteriormente.

La esencia del *Mimo corporal dramático* es, por tanto, *hacer visible lo invisible*. Un principio definitorio que requiere de una nueva concepción del cuerpo del actor y una metodología apropiada que lo *in-forme*. Porque el sistema de formación y estilo de actuación se articula en niveles que el actor ha de analizar e integrar en su propia fiscalidad.

En un primer nivel, la gramática corporal decrouxiana que se define como un *sistema de formación corporal para el actor*, y se estructura en un conjunto de normas que sin restringir su libertad de creación, plasman el drama en su cuerpo⁴⁹⁵. A ello hay que añadir que se articula en función de los diferentes elementos que definen toda gramática corporal con *valor genérico y extrapolable*, y desarrolla todo un paradigma de ejercicios técnicos capaz de articular un cuerpo ficticio y *extracotidiano*:

- a. Segmentación y jerarquización de los diferentes segmentos corporales susceptibles de significación.
- b. El contrapeso físico y moral.
- c. Los dinamorritmos y las casualidades motoras que definen el carácter y la intención del movimiento.

⁴⁹² DECROUX, É., (2000), *op.cit.* p.74.

⁴⁹³ La renovación teatral implica la participación activa del actor, desde un trabajo personal de formación y práctica *psico-física*.

⁴⁹⁴ Como se puede comprobar a partir de los diferentes cortes de vídeo de las piezas de estilo y repertorio interpretadas por sus alumnos y asistentes que hemos analizando a lo largo del presente capítulo.

⁴⁹⁵ Como hemos analizado en el capítulo primero, apartado 2 «La necesidad de una gramática corporal para el actor en el teatro occidental del siglo XX ».

d. Las frases de estilo y las piezas de repertorio cuyo objetivo es la concatenación de los fundamentos de la gramática corporal en material de creación susceptible de ser analizado, aprendido y transmitido.

Un sistema, en fin, cuya metodología está fundamentada en la repetición como señala Jorge Gayón, «*La repetición construye nuevas estructuras neuromusculares que permiten al actor utilizar esta lengua como una segunda naturaleza en la representación dramática*»⁴⁹⁶.

Un segundo nivel de aprendizaje que estructura un «*protocolo de improvisación*»⁴⁹⁷, el cual guía al actor corporal en el proceso de *traducir pensamiento en movimiento*, basado en la búsqueda del movimiento, gesto y/o actitud significativa a partir del uso artístico de los elementos constituyentes de la gramática corporal.

Y finalmente, está la construcción de la dramaturgia corporal, que es el proceso de creación que surge de los *Principios de corporeizar* los elementos significativos que constituyen la escena y que estructuran la praxis de nuestra investigación, eje vertebrador del capítulo cuarto de la presente Tesis doctoral.

⁴⁹⁶ GAYÓN, J., (1998), *op.cit.* p.344.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p.343.

CAPÍTULO IV.
LA DRAMATURGIA CORPORAL.
DE LA GRAMÁTICA A LA REPRESENTACIÓN.

El presente capítulo constituye la parte empírica de nuestro estudio, donde los procesos de creación así como los resultados obtenidos van a adquirir gran importancia en la constatación de nuestra hipótesis inicial. En él, analizaremos cómo el proceso de creación-investigación marca la metodología de trabajo del *Laboratorio de gesto*, cuyo resultado a originado la propuesta escénica titulada, *Otoño en el jardín del Hades* (vídeo capítulo 4, título 1 del material audiovisual) y la teorización de las conclusiones que de esta creación se desprenden, los cuales configuran los principios fundamentales que rigen la dramaturgia del *Teatro corporal*.

1. CONTENIDOS DE LA DRAMATURGIA CORPORAL.

«¿Qué leyes rigen la coordinación del cuerpo y de los objetos que el actor tiene entre sus manos, el cuerpo y los objetos en el escenario, el cuerpo y el vestuario?»⁴⁹⁸.

El actor corporal piensa en movimiento desde una «*plástica que no se corresponde a la de la palabra*»⁴⁹⁹, y a partir de ahí representa una entidad físico-mental indisoluble, que manifiesta lo *extracotidiano* a partir de la articulación de un cuerpo artificial. La existencia de una gramática corporal específica, capaz de instrumentalizar y subvertir al propio cuerpo, hace necesaria una dramaturgia corporal que la desarrolle.

Esta nueva dramaturgia corporal se ha de construir a partir de las relaciones que establece el actor entre su cuerpo ficticio y el resto de realidades que configuran la escena, dado que, dichas realidades tomadas de manera aislada, no son susceptibles de ser dramáticas de forma específica. El modo como se articulen estas relaciones definirá técnica y estéticamente los fundamentos que estructuran la composición e interpretación de la partitura corporal.

El objetivo de la dramaturgia corporal es, por tanto, desarrollar un arte intencionadamente físico. Una abstracción de la realidad que surge desde una lógica antinaturalista, ya que se presenta de forma no narrativa ni lineal, donde el *cómo*, la forma, adquiere más importancia que el *qué*, el contenido, y en el que el desequilibrio es el elemento desencadenante del conflicto dramático. En sí, se trata de una dramaturgia construida en un tiempo y un espacio escénico significativo a través de una óptica multidisciplinar.

Analicemos los elementos que articulan la lógica discursiva de la dramaturgia corporal.

1.1. Arte intencionadamente físico y corporal.

«El cuerpo (...) en el espacio, el gesto (...) determinado exclusivamente por un movimiento corporal»⁵⁰⁰.

⁴⁹⁸ MEYERHOLD, V.E., (2005), *op.cit.* p.90.

⁴⁹⁹ DE MARINIS, M., (1993), *op.cit.* p.306.

⁵⁰⁰ MEYERHOLD, V.E., (2005), *op.cit.* p.101.

El teatro corporal es un arte escénico portador de significados, que nace del silencio y se fundamenta en el acto de corporeizar las emociones, *haciendo visible lo invisible*, a través de la articulación de una gramática corporal concreta que se define a sí misma por ser un sistema de formación para el actor. Una dramaturgia, en fin, estructurada en un conjunto de normas que, sin restringir su libertad de creación, plasma el drama en el cuerpo del actor, bajo un *corpus ético, técnico y estético*⁵⁰¹.

La comedia muscular, resultado de esta gramática, jerarquiza el cuerpo del actor a partir de sus diferentes segmentos corporales susceptibles de significación, detectando el punto y el modo de articulación de cada órgano en disociación, desde la cronología del movimiento y la articulación de la acción dramática. La estilización es el método artístico de representación que pone de relieve la síntesis del contenido, en la reproducción de los rasgos característicos escondidos, es decir, del *tercer valor*⁵⁰², a partir de todos los medios expresivos de los que posee el *Teatro corporal*.

1.2. Reconstrucción de la realidad:

antinaturalista, abstracta y extracotidiana.

El *Teatro corporal* es *antinaturalista* en el uso que el actor hace de su propio cuerpo y *naturalista* en relación a otros conceptos. El movimiento del cuerpo acompaña el movimiento del alma, como asegura Eugenio Barba, «*Sobre la escena la acción debe ser real, pero no importa que sea realista*»⁵⁰³. De ello se desprende que, el *Teatro físico* se revela como una estructura real, ya que interpreta la realidad en el *aquí* y el *ahora*, pero no de forma realista. Del mismo modo que anteriormente lo hemos definido como natural pero no

⁵⁰¹ Como se concluye en el capítulo primero del presente estudio.

⁵⁰² El *Tercer valor*, representa uno de los principios fundamentales de la dramaturgia corporal, se formula a partir de la ecuación $A+B=C$, que posibilita la creación de una imagen poética y metafórica a través de la asociación inédita y original de los términos, no en el sentido literal de la palabra, sino subvirtiendo el orden establecido. Esta asociación permite constituir una nueva dimensión de la realidad que el actor ha de restituir en escena, a partir de un acto de transposición físico y de su dinámica interna. De esa manera se estructura una realidad teatralizada donde la acción dramática, el espacio y el tiempo son comprensibles desde la dramaturgia evocativa.

⁵⁰³ BARBA, Eugenio. *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Catálogos. Buenos Aires 2005. p.56.

naturalista, dado que la recreación de la realidad se hace desde la actitud, el movimiento, y/o el gesto simbólico, pero no descriptivo, ni ilustrativo o ilusorio como en la *Pantomima* decimonónica.

«El mayor impacto se lograba cuando la interpretación despertaba ideas asociativas»⁵⁰⁴.

A pesar de lo dicho, se ha de tener en cuenta que las ideas asociativas de naturaleza abstracta surgen del análisis de la realidad; toda interpretación corporal supone el estudio analítico de una acción que para el actor corporal constituye el *texto primario*⁵⁰⁵, una partitura de gesto realista que únicamente adquiere dimensión *extracotidiana* tras el tratamiento del texto, dado que los sistemas o métodos de actuación *extracotidianos* «*tienden a intensificar la interpretación*»⁵⁰⁶.

En un segundo plano de la creación, esta partitura construida a un nivel básico entra en diálogo con: las unidades mínimas de significación, la articulación corporal del actor y con su proyección en el espacio y el tiempo. De esta manera adquieren intención los elementos fundamentales que configuran la interpretación corporal: la inmovilidad móvil o pausa dramática, la sorpresa, la duda, el peso físico-emocional y la tensión, estos elementos construyen el *texto secundario*; una nueva partitura corporal que supone una abstracción de la acción real, y que representa la realidad desde una dimensión *extracotidiana*, que adquiere una nueva dimensión metafísica. El actor en su búsqueda del movimiento, la actitud y/o el gesto simbólico construye un artificio que evoca la acción real a partir de los movimientos del alma, su interpretación, de esta manera, accede a valores superiores y no realistas como los sentimientos, las emociones, las pasiones o las ideas.

Sin obviar el origen real de la acción, la frase del *texto secundario* se construye, según nuestro parecer, lejos del movimiento por el movimiento, en un plano de creación que va de lo objetivo a lo subjetivo de la acción, en una transposición plástica del mundo interior del ser humano. Una partitura física

⁵⁰⁴ MEYERHOLD, V.E., (2005), *op.cit.* p.109.

⁵⁰⁵ El *texto primario* y el *texto secundario*, fundamentan uno de los ejes metodológicos de la pedagogía de Thomas Leabhart.

⁵⁰⁶ MEYERHOLD, V.E., (2005), *op.cit.* p.97.

que evoca la vida mental a través de las acciones materiales, en términos decrouxianos, unas acciones que no han de ser fieles necesariamente a ellas mismas pero sí han de serlo al pensamiento.

En definitiva, el *texto primario* y el *texto secundario* se convierten en un proceso metodológico de creación y composición de la partitura corporal que entrena al actor a pensar en términos de movimiento desde el principio de *une chose à la fois*.

1.3. El desequilibrio como generador del conflicto dramático.

«Hasta el más pequeño conato de acción exige alguna forma de esfuerzo. No importa que ese conato sea físico o mental»⁵⁰⁷.

El equilibrio precario define la idiosincrasia del actor de siglo XX⁵⁰⁸. Un desequilibrio emocional generador del conflicto interno que se manifiesta físicamente a través del señalado equilibrio precario. El actor corporal dialoga con el peso físico, interacciona con él, y es solo a partir de su interpretación muscular, y del desequilibrio que genera, que la acción dramática consigue mantener la tensión necesaria para ser significativa y representativa de los estados del alma del personaje.

1.4. Espacio y tiempo emocional.

En este contexto es importante subrayar que, para Laban, la expresión del movimiento depende de ciertos factores, el *espacio* y el *tiempo* son dos de los más significativos en su ejecución, dado que la naturaleza discursiva del movimiento obliga al actor corporal a actuar en un nuevo espacio y un tiempo simbólico.

El actor corporal da sentido y crea el espacio ficticio en la medida que interacciona con él. De ese modo, el personaje transita por el espacio representacional donde toda acción y emoción es vivida espacialmente, habita la escena creando formas plásticas orgánicas y adecuando su partitura a él. Este espacio se describe a partir del comportamiento corporal del actor y de

⁵⁰⁷ LABAN, R., (2006), *op.cit.* p.267.

⁵⁰⁸ Como ya hemos analizado en el capítulo segundo del presente estudio al referirnos a los elementos que configuran toda gramática corporal con *valor genérico y extrapolable*.

sus acciones físicas, las cuales lo modifican fruto de la motivación emocional del personaje, al crear espacios de pensamiento, emoción y recuerdo, elementos que se convierten en motor de la acción dramática.

En relación al tiempo, el *Teatro corporal*, además, es presente, y toda sucesión temporal de acciones físicas representativas, también suceden, por analogía, en presente. No obstante el actor a través de la acción física, establece nuevas relaciones significativas entre el movimiento, gesto y/o actitud y los distintos ritmos de la acción dramática para evocar un pasado o sugerir un futuro. Ello lo hace a partir de elementos técnicos que representan las fluctuaciones temporales, desde el tempo-ritmo de la acción.

2. EL LABORATORIO DE GESTO.

Es precisamente en este marco teórico y de las conclusiones que de él se desprenden, de donde surge nuestro *Laboratorio de gesto*, un proyecto de *creación-investigación* que se articula en relación a la corporalidad del actor y cuyo objetivo es estructurar la interpretación física a la cual el actor únicamente puede acceder una vez aprendida, codificada y desarrollada la capacidad de *hacer visible lo invisible*. El trabajo se inicia desde el planteamiento de la hipótesis que *todo proceso de creación constituye un proceso de investigación constatable que combina teoría y práctica*.

Esta investigación teórica ha de ir asociada ineludiblemente a la praxis escénica. De esta necesidad surge la creación del *Laboratorio de gesto*, el cual se articula como un espacio de *investigación-creación* configurado por: Germán Conde, Diego Ingold, Mireia Izquierdo, Bel M^a Perdigón, Jaume Seguí y Lluís Valenciano, actores y actrices profesionales graduados por la ESADIB, con una especial sensibilidad hacia el movimiento significativo del actor. Dirigido por nosotros mismos, coordinado por el doctor Martín Fons, y que ha contado con la participación de reconocidos profesionales del *Teatro corporal* y *gestual* a nivel europeo, como el doctor Jorge Gayón y los profesores Norman Taylor y Sophie Kasser. Un proyecto inscrito a la *Acció especial R+D, Espai de Recerca, Investigació i Creació, ERIC*, en colaboración con la Conserjería de Educación Cultura y Universidades del Gobierno de las Islas Baleares y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) de la Unión Europea, un

laboratorio de *creación-investigación* en artes escénicas pionero en el Estado español.

Resultado de este proceso de *creación-investigación* es *Otoño en el jardín del Hades*, espectáculo que se estrenó el día 14 de junio de 2013, en el Auditorio de la ESADIB. Las reflexiones y conclusiones que del proceso de creación-investigación se desprenden, nos han posibilitado teorizar en relación a los principios que intervienen en la construcción de una dramaturgia de naturaleza corporal, en la que se constata que el *Teatro físico* es un arte escénico autónomo portador de significados.

Un proyecto que, para poder ser concluyente de nuestra tesis inicial, ha de cumplir una serie de objetivos generales y específicos en diferentes áreas de investigación, que se estructuran a través de una metodología de trabajo definida y sometidos a una temporalidad concreta.

2.1. Objetivo general de la investigación.

El objetivo general de la investigación consiste en crear un espacio de investigación inscrito en la nueva teatrología experimental. El campo de estudio ha de articular un proceso de análisis en relación al movimiento significativo del actor y a los mecanismos de creación del *Teatro corporal* que van de la gramática a la representación, en la definición de la figura del actor-creador-investigador.

2.2. Objetivos específicos de la investigación.

Como objetivos específicos podemos señalar los siguientes:

- a. Estructurar un proceso de investigación en relación al movimiento, el gesto, la actitud teatral y el proceso creativo del actor corporal, en la determinación del sistema o método de creación que va de la gramática a la representación.
- b. Definir en la práctica los conceptos que estructuran una gramática corporal con *valor genérico y extrapolable*, a partir del estudio de las aportaciones más relevantes en la corporalidad del actor a lo largo del siglo XX.
- c. Estudio y análisis práctico de la gramática corporal de Étienne Decroux como fundamento de la interpretación corporal, en la definición de los procesos de creación que de ella se derivan.

- d. Proceso dramático de creación corporal, análisis de las relaciones que establece el actor entre su corporalidad y el resto de realidades que configuran la escena de las que se desprenden los diferentes recursos significativos de expresión.

La dramaturgia evocativa del actor es la constatación de que nuestro proceso de *investigación-creación* escénica articula un estilo de creación autónomo y con identidad propia: el *Teatro corporal*. Es decir, un teatro intencionadamente físico que nace del silencio, un arte, que Étienne Decroux vislumbró en las clases de movimiento impartidas por Marie-Hélène Copeau en la escuela del *Vieux-Colombier*, radicalmente contrario a la *Pantomima clásica*, novedoso y austero, el cual «*desnudando al cuerpo de toda artificiosidad, lo convierte en instrumento esencial de expresión*»⁵⁰⁹.

2.3. Áreas de investigación y metodología de trabajo.

Las áreas de trabajo en las que se inscribe nuestro estudio, así como la metodología utilizada son las siguientes:

a. Área de investigación.

En un primer lugar analizamos el *training corporal* del actor a partir del estudio analítico de las gramáticas corporales creadas a lo largo del siglo XX que configuran el *Teatro corporal* contemporáneo.

Objetivos:

- Preparación y adecuación corporal previa al estudio de la técnica corporal.
- Creación de un vocabulario común que unifique al grupo de creación.
- Desarrollo de la escucha, de la *acción-reacción* de forma orgánica y del ritmo interno del individuo en interacción con el grupo y el resto de elementos escénicos.

Metodología:

El proceso deductivo de investigación consta de ejercicios de base en diferentes técnicas como: la *Biomecánica* de Meyerhold, en su relación con la formación física y la cronología del movimiento a partir del análisis de sus diferentes estudios capitales. A ello añadimos, un trabajo introductorio al análisis de las *Acciones básicas del esfuerzo* creadas por

⁵⁰⁹ DECROUX, É., (2000), *op.cit.* p.165.

Rudolf Laban, el desarrollo de la *técnica de la máscara* iniciado por Copeau, el estudio del *Análisis del movimiento* de Jacques Lecoq. Este último se desarrolla desde la observación de los fenómenos de la naturaleza y la incorporación de las dinámicas de los elementos que la constituyen en la escena.

b. *Área de investigación.*

La gramática corporal de Étienne Decroux, su estudio y análisis.

Objetivos:

- Análisis de la consciencia corporal y la proyección del cuerpo en el espacio escénico.
- Estudio de los contenidos de la gramática: la primacía del tronco, la disociación, los aislamientos y la capacidad de independencia articularia.
- Análisis de los elementos que definen el movimiento significativo del actor: el estudio del contrapeso y el desequilibrio físico que desencadena el desequilibrio emocional; y el estudio de las gamas de actuación, es decir, la abstracción y la estilización.
- Trascender la «*gimnasia significativa*»⁵¹⁰ de la gramática hacia un espacio dramático y teatral.
- Creación de las herramientas técnicas que le confieren libertad de creación e interpretación al actor.

Metodología:

- Progresión que posibilita la integración de la gramática. Desde la sistematización de los conceptos al estudio progresivo por grado de dificultad de los contenidos. Adquisición, dominio y virtuosismo de los diferentes niveles de estilización interpretativa.
- Asimilación de los fundamentos físicos desencadenantes de las emociones a través de los «*comandos externos y las sensaciones musculares profundas*»⁵¹¹.

⁵¹⁰ *Fonds Étienne Decroux*. MW-164 (30). «Pour Veinstein. Paris, hiver 1956. Commandement et substantivité de l'exactitude géométrique, relié à l'idée du "une a la fois". Exactitude exécutoire». 19 f.ms. p.11.

⁵¹¹ GAYÓN, J., (1998), *op.cit.* p.166.

c. *Área de investigación.*

Traducir pensamiento en movimiento.

Objetivos:

- Aplicación de la técnica analítica a propuestas teatrales concretas.
- La gramática como vocabulario corporal unificador para el actor que pone en funcionamiento los desencadenantes del proceso para *hacer visible lo invisible*, consecución coherente entre el concepto técnico analítico y el interpretativo.
- La experiencia del pensamiento: el movimiento psíquico, el espacio emocional, el análisis de los estados emocionales del actor en movimiento.
- La interpretación física de los conflictos del personaje.
- La estilización y abstracción física de la realidad metafísica.

Metodología:

- La improvisación como praxis teatral que se convierte en una herramienta de investigación y procedimiento creativo. De ahí que capacite al actor para pasar de lo genérico a lo concreto, del concepto a la abstracción.

d. *Área de investigación.*

La creación y composición.

Objetivos:

- Construcción de la dramaturgia corporal a partir del movimiento significativo del actor.
- Fijación del material. Introducción al proceso de partitura y su posterior transcripción.

Metodología:

- Búsqueda del material significativo objetivo y subjetivo, a partir de la improvisación como método de trabajo, proceso de selección, reconstrucción y fijación de la partitura a partir de la repetición.

2.4. Fases del proceso de creación.

La cronología de nuestro proceso de investigación-creación se estructura en cuatro fases de creación:

a. *Primera fase de creación.*

El *training corporal* del actor que surge a partir del análisis de las gramáticas corporales creadas en el siglo XX que configuran el *Teatro físico* contemporáneo.

b. *Segunda fase de creación.*

Creación de una gramática corporal propia adecuada al proceso de creación, desde la diversidad y al carácter multidisciplinar de los participantes.

c. *Tercera fase de creación.*

Aplicación de la técnica analítica a propuestas teatrales concretas.

d. *Cuarta fase de creación.*

Composición y construcción de la dramaturgia corporal a partir del movimiento significativo del actor y la unidad *cuerpo-mente*.

3. DE LA GRAMÁTICA A LA REPRESENTACIÓN:

OTOÑO EN EL JARDÍN DEL HADES.

«El trabajo implica conflicto. Los seres vivos luchan con lo que les rodea, con elementos materiales, con otros seres, y también con sus propios instintos, capacidades y ánimos»⁵¹².

La dramaturgia corporal se construye a partir de las relaciones que establece el actor, entidad *físico-mental*, entre su cuerpo ficticio y el resto de realidades que configuran la escena, como apuntábamos anteriormente. De estas relaciones se desprenden nuevos recursos representativos fruto de la subversión de alguno de los términos que estructuran el proceso. Es justamente en el estudio de estas nuevas dinámicas significativas desde donde comenzamos a construir la dramaturgia corporal de nuestro espectáculo.

3.1. Principios de la dramaturgia corporal.

La dramaturgia a la cual nos referimos se crea, en términos generales, a partir de una serie de principios fundamentales a los que hemos denominado *Principios de corporeizar*. Con este epígrafe definimos el mecanismo a través del cual el cuerpo del actor entra en relación con los diferentes elementos que

⁵¹² LABAN, R. (2006), *op.cit.* p.166.

configuran la escena. A partir de un proceso de transferencia de sus valores originarios, y en la consecución de contenidos significativos e inéditos. Unos elementos que se desprenden de nuestro proceso de investigación en el laboratorio y que constituyen nuestra práctica escénica. *Principios* que describiremos a continuación:

- a. *Principio de corporeizar*⁵¹³ *la entidad psico-física*. Este principio representa el cuerpo del actor y su relación con otras unidades *psico-físicas* en el establecimiento de diferentes niveles de actuación: el monólogo corporal, el dialogo corporal y el coro.
- b. *Principio de corporeizar el tiempo*. En este, la entidad *psico-física* se relaciona con el tiempo simbólico.
- c. *Principio de corporeizar el espacio*. Es el que relaciona la entidad *psico-física* con el espacio emocional.
- d. *Principio de corporeizar el objeto-cosificar la entidad psico-física*.
- e. *Principio de corporeizar la escenografía*. La entidad *psico-física* se relaciona con la escenografía creadora de atmósferas inéditas.
- f. *Principio de corporeizar la música*. Se trata de la búsqueda de la atmósfera sonora.
- g. *Principio de corporeizar la luz*. Por este principio la unidad *psico-física* se relaciona con la iluminación creadora de volúmenes.

3.1.1. Principio de corporeizar la entidad psico-física.

Mediante el *Principio de corporeizar la entidad psico-física*, el actor entra en relación consigo mismo o con otras unidades *psico-físicas*. De estas relaciones se desprenden los diferentes niveles de actuación, esto es, el monólogo corporal, el dialogo corporal y el trabajo del coro y el Corifeo.

a. *El monólogo corporal.*

Definimos el monólogo corporal como el diálogo entre polos opuestos de una misma individualidad. De nuestra práctica escénica se desprenden los diferentes valores que adquiere en el ámbito de una dramaturgia:

- Elemento contextualizador de la acción dramática, que ubica al

⁵¹³ Utilizamos el concepto *corporeizar* en su sentido más metafórico para definir las diferentes relaciones que establece el cuerpo del actor con el resto de realidades que configuran toda dramaturgia corporal.

personaje en un tiempo y un espacio concreto.

- Estructura la presencia del personaje en la escena.
- Se revela como elemento catalizador de la acción dramática.

En la búsqueda de nuevos recursos representativos, hemos investigado en relación a las diversas posibilidades que el monólogo corporal puede asumir en escena:

- De forma individual, forma primera y original del recurso expresivo, permite aportar información en relación a la dramaturgia y nos abre nuevas vías de investigación en relación al carácter multidisciplinar de los actores-creadores-investigadores que configuran el proyecto.
- El monólogo polifónico, utilizado como recurso expresivo y elemento figurativo de la escena.

b. *Diálogo corporal.*

Desde el diálogo entre dos o más personajes avanza la acción dramática en una dramaturgia corporal, los personajes interactúan entre ellos bien a través de la yuxtaposición de diferentes monólogos, bien por la acción-reacción entre varios personajes proyectada en el tiempo y el espacio. En este sentido, nuestra práctica escénica nos ha revelado sus múltiples posibilidades representativas:

- Entre dos personajes relacionados en un tiempo y un espacio concreto y que interpretan una acción concreta.
- Resultado de la yuxtaposición de dos monólogos corporales, confrontamos en un mismo espacio-tiempo.
- El dialogo que se produce entre varios personajes al alterar el factor tiempo y/o espacio dramático, la acción-reacción entre los personajes se proyecta en una dilatación del tiempo-espacio, el dialogo se mantiene pero la acción dramática adquiere nuevos valores.

c. *El coro.*

«El coro trágico es una multitud elevada al nivel de la máscara»⁵¹⁴.

De nuestro trabajo de *investigación-creación* y de la colaboración con

⁵¹⁴ LECOQ, J., (2003), *op.cit.* p.191.

Norman Taylor⁵¹⁵, estructuramos el trabajo creador en relación al coro. El coro es una estructura orgánica resultado de la unidad de las diferentes individualidades que lo constituyen. El coro presenta un carácter complejo al estar atravesado por impulsos multiformes, ritmos y respiraciones. Sus movimientos dramáticos están determinados por los sentimientos y se inspiran en los «*movimientos trágicos de la naturaleza. Las materias, en especial, ofrecen un lenguaje trágico del que podemos servirnos*»⁵¹⁶.

Lecoq apunta que el coro debe estar siempre en reacción⁵¹⁷ para ser representativo ya que, para él, es una estructura portadora de contradicciones y sus miembros pueden enfrentarse entre ellos creando nuevas entidades dentro del coro o, por el contrario, unirse para dialogar con el Corifeo.

3.1.2. Principio de corporeizar el tiempo.

Si el *Teatro corporal* es presente, la sucesión temporal de acciones físicas representativas también acontecen en presente. No obstante, el actor corporal, a través del ritmo y de las diferentes cualidades de movimiento, establece relaciones significativas entre el movimiento y el tiempo de la acción dramática. Puede evocar un pasado o sugerir un deseo futuro a partir de elementos técnicos que representan las fluctuaciones temporales: la cámara lenta, la marcha hacia atrás, la dilatación de la acción en el tiempo y el espacio, la aceleración de dicha acción y el uso de estas fluctuaciones pueden incluso habitar la misma escena.

3.1.3. Principio de corporeizar el espacio.

También, de nuestras investigaciones se desprende que en el *Teatro corporal*, el escenario se manifiesta como una realidad física y convencional. De ese modo, el actor físico da sentido y crea el espacio ficticio en la medida que interacciona con él. El personaje transita por el espacio representacional donde toda acción y emoción es vivida espacialmente, bajo la concepción del escenógrafo Appia, el cual lo define como «*espacios atemporales como lugares*

⁵¹⁵ ERIC, sesiones de trabajo con Norman Taylor, febrero de 2013.

⁵¹⁶ LECOQ, J., (2003), *op.cit.* p.194.

⁵¹⁷ *Ibidem*, p.194.

emblemáticos de acción»⁵¹⁸.

El actor corporal habita la escena a partir de la creación de formas plásticas orgánicas y adecúa su partitura al espacio. Este espacio se describe a partir del comportamiento corporal del actor y de sus movimientos, gestos, actitudes y/o acciones físicas. Elementos que dilatan y contraen dicho espacio. El cual es fruto de la motivación emocional del personaje, que diseña áreas de pensamiento, emoción y recuerdo.

El espacio emocional constituye, pues, uno de los elementos dramáticos más importantes al ser portador de significados. En este contexto es en el que trabajamos en la consecución de atmósferas inéditas a partir de la yuxtaposición de imágenes. Por ejemplo, en *Otoño en el jardín del Hades*, utilizamos elementos realistas concretos de un espacio cerrado, inscritos en una realidad exterior ajena a los personajes, y es así como construimos desde el realismo poético un espacio simbólico de carácter teatral, un mismo espacio escénico que representa dos realidades espaciales:

- Un jardín, realidad simbólica que se construye a partir de objetos característicos de un espacio cerrado; las butacas de un palco teatral, espacio emocional que define y caracteriza la naturaleza de los movimientos, los gestos, las actitudes y las acciones físicas del coro de personajes que lo habitan.
- El Hades, espacio ficticio evocador que da volumen a los personajes y estructura la dramaturgia del espectáculo.

3.1.4. Principio de corporeizar el objeto-cosificar la unidad psico-física.

«El movimiento del cuerpo humano requiere obstáculos para poder expresarse. Todos los artistas saben que la belleza de los movimientos del cuerpo depende de la variedad de los puntos de apoyo que le ofrecen el suelo y los objetos. La movilidad del actor no podrá ser puesta artísticamente de relieve más que mediante una adecuada disposición de los

⁵¹⁸ MARTÍNEZ, Ángel. «Una reforma poética» en *Adolphe Appia. Escenografías*. Edita Martínez Roger, Ángel. Catálogo de la exposición celebrada al Círculo de Bellas Artes. Del 5 de mayo al 6 de junio de 2004. Madrid. p.18.

objetos y del suelo»⁵¹⁹.

El objeto teatral implica dos dinámicas de trabajo: el *Principio de corporeizar el objeto* y por ende la *cosificación del cuerpo del actor*. Ambas constituyen uno de los campos de investigación más interesantes que hemos encontrado en nuestro proceso de creación.

El objeto se insiere en el conjunto de la puesta en escena por su manipulación y su significación. Nos referimos a el *qué* o contenido y el *cómo* o forma decrouxianos. En este contexto todo elemento que contribuye al juego escénico del actor se convierte en objeto significativo. Dado que adquiere, de ese modo, un dinamismo potencial destinado a acentuar la puesta en escena que hace avanzar la acción, y además recobrar el sentido semántico del objeto al otorgarle otras variables en el transcurso de la acción dramática. El objeto que el actor manipula en escena representa el alma del personaje, la transposición de su esencia y la prolongación de su propia corporalidad.

En el proceso de construcción de la dramaturgia realizamos un trabajo de investigación relacionado con el elemento más significativo y simbólico, síntesis del carácter evocador de nuestro personaje y de su personalidad.

Un objeto cuya presencia en escena es proyección del personaje y su ausencia implica su huella en el espacio. Si el actor consigue establecer los vínculos pertinentes entre el objeto y su personaje, el objeto adquiere autonomía interpretativa y escénica, y evoca la presencia del personaje en su ausencia.

Descubrimos, a partir de lo dicho, que los objetos que aparecen en escena, han de cumplir una serie de necesidades dentro de la dramaturgia:

- Ser imprescindible para el desarrollo de la acción.
- Adquirir una nueva significación: su presencia en escena a semejanza del uso que el actor hace de su cuerpo, ha de ser *extracotidiana*, no realista, de naturaleza metafórica y reveladora. Ningún movimiento, actitud y/o gesto motivado por el objeto o su manipulación imita lo cotidiano, sino que lo condensa. Por ello no responde a los criterios de naturalismo ya que adquiere una nueva dimensión teatral, sobre todo al reflejar una imagen evocadora de la realidad de la que ha sido extraído.

⁵¹⁹ José Sánchez cita a Adolphe Appia, en SÁNCHEZ, J.A., (1999), *op.cit.* p.57.

- Ser motor de la acción y desencadenante del conflicto. En ambos casos requiere de un tratamiento especial, ya que si el actor dialoga con el objeto en escena, el cuerpo de forma metafórica y simbólica se convierte en resonancia del objeto y su proyección, de tal manera que su sola presencia en escena tiene el poder de desencadenar los mismos procesos emocionales y dramáticos.

Existen dos tipos de objetos bien definidos en el *Teatro corporal*:

- a. *El objeto físico*: extraído de la vida real, y al que hemos de otorgarle un valor simbólico para que participe en el juego actoral, esencia de nuestro estudio.
- b. *El objeto ilustrado*, herencia de la *Pantomima clásica*, nace del imaginario del actor. Debe ser creado y se le tiene que conferir vida en escena a partir de su propia naturaleza, su uso, su funcionalidad y su ausencia. «Tomar un objeto reencontrar en la ilusión su forma, su materia, su peso, sin nombrarlo, obliga a reconocerle la sensación misma de su acto y de su función»⁵²⁰ señala Lecoq.

Todos los objetos deben ser manipulados en escena, en concreto si se trata de objetos ilustrados. No obstante, el tratamiento que de ellos se realiza, permite al personaje concretar una emoción y transferirla sobre el objeto, que dibuja sobre la escena una metáfora. El tipo de manipulación le confiere diferentes valores:

- a. *Valor universal*: ante un mismo objeto todos los personajes reaccionan de la misma manera, en una gama de actuación que oscila entre el realismo y la abstracción.
- b. *Valor concreto*: para cada personaje el objeto tiene un valor único e intransferible que le confiere una corporalidad concreta y personal.

En *Otoño en el jardín del Hades*, el objeto trabajado pierde su valor de cosificación y se convierte en sensibilidad. El actor no solamente manipula un objeto, sino que se sumerge en un espacio de sensibilidad que ha de interiorizar y proyectar hacia el público. Nuestro personaje, de ese modo, se relaciona con su objeto a partir de esta premisa que motiva e incide en su universo creativo, posibilitando nuevos tratamientos corporales en relación a

⁵²⁰ LECOQ, J., (1993), *art.cit.* p.451.

este.

3.1.5. Principio de corporeizar la escenografía.

«Cuanto más desnudo está el escenario, mejor puede la acción crear ilusiones. Cuanto más rígido y austero, con mayor libertad juega la imaginación.

La libertad de imaginación se apoya en la estrechez material.

Sobre este árido escenario el actor está encargado de hacer todo y sacar todo de sí mismo.

Así se plantea, en toda su magnitud, el problema del actor, de la representación, del movimiento íntimo de la obra, de la interpretación pura.

Un tablado desnudo y auténticos actores»⁵²¹.

A partir de estas afirmaciones pronunciadas en la universidad de Harvard en 1917, Copeau renuncia a la idea de decorado como «una ilustración del texto»⁵²², dado que la escenografía de un espectáculo, necesariamente, ha de convertirse en elemento significativo a disposición del actor físico. La escenografía en el *Teatro corporal* adquiere verosimilitud a partir del uso que de ella hace el actor, ya que su objetivo es interactuar con el actor, proyectar su acción física, así como informar sobre lo que acontece en escena a partir de los juegos de superficies y volúmenes que de ella se desprenden, elementos simbólicos que invierten, transgreden o pervierten los términos del espacio establecido.

En *Otoño en el jardín del Hades*, optamos por crear una escenografía a partir elementos simbólicos. Y, en lugar de utilizar grandes volúmenes, e investigar sus valores dramáticos a partir de las relaciones que se establecen entre nuestra corporalidad y los elementos, intentamos subvertir su valor original en la búsqueda de nuevos significados.

3.1.6. Principio de corporeizar la música.

Si tradicionalmente se habla de música, en nuestro caso, debemos hablar

⁵²¹ BALTES, B., (2002), *op.cit.* p.347.

⁵²² PAVIS, P., (1998), *op.cit.* p.116.

de *atmósfera sonora*, ya que la capacidad para crear universos sonoros no es exclusiva de las composiciones musicales. Esto es, todo sonido de cualquier naturaleza tiene implícitas connotaciones poéticas, y es significativo el uso que de él se desprende en la dramaturgia. La utilización de sonidos de diferente naturaleza, es decir, orgánicos, sintéticos o el silencio entre dos partes musicales, adquiere significación en la partitura corporal como parte dramáticamente relevante.

La música es un elemento del juego actoral, y dentro de la partitura corporal ambos elementos, movimiento y música, se revelan como líneas paralelas de un mismo recorrido que dialogan. Y solo en algunos momentos, estas líneas convergen en un punto determinado: un acento, un silencio o cualquier elemento significativo tanto de la música como del movimiento, e integran un punto de inflexión en la acción dramática.

3.1.7. Principio de corporeizar la luz.

A nivel genérico, el principal objetivo de la iluminación es la creación de atmósferas significativas. Y ello se produce en un arte escénico en el que prácticamente la escenografía es sustituida por la presencia física del actor, y esta presencia es focalizada y proyectada en el espacio ficticio, a través de la creación de volúmenes, convirtiéndose así en catalizador de la acción dramática en función del diálogo que se establece con la partitura. Esta situación ayuda a la dilatación y concentración del espacio-tiempo y de los recursos expresivos que de ellos se puedan desprender.

3.2. La construcción del personaje.

En el *Teatro corporal* el personaje se describe y construye a partir de *la acción* que este realiza⁵²³ y *cómo* la realiza, dentro de la configuración de una óptica más profunda que la meramente descriptiva. El ritmo interno del personaje nos descubre su universo, un ritmo que se mide en unidades musicales, porque sus acciones-reacciones son rápidas o lentas o en combinación de diferentes dinamos ritmos, dando una amplia visión de los matices de cada personaje. Desde nuestra práctica escénica hemos definido la metodología a través de la cual construimos el personaje y accedemos a sus

⁵²³ Se trata del conjunto de *quereres* definidos por un verbo.

valores superiores de la siguiente manera:

a. *Primer plano de contenido del personaje.*

La forma, o concepción genérica del personaje: «no se trata de un personaje que pertenezca a un lugar ni a una época identificable. Lo que la pieza refleja es una generalidad, una especie de abstracción del oficio»⁵²⁴. Para ello, trabajamos desde una concepción decrouxiana, por lo que definimos un concepto genérico e iniciamos un trabajo de búsqueda en relación a la acción física simbólica que lo define, acción que se construye desde la teatralización de la gramática corporal.

b. *Segundo plano de contenido del personaje.*

El fondo, o proceso a través de cual damos volumen al personaje, un plano que le dota de personalidad y carácter, y se define como el pensamiento, la emoción y los diferentes estados por los que va a pasar, o que van a modificar, ampliar y proyectar la ejecución de la acción simbólica y todas las partituras que de ella se generen. Esto es, un valor imprevisible fruto de una imagen diametralmente alejada al primer plano del contenido, que subvierte el devenir de la historia.

En *Otoño en el jardín del Hades*, los dos planos del contenido del personaje viene marcados por:

a. *Primer plano de contenido del personaje.*

A partir de la de la lectura del relato de Franz Kafka (1883-1924), *Un sueño*⁵²⁵, hemos realizado una adaptación corporal con la que esbozamos dos universos enfrentados en un mismo espacio emocional, un jardín. Su valor simbólico define las acciones físicas de los personajes genéricos que lo habitan: *K* y *Jardinero*, enfrentados a un coro de personajes constituido por: *Relojero*, *Mago*, *Soldado*, *Novia* y *Escritora*, seres extrapolados de su realidad, que constituyen un universo atemporal, ajenos a ningún lugar o época identificable, y que adquieren condición de espectadores de la realidad teatral de *K*.

b. *Segundo plano de contenido del personaje.*

El jardín se convierte también en analogía del *Hades*; el reino de los

⁵²⁴ RUIZ, B., (2008), *op.cit.* p.257.

⁵²⁵ KAFKA, Franz. *Un sueño. (Obras Completas IV)*. Edicomunicación, S.A., Barcelona 2003.

muerdos en términos mitológicos, donde sus almas llevan una «*existencia inmaterial en las sombras*»⁵²⁶, el personaje genérico inmerso en este espacio evocador adquiere volumen y personalidad.

PERSONAJES DEL JARDÍN

PERSONAJES HADES⁵²⁷

K

Protagonista del relato kafkiano, que se define por el concepto y la acción de viajar, en su contexto genérico. Su objetivo dramático es ser el desencadenante de la acción dramática que acontece en un tiempo presente, y la hace avanzar. Es el sujeto que vive en primera persona el conflicto y precipita su desenlace.

«*Alma que busca la existencia inmaterial en las sombras*»⁵²⁸, su acción dramática se estructura en la búsqueda de Hermes, el conductor de las almas.

Jardinero

Caronte⁵³⁰

Personaje de creación surgido del carácter de soledad y desarraigo pintado por Edward Hopper (1882-1924), y cuyo papel es condensar metafóricamente la atmósfera dramática creada por Kafka. Se define por la acción que realiza. Una acción que es fruto de la investigación de los principios interpretativos de la *Biomecánica*, gramática corporal que confiere al personaje una gestualidad y corporalidad *extracotidiana* significativa. En la misma, los diferentes impulsos, resultado de la articulación de los *otkas*⁵²⁹, desembocan en una acción real que se instala lejos de la realidad lo que confiere al personaje una dinámica concreta, basada en el principio: atrás-

Personaje mitológico que se hace cargo de las sombras de los muertos, a las que traslada en su barca por las corrientes del Aqueronte, del Cocito y de la laguna Estigia, hasta las puertas del Hades, tras el cobro de los óbolos que se depositan en los ojos de los difuntos.

⁵²⁶ HARRAUER, Christine y HUNGER, Herbert. *Diccionario de mitología griega y romana*. Herder Editorial S.L. Barcelona 2008. p.460.

⁵²⁷ *Ibidem*, p.460.

⁵²⁸ *Ibidem*, p.460.

⁵²⁹ LENZI, M. y ISAEV, S., (2007), *op.cit.* pp.36-37.

⁵³⁰ HARRAUER, CH. y HUNGER, H., (2008), *op.cit.* p. 165.

impulso-ejecución.

Relojero

Personaje cosificado motivado por la sórdida percepción del ser humano de Joel-Peter Witkin (1936-). Su objetivo gira en torno a la manipulación del tiempo de la historia, acelerando o parando la acción dramática.

Flegetonte

Río de fuego que corre por el Hades, compuesto por sangre hirviendo. Forma parte del séptimo círculo del infierno, y contiene las sombras de los crueles.

Mago

Personaje abrumado por la personalidad de Harry Houdini (1874-1926).

Estigia

Corriente de agua que circunda por nueve veces los Infiernos y que lo separa del mundo de los vivos e impedía salir del Hades.

Soldado

Personaje estructurado a partir de la máscara⁵³¹ utilitaria que lo animaliza, definiendo su corporalidad desde la

Cerbera

Perro mitológico de tres cabezas que custodia la puerta del Infierno, donde saluda alegremente a los que llegan pero

⁵³¹ En *Otoño en el jardín del Hades*, utilizamos la máscara desde la voluntad creadora que posee, trabajamos fundamentalmente la máscara utilitaria, desde la transgresión de su uso cotidiano bajo los principios técnicos que estructuran su interpretación, analizando las analogías entre el concepto de cuerpo ficticio decrouxiano y el uso de la máscara en la pedagogía lecoquiana. En la técnica de interpretación con máscara: «*La máscara mira al mundo con otros ojos, para revelar una realidad oculta: la forma de un sentimiento, la dilatación de un movimiento o retrata en otro ser la esencia de uno mismo. El rostro oculto se multiplica en otros seres animales o sobrenaturales para descubrir la realidad. La transforma para permitirnos conocer*». PAVIA, M., (2002), *op.cit.* p.19. Una vez más desde nuestra práctica podemos afirmar que la máscara constituye una de las herramientas más importantes en la formación del actor corporal, desde Copeau hasta Lecoq, los precursores del *Teatro corporal* fundamentan la pedagogía de sus sistemas y métodos en la técnica de actuación con máscara, en consecuencia, se convierte en uno de los elementos más significativos del *Teatro físico* contemporáneo. La técnica de la máscara representa una de las praxis de actuación *extracotidiana* más significativa, el actor al ocultar su rostro tras ella basa su actuación sobre el movimiento significativo. Por su naturaleza, intensifica las potencialidades expresivas del cuerpo y, por tratarse de una gesticulación de tipo escultórico, adquiere expresividad desde cualquier plano. El actor, al colocarse la máscara, toma distancia con el espectador y su presencia en el espacio escénico se vuelve expresiva, independientemente de sus intenciones y sentimientos, dada la cualidad de ampliar el movimiento, actitud y/o gesto significativo. La metodología de la técnica de interpretación con máscara requiere por parte del actor un intenso trabajo de observación y escucha de sus necesidades, dado que son sus acciones y las pulsaciones de su universo creativo las que le confieren expresividad.

cualidad de movimiento que confiere la devora a aquellos que pretenden salir.
 acrobacia como técnica de actuación.

Novia

Personaje representativo de la incapacidad del ser humano de llevar a cabo un sueño.

Lete

Río del olvido, ya que beber de sus aguas provoca un olvido completo de sus vidas pasadas.

Escritora

Personaje inspirado en las pinturas femeninas de Egon Schiele (1890-1918) y que, desde su individualidad, se revela cómo elemento transgresor de la realidad.

Aqueronte

Río de la pena y la congoja, en sus aguas todo se hunde salvo la barca de Caronte, que mantiene el equilibrio entre la vida y la muerte.

3.3. La construcción de la estructura dramática.

Otoño en el jardín del Hades presenta una estructura dramática circular cerrada, articulada en tres partes, cada una de ellas marcada por la aparición de un nuevo personaje que introduce un giro en la dramaturgia:

a. *Primera parte.*

Atardecer de otoño, naipes a modo de hojas secas cubren la escenografía y el suelo del escenario; un heterogéneo coro de personajes deambulan por un jardín anacrónico, se relacionan entre ellos desde la figura del espectador que contempla una dramatización desde su palco.

Parte del carácter simbólico del espectáculo se encuentra en las escenas constituidas por una sucesión lineal de acciones abstractas, cuya intención es la de trascender el hecho concreto y anecdótico, convirtiéndose en ideas universales corporeizadas bajo una concepción explícita decrouxiana.

Constituida por las escenas tituladas:

1. *Preludio.*
2. *Juego de seducción.*
3. *Tomar asiento I.*
4. *Transparencias.*
5. *Tomar asiento II.*
6. *Programas de mano.*

7. *Cara naipe.*

8. *Monólogo Mago.*

9. *Primera rueda de personajes. Monólogo polifónico I.*

b. *Segunda parte*

En primer lugar se introduce un nuevo personaje, el *Jardinero* que dialoga con el coro de personajes y que asume el papel de Corifeo.

A continuación se interpretan diferentes planos de la ficción teatral: por una parte, los personajes representan su presente anodino desde el fatídico momento de cruzar el umbral del jardín y las relaciones que entre ellos se generan, la aceptación o negación de su destino, esta relación entre los personajes genera conflictos y hace avanzar la dramaturgia. Por otra, el *Jardinero* desde su plano de la realidad, percibe las almas de los personajes pero no las ve, en consecuencia, el coro interpreta desde la abstracción cualidades de la naturaleza que interaccionan con el *Jardinero* o que proyectan su pensamiento.

Constituida por las escenas denominadas:

1. *Entrada jardinero + Viento.*

2. *Parar el tiempo. Transición Relojero.*

3. *Juego de naipes.*

4. *Relojero da marcha atrás al tiempo.*

5. *Bosque.*

6. *Boda.*

7. *Arena en los bolsillos.*

8. *Monólogo puerta.*

9. *Tomar asiento I+II.*

c. *Tercera parte.*

K llega al umbral del jardín y movida por la curiosidad decide entrar. El coro de personajes encarnando a las *Harpías*, dirigen su destino entre los intrincados caminos del jardín hacia el *Jardinero* quien trasporta su alma al Hades, momento en que es recibida e integrada por el coro en su estéril y absurda existencia.

Esta es la parte más narrativa e ilustrativa del espectáculo, en la que se desarrolla el conflicto y se despeja la incógnita.

Constituida por las escenas tituladas:

1. *Entrada K.*
2. *Montículo de las Harpías.*
3. *Laberinto.*
4. *Diálogo Jardinero / K.*
5. *Tomar medidas.*
6. *Enterramiento.*
7. *Grotesco. Plañideras.*
8. *Ritual de bienvenida. Caja de espadas.*
9. *Epílogo.*

3.4. Fases de la dramaturgia corporal.

Las fases para la construcción de nuestra estructura dramática, una vez más, surgen de la praxis, la metodología de nuestro trabajo de creación nos ha permitido teorizar sobre las fases y sus objetivos de forma genérica.

a. Primera fase de la dramaturgia corporal.

El análisis y estudio técnico de la gramática corporal decrouxiana, es el punto de partida de nuestro proyecto. Una gramática cuyo objetivo es unificar un lenguaje corporal común para todos los actores-creadores-investigadores a partir del cual podamos consolidar un mismo estilo de actuación. No obstante, nuestro trabajo es sensible a la diversidad de cada participante, potenciando sus individualidades e introduciendo nuevas y diversas técnicas corporales.

b. Segunda fase de la dramaturgia corporal.

El aprendizaje de la técnica corporal nos confiere herramientas para iniciar las primeras improvisaciones, surgidas de elementos técnicos concretos. En principio, fijando pequeñas partituras corporales con un claro carácter analítico. Por tanto, nos introducimos en el proceso de investigación en relación al concepto de metáfora al revés decrouxiano, y en el análisis de elementos claves como: los fundamentos de la interpretación corporal, los contrapesos y sus dinámicas de movimiento. Todos ellos estructuran los mecanismos internos que articulan el proceso para *traducir pensamiento en movimiento*, mecanismo que incide en el universo creativo del actor. Y es aquí, cuando sus sentidos

están afectados por un deseo de contar que se inicia el acto de creación, un proceso que pone en marcha el mecanismo de hacer, como decíamos, *visible lo invisible*.

c. *Tercera fase de la dramaturgia corporal.*

Desde esta predisposición creadora del actor-investigador, iniciamos el proceso a partir de la lectura del relato señalado de Franz Kafka *Un sueño*, *leitmotiv* de la dramaturgia. Primero comenzamos a trabajar en una dramatización metafórica y corporal del relato, a partir de la traducción del texto literario en acciones simbólicas capaces de recrear el carácter, las situaciones y los valores humanos del relato, bajo un deseo explícito de abstracción y con el objetivo de reducir a lo esencial la acción en la línea de trabajo de Schlemmer, es decir: «*simplificación, (...), a lo elemental, a lo primario*»⁵³². Nuestro objetivo radica en acceder a una estética antinaturalista, con lo que se obtiene un primer diálogo corporal entre dos personajes *K*, protagonista del relato y *Jardinero*. Ambos son personajes síntesis del mundo onírico kafkiano.

La búsqueda de material relacionado con estos personajes está enfocada a situaciones concretas extraídas del texto, desde la óptica más ilustrativa del *Teatro gestual*, desde la improvisación como herramienta de trabajo, hasta la abstracción más metafórica. De este trabajo surge una serie de escenas que estructuran el principio de la tercera parte del espectáculo:

1. *Entrada de K.*
2. *Dialogo Jardinero / K.*
3. *Tomar medidas.*
4. *Enterramiento.*

En paralelo y desde el uso, como ya hemos apuntado en el párrafo anterior, de la improvisación como metodología de creación, iniciamos el trabajo con el coro de personajes desde una concepción corporativista, donde la identidad surge de las diferentes individualidades que lo configuran: *Relojero, Soldado, Novia, Escritora y Mago*, generalidades que abren un periodo de investigación en relación al personaje. Cada

⁵³² SCHLEMMER, O., (1978), *op.cit.* p.21.

actor debe habitar su personaje desde las acciones físicas y sus cualidades de movimiento.

El concepto generador del material dramático gira en torno a la idea: un grupo de espectadores acuden al teatro y toman asiento en su palco para contemplar un espectáculo. Esta imagen da como resultado una primera partitura corporal motivada por el gesto cotidiano de sentarse, los impulsos que de ella se desprenden al entrar en relación los personajes entre ellos y la articulación de los diferentes espacios emocionales relacionados con cada personaje. Gesto cotidiano que trabajamos en función del grado de estilización y de las técnicas de representación del coro: la simultaneidad, la sucesión y el canon. Un coro que estará presente en escena durante todo el espectáculo, lo que condiciona un interesante campo de investigación referido a los diferentes valores representativos a los que el coro puede acceder.

De esta premisa de trabajo surgen las escenas que configuran la primera parte del espectáculo. Una parte que viene marcada por la no acción cómo acción dramática, donde el objetivo dramático de los personajes radica en el comportamiento característico de hombres y mujeres, «*en ser y actuar*»⁵³³. Las escenas han sido:

1. *Preludio.*
2. *Juego de seducción.*
3. *Tomar asiento I.*
4. *Transparencias.*
5. *Tomar asiento II.*
6. *Programas de mano.*
7. *Cara naipes.*
8. *Monólogo mago.*
9. *Rueda de personajes I. Monólogo polifónico I.*

De la confrontación de ambos conjuntos de personajes, coro de personajes *versus Jardínero-K*, obtenemos una primera estructura

⁵³³ Conceptos que estructuran la categoría de actuación del *Hombre de salón* decrouxiano, analizado en el capítulo tercero, apartado 2.4.1 «Categorías de actuación», del presente estudio.

dramatúrgica de carácter básico. De una parte, la propia historia de *K*, el personaje kafkiano que ve su futuro troncado por la contundencia de un presente onírico, y por otro lado el coro de personajes que, desde la óptica del espectador, contempla la trágica historia. En fin, dos universos enfrentados que interactúan pero que, de momento, no dialogan.

d. *Cuarta fase de la dramaturgia corporal.*

La evolución en el proceso de creación surge a partir del concepto de espacio simbólico. En él integramos la partitura coral de gesto cotidiano en una atmosfera inédita. Para ello estructuramos un espacio natural-externo; esto es, un jardín construido a partir del uso metafórico de los elementos y objetos que configuran la escenografía: sillas, mesa y naipes, elementos que en la primera parte del espectáculo estructuraban un espacio interior. Espacio externo que los personajes habitan desde esta nueva perspectiva, donde surgen nuevas escenas que modifican el sentido inicial de otras ya trabajadas en fases anteriores. Las creadas son:

1. *Boda.*
2. *Arena en los bolsillos.*
3. *Tomar asiento I + II.*

Es también en esta cuarta fase donde ponemos en relación al *Jardinero* con el coro de personajes, encarnando el rol de Corifeo, de donde surgen las escenas:

1. *Entrada Jardinero + Viento.*
2. *Bosque.*
3. Y la versión inicial de *Juego de naipes.*

e. *Quinta fase de la dramaturgia corporal.*

Cuando la composición de la partitura de un gran número de escenas ya está cerrada, introducimos el segundo plano del contenido del personaje, la historia mitológica del Hades, de esta manera enfrentamos a cada personaje genérico con su valor mitológico. El actor trabaja en relación a su acción simbólica, define conceptual y emocionalmente a su personaje y por ende las relaciones y conflictos que establece con otros personajes. Así, las partituras ya fijadas adquieren nuevas

significaciones, los personajes perfilan sus *quereres* y objetivos en la acción dramática. A partir de ahí surgen otras escenas creadas explícitamente para dar continuidad a la dramaturgia:

1. *Parar el tiempo. Transición relojero.*
2. *Juego de naipes.*
3. *Relojero da marcha atrás en el tiempo.*
4. *Monólogo puerta.*

Y es en esta fase donde ponemos en contacto a *K* con el coro de personajes. De esta nueva confrontación surgen las escenas que finalmente, junto con los diálogos corporales entre *K* y *Jardinero*, configuran la tercera parte del espectáculo:

1. *Montículo de las Harpías.*
2. *Grotesco. Plañideras.*
3. *Ritual de bienvenida. Caja de espadas.*
4. *Rueda personajes II. Monólogo polifónico II.*
5. *Epílogo.*

f. *Sexta fase de la dramaturgia corporal.*

Durante las fases previas, es el actor bajo las directrices explícitas del director quien estructura su material de creación delimitando la figura del *actor-creador*, concepto que define la idiosincrasia del teatro del siglo XX, un concepto que surge de la pedagogía teatral de Jacques Copeau y de las iniciativas de los creadores de principios del siglo pasado. El director del *Vieux-Colombier* señala, «*el actor ha de ser el organizador del material y al mismo tiempo, el material mismo que debe ser organizado*»⁵³⁴. En toda dramaturgia corporal existe un margen de creación muy extenso para el actor, realidad de la cual no puede abstraerse, porque el actor corporal es dramaturgo, director e intérprete del *material de creación*. Consecuentemente, se convierte en autor de su propia propuesta escénica.

Finalmente llega el momento del montaje, en el cual, el director es la figura decisiva. Este, a partir del material de creación aportado por cada actor-creador, construye de forma arbitraria la dramaturgia final del

⁵³⁴ MEYERHOLD, V.E., (2005), *op.cit.* p.192.

espectáculo. Para ello, el director llena de intenciones sus motivaciones y obliga a esta dramaturgia a desarrollar significados distintos del original. Dirige la atención del espectador a un espacio lejano a lo obvio, genera interrogantes e imágenes que «*comprometen al espectador a nivel nervioso, estimulándolo sensorial y sensualmente*»⁵³⁵.

Durante este proceso de reordenación de las estructuras dramáticas que supone el montaje del director, se definen y construyen las diferentes *transiciones* significativas entre escenas que pasan a convertirse en un elemento dramático especialmente importante en el *Teatro corporal*. Esto se produce porque cada transición tiene como objetivo definir el paso orgánico entre dos escenas, sin adquirir más relevancia que la escena a la que precede y continúa. Pero, al mismo tiempo, ha de suponer un punto de inflexión, tener carácter propio y posibilitar la coherencia entre ambas partes consecutivas. Las escenas de transición presentan diferentes naturalezas:

- a. Se puede configurar a partir de un elemento técnico teatral fundamentado en *la corporeidad de la atmósfera de luz o en el ambiente sonoro*; un oscuro, una música recurrente que a lo largo del espectáculo el público detecta como el final de un contenido y principio de uno nuevo.
- b. Puede ser un movimiento, un gesto o una actitud concreta fundamentada en la repetición.
- c. En ocasiones supone una partitura corporal específica y recurrente cuya finalidad es pasar de una escena a otra sin aportar más información dramática, sino reincidiendo en un concepto concreto o *leitmotiv*. Estructurada a partir de una dramaturgia propia basada en el concepto de *gamma lecoquiana*, elemento que «*pone en evidencia los diferentes momentos de la progresión de una situación dramática*»⁵³⁶.
- d. En último lugar, la transición puede tener una naturaleza similar a

⁵³⁵ BARBA, Eugenio. «Dramaturgia: el orden profundo llamado turbulencia» en *La conquista de la diferencia*. Editorial San Marcos E.I.R.L. Lima 2008. 98-11(S). *Archivos del Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium*. Holstebro. p.142.

⁵³⁶ LECOQ, J., (2003), *op.cit.* p.58.

una escena dada su transcendencia o construcción, se puede configurar como el monólogo corporal de un actor, el diálogo entre diferentes personajes o la partitura de una acción coral.

Así pues, de la conceptualización de nuestra praxis, establecemos las diferentes fases que dictan la creación de una dramaturgia corporal, espacios de trabajo imprescindibles en los que el actor, bajo las directrices explícitas del director, compone el material de creación de todo proceso de creación corporal:

a. *Primera fase. El contenido.*

El *qué* decrouxiano o contenido es la fase que define el punto de partida del proceso de creación, supone la búsqueda del elemento generador que estructura la creación, y una vez determinado, pasa a ser únicamente un punto de referencia en el mundo metafórico de la dramaturgia. En síntesis es la idea inicial que trasciende su contenido original.

b. *Segunda fase. La forma.*

El *cómo* decrouxiano o forma tiene como objetivo unificar la manera de interpretar el *qué*. Durante esta fase el actor define bajo qué parámetros ha de trascender su propia corporalidad en la construcción de la dramaturgia. Para ello se unifica un lenguaje común a todos los actores implicados en el proceso, y se consolida un estilo de actuación coherente que ha de ser sensible a la diversidad, y potenciador de los universos creativos de cada *actor-creador*.

El actor físico, a lo largo de su formación, se adscribe a una o varias técnicas que estructuran su fisicalidad y las integra como una doble naturaleza. En ocasiones, la propia naturaleza de la creación hace necesario la búsqueda de técnicas de actuación diferentes, que faciliten al actor la exploración de nuevos campos de investigación físicos, intensificadores de su propia corporalidad.

c. *Tercera fase. La construcción del material de creación.*

Definidos el *qué* y el *cómo*, es momento de iniciar una tercera fase de investigación cuyo fin es encontrar y componer el *material objetivo y subjetivo de creación*. Son las *acciones materiales y los estados de ánimos* decrouxianos, articulados en secuencias surgidas «del mundo

del silencio»⁵³⁷ con significación propia, las que configuran las partituras corporales.

Un material que ha de adecuarse a la lógica discursiva que dicta la dramaturgia corporal, es decir, el material ha de ser intencionadamente físico, donde el *cómo*, adquiere más relevancia que el *qué*. Este material ha de representar una abstracción de la realidad, desde una lógica antinaturalista, no narrativa ni lineal, donde el elemento desencadenante del conflicto dramático es el desequilibrio. Un material que se desarrolla en un tiempo y un espacio escénico significativo, desde una óptica multidisciplinar, resultado de las relaciones que establece la entidad *físico-mental*, que constituye el actor, con el resto de elementos que configuran la escena, desde un proceso de transferencia de sus valores originarios, como ya hemos apuntado en numerosas ocasiones a lo largo de nuestro estudio.

El objetivo radica en la consecución de contenidos teatrales inéditos a partir del uso de los *Principios corporeizadores de la escena*. En la consecución de este objetivo, el actor corporal utiliza como metodología de trabajo la técnica de la improvisación que constituye el origen de los procesos creativos y de composición.

- *Material objetivo: las acciones materiales.*

El periodo de improvisación supone para el actor la búsqueda del *material objetivo de creación*. Dicho actor, una vez desarrollada la capacidad de *traducir el pensamiento en movimiento*, investiga en relación a los movimientos significativos y las acciones físicas específicas que definen la dramaturgia y el personaje, bajo una óptica genérica resultado de la teatralización del movimiento técnico. Se trata de un material que el actor compone al analizar los esfuerzos físicos propios de acciones cotidianas ejecutados de forma *extracotidiana*, en función de cambios de intención, ritmo, inmovilidad, sorpresa, duda, peso y/o tensión. Un material dispuesto en secuencias que simbolizan las ideas, es decir, momentos de silencio cargados de acción física.

⁵³⁷ LABAN, R., (2006), *op.cit.* p.157.

- *Material subjetivo: los estados de ánimo.*

Con la articulación del pensamiento-movimiento-sentimiento, se estructura el proceso a través del cual el *material de creación objetivo*, constituido por las acciones físicas y los personajes en un plano genérico, adquiere volumen a partir de la yuxtaposición de contenidos que subvierten el valor original de cada partitura.

A partir de entonces se introducen nuevas imágenes reveladoras que aportan el registro de las motivaciones internas, que llenan de contenido cada uno de los movimientos significativos. Sentimientos, emociones, sensaciones, estados mentales o espirituales son evocados por los movimientos, los gestos, las actitudes y las acciones físicas de los personajes realizadas de forma *extracotidiana*, que amplían y proyectan la ejecución de la acción simbólica y de todas las partituras que de ella se derivan.

d. *Cuarta fase. La construcción de la partitura.*

Es en esta fase de selección, fijación y estilización del material dramático, donde se estructuran partituras de movimiento más complejas, las cuales esbozan las diferentes escenas representativas de realidades seccionadas. Esto es, fruto de la representación subjetiva del alma de cada personaje, con el objeto de mostrar la esencialidad más significativa.

e. *Quinta fase. La dramaturgia del director.*

Esta fase es el momento de la creación donde el director, a partir del material de creación del actor, construye de forma arbitraria la dramaturgia final del espectáculo, la reordena desde sus motivaciones. En definitiva, la intención es la obtención de significados distintos del original en la búsqueda de un *tercer valor*. Esta intención dirige la atención del espectador a un espacio lejano a lo obvio.

Durante este proceso de reordenación de las estructuras dramáticas, se definen y construyen las diferentes *transiciones* significativas, lo que confiere a la dramaturgia coherencia desde una óptica global.

f. *Sexta fase. La transcripción de la partitura.*

La transcripción de la partitura, en sí misma, no constituye una fase

indispensable en la creación de la dramaturgia; no obstante el proceso de percepción, descripción, registro y escritura de todo movimiento, gesto y/o actitud significativa resultado de la articulación de la *acción-acontecimiento* y del *pensamiento-sentimiento*, convierte a la partitura física en *literatura corporal susceptible de ser interpretada*.

En este punto es importante hacer un inciso en relación a la importancia de la transcripción de la partitura corporal y de su repercusión a lo largo del siglo XX. Los renovadores teatrales del siglo pasado, articulan su material pedagógico como partituras codificadas que se convierten en paradigma metodológico y en el fundamento *teórico-práctico* de sus diferentes sistemas o métodos corporales de formación, un material susceptible de ser herramienta de transferencia de sus principios éticos, técnicos y artísticos. Por tanto inician un trabajo de investigación en la consecución de sistemas de transcripción efectivos de cada uno de sus ejercicios entendidos como dramaturgias orgánicas que articulan la presencia *psico-física* del actor:

«Una literatura de la danza y el mimo en símbolos de movimiento es tan necesaria y deseable, como lo son los registros históricos escritos de poesía, y los musicales en notación musical»⁵³⁸.

Schlemmer, Meyerhold o Decroux utilizan un sistema descriptivo de las acciones físicas que realiza el actor, dado que, para estos *directores-creadores*, cada movimiento, gesto y/o actitud lleva implícita una reacción emocional.

No obstante, Laban, va más allá y en su deseo de ofrecer al actor y bailarín una herramienta útil que le posibilite interpretar toda partitura corporal, idea la *Cinetografía*⁵³⁹ que permite estructurar y analizar cada movimiento desde una óptica espacial y temporal. Este sistema relaciona cada movimiento con el pensamiento que lo origina, y permite la percepción, la descripción, el registro, la transcripción, y la escritura

⁵³⁸ LABAN, R., (2006), *op.cit.* p.44.

⁵³⁹ Véase capítulo primero, apartado 3.2.3. «Rudolf Von Laban. El dominio del movimiento» del presente estudio.

de cualquier movimiento.

Como conclusión podemos decir que, el establecimiento de las fases de la construcción de la dramaturgia corporal no es categórico e inamovible, sino que cada proceso de creación tiene su propia naturaleza, incluso, en múltiples ocasiones la inversión de las fases iniciales se revela como un recurso expresivo significativo.

4. PRACTICA ESCÉNICA.

4.1. El cuaderno de dirección.

Sintetizar teóricamente un proceso de creación significa poder estructurarlo a nivel intelectual, y así esbozar una imagen genérica y conceptual de la dramaturgia. Este proceso analítico-teórico nos aleja y abstrae de la práctica escénica, pero nos facilita una percepción objetiva del proceso que representa la creación escénica.

Es en este marco analítico-teórico de donde surge el *Cuaderno de dirección*, una de las herramientas más importantes para el director a lo largo del proceso de creación. Dicho cuaderno representa la hoja de ruta en la configuración de la dramaturgia, la búsqueda y ordenación del material *psico-físico* que permite establecer la intencionalidad de la partitura y las relaciones que de ella se desprenden. No es un documento inamovible, ya que se modifica a medida que el proceso de creación evoluciona, y nos ofrece una imagen clara y concreta del material de creación resultado de la confrontación de las acciones con sus partituras, su descripción y su posterior registro.

Los objetivos y finalidades que debe cumplir el *Cuaderno de dirección* están directamente relacionados a la praxis escénica:

- a. Definir el punto de partida del proceso de creación. Por ello, en *Otoño en el jardín del Hades* partimos de dos elementos concretos:
 - La adaptación corporal del relato: *Un sueño* de Franz Kafka.
 - Las dinámicas corporales del coro de personajes.
- b. Definir los principios que han de estructurar el proceso de creación: el *qué* y el *cómo* decrouxianos. Como se ha dicho, en *Otoño en el jardín del Hades* el *qué* se configura a partir de un deseo de investigar en relación a la trágica existencia del ser humano y el *cómo*, nos abre un

extenso campo de investigación en relación a las posibilidades que presenta un teatro intencionadamente físico, que surge del silencio.

- c. Seleccionar las acciones más significativas que constituyen las diferentes escenas: en términos genéricos o en la configuración de una escena determinada.
- d. Articular las diferentes partes y escenas que configuran la dramaturgia. La creación en el *Teatro corporal* presenta la peculiaridad de la imposibilidad cronológica en la creación de su estructura, el trabajo se organiza en función de la búsqueda de material dramático significativo y es posteriormente, en un segundo plano de la creación, cuando el director estructura la dramaturgia final.
- e. Relación de las técnicas, intencionadamente físicas, motor de creación de las diferentes escenas.
- f. Estructurar los diferentes planos de contenido que articulan cada uno de los personajes de la dramaturgia, que permiten dar una información personalizada y adecuada a cada actor en su proceso personal de construcción del personaje.
- g. Analizar las relaciones dramáticas entre personajes, aquellas susceptibles de generar conflicto: su evolución dentro de la cronología temporal dramática y su repercusión en la dramaturgia global.
- h. Delimitar el espacio emocional y los procesos de dilatación espacio-temporales, que generan la acción dramática.
- i. Detectar los recursos expresivos significativos, fruto de la investigación y su inserción en la dramaturgia.

Por último, señalar que el *Cuaderno de dirección* adquiere una doble finalidad, dejar constancia del proceso de creación y de las partituras *psico-físicas* que lo estructuran.

En toda dramaturgia corporal existe un margen de creación muy extenso para el actor, porque el actor corporal, como ya se ha señalado, es dramaturgo, autor, director e intérprete del material de creación. No obstante este material necesita ser analizado, seleccionado y fijado en una partitura que ha de ser transcrita, para devenir *literatura corporal susceptible de ser interpretada*. La transcripción, por tanto, recoge los dos aspectos más relevantes de la partitura:

- a. El registro de acciones físicas específicas y movimientos significativos, que son fruto de la teatralización del movimiento técnico. Un material que el actor genera a partir del análisis de los momentos de silencio cargados de emoción y de la realización de esfuerzos físicos propios de acciones cotidianas ejecutados de forma *extracotidiana*. En función de los cambios de intención, ritmo, inmovilidad, sorpresa, duda, peso y tensión, dispuestos en ritmos y secuencias que simbolizan las ideas.
- b. El registro de las motivaciones internas que llenan de contenido a cada uno de los movimientos, gestos y actitudes significativas de la partitura que configuran la dramaturgia. Sentimientos, emociones, sensaciones, estados mentales o espirituales, elementos todos ellos, que son evocados por las acciones físicas y corporales realizadas de forma *extracotidiana*.

Por tanto, el registro de la partitura tiene como objetivo la articulación de la *acción-acontecimiento* y del *pensamiento-sentimiento*, ambos aspectos son necesarios en la transcripción de la partitura corporal, información que ha de contener así mismo el *Cuaderno de dirección*.

Analicemos a continuación el *Cuaderno de dirección* de *Otoño en el jardín del Hades*.

OTOÑO EN EL JARDÍN DEL HADES. Laboratorio de gesto.		
PRIMERA PARTE		
Atardecer de otoño, naipes a modo de hojas secas cubren la escenografía y el escenario.		
ESCENAS PERSONAJES	CONSTRUCCIÓN DE LA ESCENA	ACCIÓN DRAMÁTICA - PARTITURA DE MOVIMIENTO
1 <i>Preludio</i> Relojero <i>Novia</i> ⁵⁴⁰ <i>Escritora</i> <i>Mago</i> <i>Soldado</i>	Estructuramos la escena desde diferentes planos de actuación: - <i>Relojero</i> , quien interpreta en primer plano su monólogo de función contextualizadora de la acción dramática. Ubica al personaje en un tiempo y un espacio concreto, y construye su partitura a partir del <i>Principio de corporeizar</i> ⁵⁴¹ el <i>objeto-cosificar la entidad psico-física</i> . - La inmovilidad psicológica del coro trabajada	- <i>Espacio escénico nº1</i> ⁵⁴² , luz cenital, <i>Relojero</i> se ocupa de dar cuerda a un viejo reloj extraído de una jaula y observa cómo pasa el tiempo, el resto de personajes se mantienen en inmovilidad móvil, en actitud significativa.

⁵⁴⁰ Los nombres de los personajes que aparecen en cursiva indican que el personaje está en escena e interactúa con la acción dramática, pero no tiene el foco de la acción, incluso puede desaparecer, si bien no del espacio escénico, si de la acción dramática. Interpreta una *presencia escénica* que obliga al actor a trabajar en relación al concepto de *energía* durante todo el espectáculo, concepto intencionado en la configuración de la dramaturgia del espectáculo.

⁵⁴¹ *Principio de corporeizar*: término extraído de nuestra praxis.

⁵⁴² Capítulo cuarto, apartado 3.1 «Principios de la dramaturgia corporal» del presente estudio.

		<p>desde una óptica dalcroziana. La manera en que hace valer en su presente inmovilidad, las relaciones del pasado con el futuro, del espacio recorrido con el espacio por recorrer, del recuerdo con la intención, es lo que da a una actitud aislada su calidad expresiva y significativa. Una actitud corporal puede ser evocadora en sí misma, pero es el encadenamiento y la relación, en el tiempo y en el espacio, de al menos dos actitudes, lo que permite hacer una apreciación sobre su significación estética.</p>	
<p>2</p>	<p>Juego de seducción Novia Escritora Relojero Mago Soldado</p>	<p>Diferentes motivaciones estructuran la escena:</p> <ul style="list-style-type: none"> - El concepto de seducción que crea una partitura desde el diálogo corporal entre dos mujeres. - La investigación surge en relación a los diferentes planos de tempo-ritmo y la dilatación del espacio, que se dan en escena. 	<ul style="list-style-type: none"> - La acción dramática se fundamenta en el sutil diálogo de seducción entre dos mujeres: <i>Novia</i> y <i>Escritora</i>. - <i>Relojero</i> sentado al lado de la mesa contempla cómo pasa el tiempo, viendo como avanzan las manecillas del reloj. - <i>Mago</i> y <i>Soldado</i> inician su partitura lentamente creando otro plano temporal de

		<p>actuación: <i>Mago</i> cruza el fondo del escenario, <i>Soldado</i>, cual perro cancerbero, se coloca la máscara mientras escucha y vigila que sucede en los alrededores.</p> <p>EJEMPLO DE TRANSCRIPCIÓN DE LA PARTITURA</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Escritora</i> se embriaga con su aroma: <i>toc</i> inicial de activación + inclinación delante de cabeza plano sagital, focaliza su mirada en el hombro de <i>Novia</i>. <i>Torre Eiffel</i>⁵⁴³ hacia delante, plano sagital, y triple diseño⁵⁴⁴ de cabeza izq./izq./delante. Le mira el hombro. Vuelve el peso al centro y deshace el triple diseño de cabeza. - <i>Novia</i>, se mantiene impertérrita sentada y con la mirada perdida. - <i>Escritora</i> levanta su mano izquierda acariciando suavemente el cuello y rostro de la mujer sentada, dejando la huella de su
--	--	--

⁵⁴³ *Torre Eiffel*: elemento técnico de la gramática corporal decrouxiana, ver capítulo tercero, apartado 2.2.2. «Órganos compuestos».

⁵⁴⁴ Ver capítulo tercero, apartado 2.3.5. «Movimiento de triple diseño».

			<p>mano en el cuello de la mujer.</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Novia</i> reacciona; acepta sutil movimiento de caricia, <i>annelé</i>⁵⁴⁵ progresivo: cabeza + cuello hacia la izquierda, plano frontal. Reacciona y niega la caricia, a partir de un movimiento enérgico de cabeza, plano horizontal. - <i>Escritora</i> se aleja, en un desplazamiento en <i>marcha neutra</i>⁵⁴⁶ a través de las sillas, sin focalización y proyectando el conflicto interno de <i>Novia</i>, rotación izquierda de cabeza plano horizontal jugando con las butacas del palco, <i>Novia</i> sentada la sigue con su mirada muy lentamente. - <i>Novia</i> realiza un movimiento de rotación de cabeza en el plano horizontal, hacia la derecha, lentamente, <i>Escritora</i> entiende el gesto como una invitación a seguir el juego de seducción retrocede y se coloca nuevamente
--	--	--	--

⁵⁴⁵ Ver capítulo tercero, apartado 2.3.2. «Movimiento de *annelé* progresivo y *dégresivo*».

⁵⁴⁶ Ver capítulo tercero, apartado 2.3.9. «Ejercicios de expresión complejos».

			<p>detrás de la mujer sentada; con su mano izquierda inicia una caricia que comienza en la espalda y acaba en el seno, en un primer momento <i>Novia</i> desde su actitud de sentada, reacciona en tensión pero poco a poco se deja hacer, ambas disfrutan del placer del momento. Finalmente, <i>Novia</i> vuelve a reaccionar en contradicción, en un gesto de desaprobación.</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Escritora</i> se aleja de ella con más decisión sin dejar de mirarla, finalmente gira la cabeza y sale del palco, la mujer sentada, se levanta de su butaca y la busca.
3	<p>Tomar asiento I <i>Novia</i> <i>Relojero</i> <i>Soldado</i></p>	<p>- La dramaturgia de la escena investiga las relaciones que se establecen entre diferentes personajes en un espacio ficticio evocador: <i>el palco de la ópera</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Soldado</i> se coloca la máscara y se dirige hacia <i>Novia</i>, desde donde se inicia un diálogo corporal entre ella, <i>Soldado</i> y <i>Relojero</i>, fundamentado en la acción de sentarse.

<p><i>Escritora</i> <i>Mago</i></p>	<p>- El objetivo de la partitura es cómo, a partir de una <i>matriz</i>⁵⁴⁷ de movimiento creada previamente bajo el principio de sentarse en una butaca del palco, adquiere contenido y significación al trasladarla de contexto, y pasar de un espacio interior, a un espacio de connotaciones exteriores; un jardín. Y de las diferentes reacciones que se establecen entre los personajes.</p> <p>- Cada actor comienza a investigar en relación a su corporalidad y a las técnicas teatrales físicas que empleará para construir su personaje en un <i>primer plano del contenido</i>⁵⁴⁸. Es la acrobacia la técnica de movimiento que define la <i>corporalidad</i> del personaje de <i>Soldado</i>. El actor ha de analizar los procesos</p>
---	--

⁵⁴⁷ *Matriz*: elemento de creación de la *Pantomima clásica*. Partitura de carácter conceptualmente básico, constituida por un número determinado de gestos, a partir de la cual se estructura la creación de una escena desde un análisis del ritmo y de su estructura interna. El concepto de *matriz*, fundamenta uno de los ejes metodológicos de la pedagogía de Andrzej Leparski.

⁵⁴⁸ *Primer plano del contenido del personaje*, concepto que nace de nuestro proceso de creación-investigación, véase capítulo cuarto, apartado 3.2. «La construcción del personaje».

		de teatralización y de aplicación a la escena de esta técnica.	
4	<p>Paseo entre los intrincados caminos + Transparencias</p> <p>Escritora Mago Relojero Novia Soldado</p>	<p>La partitura se construye desde la imagen poética de las transparencias; un personaje es transparente a los ojos de otro, se corporeiza la escena a partir de la técnica de los portées.</p>	<p>- Dos espacios ficticios paralelos: <i>Mago</i> atraviesa el jardín, mientras <i>Escritora</i> sale del espacio emocional creado en la escena de <i>Juego de seducción</i>, y se introduce en el espacio emocional que proyecta <i>Mago</i>.</p> <p>- <i>Escritora</i> mira a <i>Novia</i> e intenta ir hacia ella, camina por encima de <i>Mago</i> quien se convierte en un ser transparente.</p>
5	<p>Tomar asiento II</p> <p>Escritora Mago Relojero Novia Soldado</p>	<p>- Relaciones de los personajes del coro desde una concepción de espectador.</p> <p>- <i>Escritora</i> y <i>Mago</i>, interpretan la frase de gesto cotidiano: <i>tomar asiento</i>, a partir de las relaciones que se generan entre los personajes.</p>	<p>- <i>Mago</i> y <i>Escritora</i> toman asiento, el resto de personajes de coro en reacción, hasta el momento en que <i>Escritora</i> intenta besar a <i>Novia</i>. El coro reacciona con gesto de transición.</p>
6	<p>Programas de mano.</p> <p>Relojero</p>	<p>Trabajar la acción simbólica de <i>leer</i>. Iniciamos las improvisaciones a partir del <i>Principio de corporeizar el objeto-cosificar la entidad psico-</i></p>	<p>- Monólogos corporales estructurados a partir de la acción dramática: <i>coger un programa de mano y leerlo</i> sin perder la relación con los</p>

<p>Novia Escritora Mago Soldado</p>	<p><i>física</i>. De esta manera el objeto se convierte en motor de la acción. Cada personaje, al elemento susceptible de ser leído, lo dota de un valor concreto y desarrolla una partitura diferente en relación a este.</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Escritora</i>: personaje más cercano a un valor realista de la acción que se convierte en el <i>punto fijo de la escena</i>. - <i>Soldado</i>: desea leer el programa, pero el programa no se deja leer. - <i>Novia</i>: no quiere leerlo y el programa quiere ser leído. - <i>Relojero</i>: utiliza el programa para mirar a <i>Novia</i>. - <i>Mago</i>: utiliza el programa para observar a <i>Escritora</i>. 	<p>personajes del coro.</p>
<p>7 Cara naipes Relojero Novia</p>	<p>«El coro, es la ordenación del movimiento»⁵⁴⁹.</p>	<p>- Cada personaje coloca su programa de mano representado por un naipe de grandes dimensiones delante del rostro y desde el</p>

⁵⁴⁹ LECOQ, J., (2003), *op.cit.* p.195.

<p>Escritora Mago Soldado</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Los programas de mano se convierten en una máscara que estructura formas simplificadas de la figura humana, rostros cosificados por naipes de grandes dimensiones que permiten una actuación evocadora. - Acción dramática de carácter corporativista del coro, la escena se construye a partir del estudio, análisis y uso de la máscara utilitaria y de las técnicas de interpretación con máscara. - Trabajo del ritmo de la frase gestual. 	<p>valor que les otorga su simbología se introducen en la dimensión del Hades, eje temático que estructura el <i>segundo plano de contenido del personaje</i>⁵⁵⁰. La escena se desmonta cuando <i>Escritora</i> percibe que algo en su interior se desgarró, desde la acción simbólica de quitar su máscara-naipe del rostro y en rasgarla.</p> <p>EJEMPLO DE TRANSCRIPCIÓN DE LA PARTITURA</p> <ul style="list-style-type: none"> - Movimiento de rotación plano horizontal hacia la derecha, cualidad de movimiento lenta. - Movimiento de inclinación de cabeza o cabeza-cuello-pecho, plano frontal, izquierda. Cualidad de movimiento lento. - Movimiento de doble diseño izquierda/izquierda de cabeza en rotación. Cualidad de movimiento lento. - Cabeza al centro todos al mismo tiempo.
---------------------------------------	--	---

⁵⁵⁰ *Segundo plano de contenido del personaje*, concepto que nace de nuestro proceso de creación-investigación, véase capítulo cuarto, apartado 3.2. «La construcción del personaje».

			<p>Tempo rápido.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Movimiento de rotación, plano horizontal, hacia la izquierda, cualidad de movimiento lento. - Movimiento inclinación, plano sagital, hacia arriba, rápido. - Movimiento de rotación, plano horizontal, hacia la derecha, rápido. - Movimiento de inclinación, plano sagital, hacia detrás, rápido. - Movimiento de rotación, plano horizontal, hacia la izquierda, rápido. - Movimiento de rotación, plano horizontal, hacia la derecha, rápido. - Movimiento de inclinación, plano sagital, hacia detrás, rápido. - Movimiento de inclinación, plano sagital, hacia adelante, lento. - Movimiento de rotación, plano horizontal, hacia la izquierda 45°, lento.
--	--	--	---

8	<p>Monólogo Mago</p> <p>Mago Relojero Novia Escritora Soldado</p>	<p>- Trabajo de coro y Corifeo. - Seguimos investigando en relación a las diferentes técnicas que estructuran a los personajes, <i>Mago</i> trabajado desde la magia y sus posibilidades teatrales.</p>	<p>- Monólogo corporal de <i>Mago</i>, el coro reacciona al conflicto interno del personaje, sus trucos le desbordan.</p>
9	<p>Primera rueda de personajes.</p> <p>Monólogo polifónico I</p> <p>Relojero Novia Escritora Mago Soldado</p>	<p>- El monólogo polifónico, utilizado como recurso expresivo, en el cual todos los personajes de la escena a nivel individual presentan el mismo conflicto y cada uno de ellos lo resuelve a partir de la dilatación del tiempo-espacio como elemento figurativo de la escena. - Diferentes técnicas configuran la partitura de movimiento de esta escena: la danza, técnica que define al personaje de <i>Escritora</i>, la pantomima a <i>Mago</i>, la acrobacia a <i>Soldado</i> o los principios dalcrozianos desde los que trabajamos los desplazamientos rítmicos por el espacio de todos los personajes.</p>	<p>Cada personaje interpreta sus tres momentos más importantes en el jardín desde que traspasan el umbral del Hades: - Partitura: <i>Entrada en el jardín</i>. - Partitura: <i>Laberinto</i>. - Partitura: <i>Muerte</i>.</p>

SEGUNDA PARTE		
Se introduce un nuevo personaje en la acción dramática, <i>Jardínero</i> , que interpreta al Corifeo. La relación que se establece entre <i>Jardínero</i> con el coro se estructura en función de la percepción de las almas de los personajes del coro. <i>Jardínero</i> interactúa con el coro desde la teatralización de las dinámicas de la naturaleza, acción dramática corporativista que estructura al coro en esta segunda parte.		
ESCENAS PERSONAJES	CONSTRUCCIÓN DE LA ESCENA	ACCIÓN DRAMÁTICA - PARTITURA DE MOVIMIENTO
<p>1</p> <p>Entrada Jardínero +</p> <p><i>Viento</i> Jardínero <i>Relojero</i> <i>Escritora</i> <i>Novia</i> <i>Mago</i> <i>Soldado</i></p>	<p>- Monólogo corporal de <i>Jardínero</i>, la partitura de movimiento se fundamenta en la técnica de la <i>Biomecánica</i> y en los impulsos actorales de la manipulación del objeto resultado del <i>training</i> personal del actor con un bastón. La naturaleza del movimiento biomecánico se convierte en el pensamiento interno del personaje.</p> <p>- Diálogo entre el coro de personajes en reacción que actúan como presencias no humanas, desde la identificación con elementos de la naturaleza, y <i>Jardínero</i> que se convierte en el Corifeo.</p>	<p>- El coro de personajes repartidos por el escenario, se identifican con hojas secas de los árboles caídas que son movidas por el viento. Del lateral izquierdo del escenario aparece <i>Jardínero</i>, quien arrastra todas las hojas y las amontona en un mismo lugar, de esta manera la acción dramática estructura el <i>Espacio escénico nº2</i>.</p>

2	<p>Parar el tiempo. Transición Relojero Relojero Mago Escritora Novia Soldado Jardínero</p>	<p>- Monologo corporal de Relojero, como catalizador de la acción dramática. - Trabajo en relación a la transición entre escenas. - El motor de movimiento de la acción es el objeto, la transición se construye a partir de la manipulación de un objeto simbólico y en su proyección en el espacio. - <i>Principio de corporeizar la escenografía</i>; construcción de escenografía humana, reloj coral. Investigación en relación al concepto del movimiento mecánico y el cuerpo mecanizado.</p>	<p>- <i>Relojero</i> avanza por el espacio, motor de movimiento el reloj, que le arrastra hasta que para el tiempo en un espacio ficticio que representa el jardín.</p>
3	<p>Juego de naipes Jardínero Relojero Mago Escritora Novia Soldado</p>	<p>Investigación en relación al uso representativo y dilatado del tiempo y del espacio. Se suceden dos escenas paralelas interrelacionadas que dialogan entre sí: - <i>Partida de cartas</i>: interpretación en presente del pensamiento de <i>Jardínero</i> de forma simbólica, representado por el coro de personajes en el espacio real de la acción.</p>	<p>- <i>Mago</i> surge del coro de personajes y avanza hacia <i>Jardínero</i>, le extrae una baraja de naipes de su cabeza, símbolo de su pensamiento. - <i>Mago</i> manipula y muestra la carta extraída de la cabeza de <i>Jardínero</i>, se establece un diálogo de acción entre el movimiento de la carta y el movimiento de los elementos que</p>

	<p>- <i>Viaje a la laguna Estigia</i>: evocación del viaje a través de la laguna Estigia de <i>Escritora</i>, quien es conducida en una barca por Caronte, personaje mitológico que da volumen al personaje de <i>Jardínero</i>. Recuerdo del pasado que representa un espacio evocador.</p> <p>Desde una óptica lecoquiana de análisis del movimiento, creamos la escena, desde la dinámica corporal del juego, y el concepto de <i>gamma</i>, estructura que evidencia los diferentes momentos de la progresión dramática, desde una acción cotidiana hasta la abstracción.</p>	<p>avanzan hacia primer término del escenario, acción que estructura el <i>Espacio escénico</i> nº3. Cada acción de <i>Mago</i>, provoca una reacción que se traduce en desplazamientos por el espacio del coro.</p> <p>- <i>Mago</i> llega a la mesa de juego y deposita la baraja de naipes encima de la mesa, se propone el inicio del juego macabro que dará la entrada a una nueva alma en el Hades.</p> <p>- <i>Escritora</i> ve los naipes y se aleja, niega su participación en el juego, reacción del coro.</p> <p>Se dirige al fondo del escenario desde donde rememora su viaje sobre las aguas de la laguna Estigia.</p> <p>- <i>Jardínero</i> dirige y transporta en su barca sobre las aguas de la laguna Estigia a <i>Escritora</i>.</p> <p>- Coro, actúa una partida de cartas desde el análisis de su dinámica de movimiento, hasta que encuentran la carta ganadora símbolo de</p>
--	---	--

4	<p>Relojero da marcha atrás al tiempo Jardinero Relojero Mago Escritora Novia Soldado</p>	<p>Investigamos en relación al ritmo de la acción dramática a partir del análisis de diferentes cualidades de movimiento:</p> <ul style="list-style-type: none"> - La distorsión como dinámica de movimiento. - La acción específica de retroceder en el tiempo, alejándonos del recurso expresivo de la <i>Pantomima ilusoria</i> del movimiento de marcha hacia atrás. 	<p>una nueva alma que ha de entrar en el jardín.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Carta para <i>Mago</i> motor de movimiento de su desplazamiento, el objeto inicia el desplazamiento por el espacio del personaje.
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Relojero</i> toma el reloj y manipula sus manecillas hacia detrás, a partir de este momento, se reproducen las escenas: desde <i>Partida de carta</i> hasta <i>Relojero para el tiempo</i>, la acción dramática se desarrolla desde un movimiento distorsionado que retrocede en la linealidad temporal de la escena. - La partida de cartas vuelve al principio, <i>Escritora</i> vuelve a la mesa de juego, <i>Mago</i> vuelve a la verja. - <i>Mago</i> llega hasta <i>Jardinero</i>, manipulación del naipe y diálogo en respuesta del desplazamiento de los elementos que retroceden hacia el fondo del escenario y configuran nuevamente el <i>Espacio escénico</i> 			

			<p>nº2. Mago introduce la carta ganadora en el pensamiento de <i>Jardinero</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Mago continúa con la partitura de movimiento hacia detrás, hasta llegar a la altura del reloj coral. - <i>Relojero</i> introduce el reloj en su jaula. - Mago avanza hacia <i>Jardinero</i> y le extrae una carta de su pensamiento que coloca sobre la verja. - Movimiento de desplazamiento de <i>Jardinero</i> a partir del lanzamiento del rastrillo, y de Mago a partir de un movimiento acrobático con fase aérea hacia detrás. - <i>Relojero</i> motiva la vuelta atrás en la acción dramática.
5	<p>Bosque Jardinero Relojero Mago</p>	<p>- Escena de coro motivada por los movimientos trágicos de la naturaleza, a partir del trabajo de la máscara neutra y su «viaje elemental»⁵⁵¹:</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Jardinero</i>, coge el par de zapatos que descansan sobre la verja y los lanza sobre la montaña de zapatos que construye el montículo desde donde se configura el jardín.

⁵⁵¹ LECOQ, J., (2003), *op.cit.* p.67.

<p>Escritora Novia Soldado</p>	<p>«Cuando atravieso el bosque, yo soy el bosque»⁵⁵².</p> <p>- La acción dramática surge de la interpretación corporal de la imagen poética de Shakespeare:</p> <p>«<i>Macbeth no podrá ser vencido hasta el día en que el gran bosque de Birman por las altas colinas de Dunsinante no avance contra él</i>»⁵⁵³.</p>	<p>- <i>Jardinero</i> saca una moneda, hace un juego malabar con ella, golpe de viento, se introduce en un bosque dinámico desde donde no cesan de caer hojas secas de las ramas, comienza a rastrollarlas.</p> <p>- Desde la identificación con las dinámicas de la naturaleza y a partir de movimientos de contracción y <i>antena de caracol</i>⁵⁵⁴ de brazos y movimiento de ondulación <i>degresiva</i>⁵⁵⁵ de tronco en ritmo lento, pausado y continuo, el coro de personajes construye un gran árbol, de cuyas ramas no cesan de caer hojas.</p> <p>- De entre las ramas de los árboles surgen los <i>óbolos</i>⁵⁵⁶, dos <i>As de oros</i> que <i>Jardinero</i> a</p>
--	---	---

⁵⁵² *Ibidem*, p.68.

⁵⁵³ SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Alianza Editorial. Madrid 1987. p.94.

⁵⁵⁴ *Antenne d'escargot*. dinamorritmo *decrourxiano*, véase capítulo tercero, apartado 2.3.9. «Ejercicios de expresión complejos».

⁵⁵⁵ Véase capítulo tercero, apartado 2.3.2. «Movimiento de *annelé* progresivo y *degresivo*».

⁵⁵⁶ *Óbolo*, «*pequeña moneda, como salario para el barquero, que se coloca bajo la lengua del difunto*». HARRAUER, Ch. y HERBER, H., (2008), *op.cit.* p.165.

6	<p>Boda Jardinero Relojero Mago Escritora Novia Soldado</p>	<p>La escena se estructura a partir del trabajo de creación-investigación en relación a diferentes conceptos: - Análisis y teatralización del gesto cotidiano de negación, y del trabajo del coro en reacción con el Corifeo. - Trabajo de presencia escénica y proyección en el espacio del Corifeo. - Investigación en relación el concepto de trayectoria entendida como el recorrido entre el punto de partida y el punto de llegada y sus múltiples interpretaciones y aplicaciones a la escena desde la óptica de Rudolf Laban. - Trabajo de <i>portées</i>.</p>	<p>modo de pago y de forma simbólica coge y coloca en sus ojos, desde donde inicia un nuevo viaje a través de la laguna Estigia.</p> <p>- Del coro de personajes surge <i>Novia</i>. - <i>Novia</i> avanza lentamente a ritmo de marcha nupcial, hacia primer término del escenario mientras el resto de personajes se alejan de ella, desde el gesto de negación como motor de movimiento y a un ritmo rápido y dinámico <i>in crescendo</i>. - <i>Novia</i> alza el ramo y lo lanza. - El ramo lo recoge <i>Relojero</i> que reacciona con gesto de negación e inmediatamente se lo entrega a <i>Escritora</i>, quien lo toma, reacciona con gesto de negación y se lo entrega a <i>Mago</i>. - <i>Mago</i> recoge el ramo y reacciona con gesto de negación, lo devuelve a <i>Escritora</i>, a su vez ella lo retorna nuevamente a <i>Relojero</i>. - <i>Relojero</i> y <i>Mago</i> cogen por sorpresa a</p>
---	--	--	--

			<p><i>Soldado</i> le dan el ramo y lo colocan al lado de <i>Novia</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Serie de escenografías corporales escultóricas, actitudes a modo de álbum de fotos a primer término del escenario, siendo la acción de besar el eje de creación. - <i>Novia</i> se lanza sobre los diferentes personajes y es repudiada sistemáticamente por <i>Relojero</i>, <i>Mago</i> y <i>Escritora</i>. - Finalmente <i>Novia</i> es sorprendida por <i>Soldado</i>, quien salta encima de <i>Novia</i>, seguidamente inicia una <i>marcha-porté</i>, hacia primer término izquierda del escenario (óptica del actor), donde deja a <i>Soldado</i> en el suelo.
<p>7</p> <p><i>Arena en los bolsillos</i></p> <p>Relojero</p> <p>Novia</p> <p>Soldado</p>		<p>Técnica de trabajo, la <i>metáfora al revés</i>⁵⁵⁷ decrouxiana, dialogo corporal que se construye a partir de una acción física. La actriz que interpreta a <i>Novia</i> debe buscar diferentes formas de sacar la arena que guarda la</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Novia</i> saca arena de los bolsillos de la casaca de <i>Soldado</i>. - <i>Novia</i> y <i>Soldado</i> retroceden hacia posición de <i>Relojero</i>, desde donde se inicia una partitura de movimiento de manos.

⁵⁵⁷ *Metáfora al revés*, concepto decrouxiano, véase capítulo tercero, apartado 3.3.3. «*Le menuisier y La Lavandière*».

	<p><i>Mago</i> <i>Escritora</i></p>	<p>chaqueta de <i>Soldado</i>, a partir de un elemento técnico concreto de la gramática corporal: el movimiento de contradicción en los diferentes planos espaciales. Esta acción al ponerla en dialogo con otro actor ubicado en la distancia a modo de sombra, produce una prolongación de la acción dramática que dilata el espacio y el tiempo dramático.</p>	<p>- <i>Relojero</i> responde en eco al diálogo entre <i>Novia</i> y <i>Soldado</i>, su partitura se convierte en monólogo corporal síntesis del diálogo corporal entre <i>Novia</i> y <i>Soldado</i>, el mismo personaje es agente que acciona y agente que reacciona como eco de la acción generadora del conflicto. - Ambas partituras: monólogo de <i>Relojero</i> y diálogo entre <i>Novia</i> y <i>Soldado</i>, a su vez, dialogan entre sí.</p>
<p>8</p>	<p>Monólogo puerta <i>Escritora</i> <i>Relojero</i> <i>Mago</i> <i>Novia</i> <i>Soldado</i></p>	<p>Monólogo corporal, forma original del recurso expresivo que permite aportar información sobre la dramaturgia e iniciar una nueva vía de investigación en relación a la naturaleza multidisciplinaria de los diferentes integrantes del proyecto. En este caso es la danza y sus impulsos los que definen en un primer plano formal del contenido al personaje de <i>Escritora</i>.</p>	<p>- Solo de danza de <i>Escritora</i> que avanza hacia la puerta en trayectoria diagonal desde <i>Espacio escénico nº2</i> con la intención de cerrarla en tres intentos diferentes. Estos tres momentos se estructuran coreográficamente a partir del uso de diferentes niveles espaciales de actuación de una misma trayectoria. - En el último intento, <i>Escritora</i> consigue cerrar la puerta.</p>

			<p>- Todos los personajes reaccionan, van hacia la puerta. <i>Novia</i> la para, le da un beso en los labios y la lanza hacia detrás, en un trabajo de transporte coral. <i>Relojero</i> y <i>Soldado</i> la manipulan para alejarla de la puerta.</p> <p>- <i>Mago</i> coloca la mesa que inmoviliza a <i>Escritora</i>, le acaricia sus cabellos largos y rizados mientras avanza hacia la puerta.</p> <p>- <i>Mago</i> avanza hacia la puerta, tensión en la mirada entre <i>Novia</i> y <i>Mago</i>.</p>
<p>9</p> <p>Tomar asiento I+II</p> <p>Relojero</p> <p>Mago</p> <p>Escritora</p> <p>Novia</p> <p>Soldado</p>	<p>Interpretamos las escenas <i>Tomar asiento I</i> al mismo tiempo que <i>Tomar asiento II</i>, en esta ocasión se modifica la posición espacial de los personajes, cada actor interpreta su partitura exactamente igual, creando nuevos significados a partir de la yuxtaposición de las diferentes partituras.</p>		<p>- <i>Mago</i> desde la puerta observa cómo los personajes toman asiento.</p> <p>- Coro de personajes reinterpreta la partitura <i>Tomar asiento I + II</i>, todos al mismo tiempo, focalizando la puerta.</p> <p>- <i>Mago</i> abre la puerta de la verja.</p>
<p>TERCERA PARTE</p>			
<p>La tercera parte introduce a un nuevo personaje: <i>K</i>.</p>			

Se desarrolla el conflicto, se despeja la incógnita, se desvela el por qué estos personajes están en este lugar, se conoce la historia de los personajes, a partir de la historia de *K*, y se descubre que todos han tenido un mismo destino, que el desencadenante del conflicto es el *Jardinero*, razón por la cual todos cohabitan en este espacio atemporal y anacrónico.

ESCENAS PERSONAJES	CONSTRUCCIÓN DE LA ESCENA	ACCIÓN DRAMÁTICA - PARTITURA DE MOVIMIENTO
<p>1</p> <p><i>Entrada K</i></p> <p><i>K</i></p> <p><i>Relojero</i></p> <p><i>Escritora</i></p> <p><i>Novia</i></p> <p><i>Mago</i></p> <p><i>Soldado</i></p>	<p>Diferentes técnicas intervienen en la construcción de la escena:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Trabajo de coro en reacción a la acción que interpreta <i>K</i>, en respuesta a los estímulos que encuentra en el jardín. - Trabajo de identificación con las dinámicas dramáticas de la naturaleza por parte de <i>Mago</i> en diálogo con <i>K</i>. - Análisis del proceso metodológico de: <i>texto primario, texto secundario</i>⁵⁵⁸. 	<ul style="list-style-type: none"> - Luz. <i>K</i> aparece fuera de la verja. Se sienta sobre la maleta, espera a alguien que no acaba de llegar, está contenta, progresivamente comienza a perder la paciencia. - Hace frío se pone el abrigo. Ella vestida con guardapolvo y maleta, gorro y gafas de viaje. Se quita las gafas, se quita el polvo del camino. Se desbrocha el guardapolvo y se lo quita. Lo espolsa y lo dobla sobre la maleta metódicamente. ¿Dónde estoy? Ubicarse en el espacio. - Entrada de <i>K</i>, pasa por encima de los

⁵⁵⁸ *Texto primario, texto secundario*, metodología de trabajo estudiada durante nuestro proceso de investigación y formación teatral con Thomas Leabhart. Aurillac 2010.

2	<p>Montículo de las Harpías K Jardinero Relojero Escritora Novia Mago Soldado</p>	<p>La partitura se construye a partir de la interpretación corporal de la imagen poética extraída del texto de Kafka:</p> <p>«(...) apenas dio dos pasos, llegó al cementerio. Vio numerosos e intrincados senderos, muy ingeniosos y nada prácticos; K flotaba sobre uno de esos senderos como sobre un torrente,</p>	<p>zapatos con turbación. Entra a través de la verja, avanza por el jardín, reflexiona, deja la maleta en el suelo y su chaqueta cuidadosamente encima de la maleta, vuelve a la puerta y toma el naipe que llama su atención. Al recogerlo es empujada por el viento y la bruma de la tarde hacia dentro del jardín, (identificación dramática de las dinámicas de la naturaleza de <i>Mago</i>).</p> <p>- Monólogo corporal ponerse la chaqueta y coger la maleta.</p>	<p>- K camina a través de los intrincados caminos que forman el jardín, se cruza en la lejanía con <i>Jardinero</i>.</p> <p>- Encuentra un montículo, constituido por el <i>Espacio escénico nº 4</i>, que llama su atención y se dirige hacia él, lanza los naipes a modo de hojas secas que cubren una mesa, misma acción que en <i>Juego de naipes</i> y deposita su maleta.</p>
---	--	--	--	---

		<p>en un <i>inconmovible deslizamiento</i>»⁵⁵⁹.</p> <p>Volvemos a investigar en relación al concepto de trayectoria, a los <i>Principios de corporeizar</i> y a la dilatación del espacio:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Para <i>Jardinero</i> el camino es conocido, es sabedor de cada rincón del laberinto que configura la disposición de los setos. Partitura que funciona como monólogo, es el motor de acción del diálogo. - Para <i>K</i> se trata de caminos entrecruzados, en donde se pierde irremisiblemente. Partitura que funciona como monólogo y es la reacción a la acción de <i>Jardinero</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Comienza a oír gritos de <i>Harpías</i> que la envuelven e inquietan y decide marcharse.
<p>3</p> <p>Laberinto</p> <p>K</p> <p>Jardinero</p> <p>Relojero</p> <p>Escritora</p>		<ul style="list-style-type: none"> - Trabajamos desde el <i>Principio de corporeizar el objeto-cosificar del cuerpo del actor</i>. El objeto pasa a ser el motor de movimiento de la acción dramática del coro. - Analizamos de la pedagogía <i>lecoquiana</i>, la 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>K</i> se dirige hacia la verja del jardín, el espacio gira a su alrededor y la verja se aleja de ella, se construye el <i>Espacio escénico nº5</i>. - El montículo (elementos escenográficos) gira alrededor de <i>K</i>, la lleva hacia un claro en el

⁵⁵⁹ KAFKA, F., (2003), *op.cit.* p.1150.

<p>Novia Mago Soldado</p>	<p>capacidad de construir espacios a partir de la corporalidad del actor. El coro como escenografía, construcción y proyección corporal de conceptos naturales como: caminos intrincados, montículo o la construcción y proyección en el espacio escénico de un campanario, y cómo el personaje se relaciona con la escenografía.</p>	<p>jardín (centro del espacio escénico), cada vez que la puerta pasa delante de ella e intenta abrirla, la puerta se eleva. Finalmente el montículo se para, se constituye el <i>Espacio escénico nº6</i>, la puerta se abre e invita a K a salir, deja la maleta para intentar acceder a ella y la puerta se cierra, intenta abrirla, cuando lo consigue va hacia su maleta y la maleta se aleja por el jardín, avanzando hasta primer término izquierda del escenario.</p> <p>- K avanza y recoge su maleta, los elementos vuelven a dirigirse hacia ella. Perdida en el jardín oye unas campanas a lo lejos, camina siguiendo el sonido de las campanas y llega hasta un campanario, <i>Espacio escénico nº7</i>, al que intenta acceder para ver el jardín desde la altura.</p>
<p>4 Diálogo Jardinero / K K</p>	<p>- Diálogo corporal que hace avanzar la acción dramática desde un carácter más narrativo e ilustrativo de la historia.</p>	<p>- K ve desde lo alto del campanario a <i>Jardinero</i> que avanza por un camino cercano, saca el naipe del bolsillo de su pantalón y se dirige</p>

<p>Jardinero Relojero Escritora Novia Mago Soldado</p>	<p>- La escena se construye a partir del diálogo corporal entre <i>Jardinero</i> y <i>K</i>, trabajo en función de: la escucha, la acción-reacción, la manipulación de objetos y el espacio desde un uso <i>extracotidiano</i> que proyecta la acción y la estiliza a un plano conceptual en el que cada acción está motivada por el pensamiento interno de los personajes en diálogo.</p>	<p>hacia él para que le aclare dónde está la salida. Ambos caminan juntos. - <i>Jardinero</i> se para, <i>K</i> deja su maleta en el suelo, saca el naipe de su bolsillo, desea una explicación. - <i>Jardinero</i> se marcha, <i>K</i> intenta pararlo, le coge del rastrillo, él sigue caminando, <i>K</i> reflexiona sobre lo ocurrido anteriormente en el montículo y corre a recuperar su maleta no quiere perderla, <i>Jardinero</i> tira de <i>K</i>. - <i>K</i> confusa por la reacción de <i>Jardinero</i>, intenta buscar una salida y llegar hasta la puerta, pero <i>Jardinero</i>, se lo impide constantemente, <i>Jardinero</i> toma la maleta, <i>K</i> la recupera, <i>Jardinero</i> se la quita y la coloca sobre el suelo, ante la imposibilidad <i>K</i> desiste, ambos se sientan sobre la maleta.</p>
<p>5 Tomar medidas <i>K</i> Jardinero</p>	<p>La escena es una transposición de la acción real en la búsqueda de valores simbólicos. La dramaturgia se construye a partir del diálogo</p>	<p>- <i>Jardinero</i> y <i>K</i> se miran y reaccionan. - <i>Jardinero</i> hace sonar las campanas, <i>K</i> mira hacia el campanario. <i>Jardinero</i> saca su metro</p>

<p><i>Relojero</i> <i>Escritora</i> <i>Novia</i> <i>Mago</i> <i>Soldado</i></p>	<p>corporal de los personajes, contruidos desde diferentes técnicas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Los impulsos de <i>Jardínero</i> relacionados con la <i>Biomecánica</i>. - El <i>Tercer valor</i>: $A+B=C$⁵⁶⁰, las acciones simbólicas de los personajes tienen un valor diferente al esperado. - <i>Principio de corporeizar los objetos-cosificar el cuerpo del actor</i>. - Aplicación de la técnica acrobática de los de <i>portéés</i>, al diálogo corporal. 	<p>de carpintero y toma medidas de la espalda de <i>K</i>, marca las medidas en su metro de madera.</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Jardínero</i> comienza a manipular a <i>K</i>, lanza su lápiz, <i>K</i> movida por la curiosidad lo recoge, <i>Jardínero</i> mide su espalda, <i>K</i> le devuelve el lápiz y se sienta junto a él, <i>Jardínero</i> vuelve a marcar las medidas en su metro. - <i>K</i> comienza a entender que esas medidas se corresponden a las suyas y reacciona. <i>Jardínero</i> aprovecha para medirle la espalda y marca las medidas en el metro. - <i>K</i> se levanta, intenta coger su maleta y marchar. <i>Jardínero</i> la persigue y la coge. - <i>K</i> se dirige a la puerta de la verja, justo cuando va a abrirla vuelve a oír los gritos de las <i>Harpías</i> que le hacen desistir de su intento, no las ve pero las oye.
---	---	---

⁵⁶⁰ *Tercer valor*, principio dramaturgico de creación del *Teatro gestual*, véase capítulo cuarto, apartado 1.1. «Arte intencionadamente físico y corporal».

			<ul style="list-style-type: none"> - <i>Jardínero</i> la coloca sentada sobre la maleta, le mide la pierna, y la pierna de <i>K</i>, ante su asombro, reacciona. - <i>Jardínero</i> le mide el brazo, el brazo de <i>K</i> reacciona. - <i>K</i> vuelve a levantarse y se dirige hacia la puerta del campanario, el sonido de las <i>Harpías</i> se lo impide. - <i>Jardínero</i> la para, la carga y la coloca sobre la maleta. Construye su ataúd: acción simbólica le quita las botas, vuelve a tomar medidas de su cuerpo en líneas horizontales con su metro, acción simbólica de amenazarla con el metro. <i>Jardínero</i> la coge de la maleta y la acaricia.
6	<p>Enterramiento</p> <p><i>K</i></p> <p><i>Jardínero</i></p> <p><i>Relojero</i></p> <p><i>Escritora</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Diálogo resultado de la yuxtaposición de dos partituras corporales interpretadas desde el monólogo, que subvierten el espacio de interacción entre ambos personajes. - Se juega con diferentes planos de la realidad: 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>K</i> intenta coger el metro que <i>Jardínero</i> ha olvidado sobre la maleta. <i>Jardínero</i> reacciona y lo coge él rápidamente. - Una <i>Harpía</i> le devuelve el rastrillo a <i>Jardínero</i>, quien comienza a cavar una fosa

<p>Novia Mago Soldado</p>	<p>el coro de <i>Harpías</i> que <i>Jardinero</i> ve y que <i>K</i> solo puede oír, que reaccionan al diálogo corporal entre ellos, este diálogo funciona como Corifeo. - Acción simbólica; diferentes planos de una misma acción dramática que dilatan el espacio, interactúan en diálogo dos acciones que transcurren en planos diferentes espacio-temporales de la acción dramática. <i>Jardinero</i> cava una fosa, <i>K</i> está siendo enterrada en esa misma fosa y el coro repercute el movimiento de <i>K</i> en eco, todos habitan el mismo espacio escénico pero están en planos diferentes del tiempo evocador.</p>	<p>en la tierra, <i>K</i> se hunde en su fosa. El coro reacciona integrando el movimiento de hundirse en la fosa - <i>Jardinero</i> coge las botas de <i>K</i>, la carta del bolsillo y se marcha.</p>
<p>7 Grotesco. Harpías. Plañideras Relojero Escritora Novia</p>	<p>La escena está estructurada a partir del neorrealismo grotesco de las películas de Federico Fellini (1920-1993) trabajamos desde diferentes conceptos del <i>Teatro corporal</i>: - De la imagen: «<i>Harpías</i> como las</p>	<p>- El coro desmonta el campanario, cada personaje-<i>Harpía</i> interpreta una partitura gestual de duelo a modo de plañidera, mientas avanzan hacia <i>K</i>. - Mantienen la partitura que se hace cada vez</p>

<p>Mago Soldado K</p>	<p><i>arrebataadoras</i>»⁵⁶¹ de las almas. - De la técnica del <i>Teatro gestual</i> de la matriz y su desestructuración en tiempos rítmicos, cada actor construye una partitura de movimiento en relación a un tema común, el duelo en un entierro, en este caso, esta matriz se estructura en una partitura de cuatro gestos relacionadas con el tema y creados desde el personaje. Cada matriz tiene un orden que se repite en una estructura sin fin. - Trabajo del grotesco, a partir de una gama <i>in crescendo</i> que nace del llanto y llega a la mueca burlesca de la risa.</p>	<p>más rápida y comienzan a reírse de forma grotesca. - K oye las risas de las plañideras y por primera vez ve a los personajes del coro.</p>
<p>8 Ritual de bienvenida. Caja de espadas Relojero Escritora</p>	<p>Diferentes técnicas configuran la dramaturgia de esta escena, pero se guarda el carácter grotesco de la escena anterior: - El concepto de <i>metateatro</i>⁵⁶²: los personajes dan la bienvenida al nuevo personaje desde</p>	<p>- El coro de personajes inicia su macabro ritual de bienvenida, desde una óptica de espectáculo de feria. <i>Mago</i>, truco de magia, saca banderitas de su sombrero, y presenta al público a K, movimiento de <i>portée</i> y se</p>

⁵⁶¹ HARRAUER, Ch. y HERBERT, H., (2008), *op.cit.* p.373.

⁵⁶² PAVIS, P., (1998), *op.cit.* pp. 288-290.

<p>Novia Mago Soldado K</p>	<p>un ritual absolutamente teatral, con <i>Mago</i> como conductor del ritual.</p> <ul style="list-style-type: none"> - El <i>Teatro corporal</i> es un arte ecléctico en el que entran las más diversas técnicas teatrales y no teatrales, como en este caso la magia. - La dilatación del tiempo y el espacio, la acción simbólica que recuerda sin ilustrar el pequeño camerino del mago donde se prepara para su función. 	<p>dirige hacia el centro, <i>Espacio escénico nº9</i>, donde la sienta en una silla.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Mientras y en paralelo a esta acción, los personajes del coro emocionados y desde el grotesco, preparan el ritual de bienvenida y toman asiento. - El camerino de <i>Mago</i>. Diálogo gestual <i>Mago-K</i>. - Truco clásico de magia: la <i>Caja de las espadas</i>. El coro de personajes disfrutan del espectáculo cual circo romano. - Al finalizar el truco de magia cada personaje vuelve a su sitio, obviando a <i>K</i>, quien se sienta desubicada, en un espacio desconocido para ella, el interior del jardín.
<p>9</p> <p>Rueda de personajes II. Monólogo polifónico II Relojero</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Escena que se construye a partir de los diferentes monólogos corporales de los personajes en polifonía, ya que no están en diálogo los unos con los otros. - Dilatación del tiempo y del espacio, diferentes 	<ul style="list-style-type: none"> - Proceso de adaptación de <i>K</i>, <i>La rueda de personajes</i> representa para <i>K</i> el proceso de entendimiento e interiorización de su destino.

10	<p>Escritora Novia Mago Soldado K</p>	<p>espacios y tiempos construyen la escena a partir de diferentes planos de contenidos.</p>	
	<p>Epílogo Relojero Escritora Novia Mago Soldado K Jardinero</p>	<p>La escena tiene como objetivo cerrar la dramaturgia del espectáculo, a partir de una estructura circular, con la peculiaridad que la escena del <i>Epílogo</i>, integra a K en el coro de personajes.</p>	<p>- <i>Preludio</i>, el relojero vuelve a poner en funcionamiento el paso inexorable del tiempo al sacar el reloj de su jaula. - <i>Juego de seducción</i> entre <i>Novia-Escritora</i>. - K mira a su alrededor, toma su maleta y se dirige hacia la puerta, la encuentra cerrada y sus botas colgadas en ella, mira sus pies descalzos, se sienta sobre la maleta y comprende que jamás saldrá de allí.</p>

4.2. El espacio escénico.

El espacio escénico y los elementos escenográficos que lo configuran, se convierten necesariamente en partes significativas que están a disposición del actor en el *Teatro corporal*. El objetivo es interactuar tanto con el espacio como con los elementos, con la finalidad de acentuar su acción física e informar sobre lo que acontece en escena a partir de la coreografía de superficies y volúmenes que de ella se desprende. El espacio y los elementos escenográficos, por tanto, solo se concretan y adquieren verosimilitud a partir del uso y de la relación que cada personaje establece con ellos.

– El espacio.

En *Otoño en el jardín del Hades*, se ha estructurado la escenografía a partir de elementos simbólicos generadores de espacios evocadores. El espacio escénico se convierte en un elemento dinámico determinante de la dramaturgia, donde toda especificidad desaparece en beneficio de la síntesis de la acción metafórica y de la atmósfera real, que no realista, que los personajes proyectan: «*El espacio simbólico (...) desmaterializa el lugar, lo estiliza convirtiéndolo en universo subjetivo u onírico sometido a una lógica distinta*»⁵⁷⁷.

El objetivo ha sido establecer un proceso de investigación en relación a un espacio inédito que los personajes habitan bajo las directrices de un espacio cerrado interior, en el deseo de originar un mundo paralelo con reglas propias que estructuran el sentido de su no existencia. Un espacio evocador que deshumaniza y cosifica a los personajes.

– El objeto.

En *Otoño en el jardín del Hades*, el objeto trabajado pierde su valor original y se convierte en sensibilidad. El actor no solamente manipula un objeto, sino que se sumerge en un espacio de sensibilidad que ha de interiorizar y proyectar, de ese modo el personaje se relaciona con su objeto a partir de esta enunciación que motiva e incide en su universo creativo. El ejemplo más representativo en este sentido es la verja, cuyo peso dramático estructura el

⁵⁷⁷ PAVIS, P., (1998), *op.cit.* p.173.

espectáculo y se convierte en un «*paso misterioso hacia otro tiempo*»⁵⁷⁸.

Cada personaje corporeiza el objeto, alma de su personaje, que cosifica su cuerpo a partir del dialogo que establece con él:

- *Relojero*, dos objetos estructuran la interpretación del personaje: un reloj de cuerda a través del cual el personaje manipula la acción dramática y una jaula que cosifica su personaje, desde donde origina una nueva entidad *psico-física*.
- *Mago*, los diferentes tipos de naipes diversifican el carácter del personaje.
- *Soldado*, una máscara de gas, elemento que el actor manipula a partir de la técnica de la máscara utilitaria, animaliza al personaje. Esta máscara le dota de una corporalidad surgida de los paralelismos que se establecen entre el comportamiento humano y el animal.
- *Escritora*, una mesa que carga y arrastra cual Sísifo a lo alto de la colina, articula la corporalidad y el comportamiento del personaje.
- *Novia*, un traje de novia convierte al personaje en una estructura escenográfica móvil que condiciona y modifica su corporalidad.
- *Jardinero*, el alma del personaje está representada por un rastrillo, un elemento que adquiere diversos valores simbólicos en función de la acción dramática.
- *K*, una maleta que cosifica su cuerpo se convierte en motor *físico-emocional* de su interpretación.

Analicemos a continuación la *tablilla* que sirve de guía para el actor en función de los diferentes *Espacios escénicos* y de los *elementos escenográficos* imprescindibles para cada escena. Esta tablilla, tiene la función de ser una herramienta para el actor en el montaje y preparación de cada función.

⁵⁷⁸ ERIC, sesiones de trabajo con Norman Taylor, febrero de 2013.

OTOÑO EN EL JARDÍN DEL HADES	
Laboratorio de gesto	
PRIMERA PARTE	
1	Preludio. ESPACIO ESCÉNICO Nº1 ⁵⁷⁹
<p><i>Escenografía y elementos:</i></p> <p>3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Campana Rastrillo Naipes por el suelo 5 naipes grandes sobre las sillas y mesa Cartas árboles / óbolos Jardinero, naipes: <i>As de oros.</i></p>	<p><i>Personajes y objetos:</i></p> <p>Relojero: jaula y reloj <i>Escritora:</i> mesa <i>Novia:</i> ramo de flores <i>Mago:</i> naipes y trucos de magia <i>Soldado:</i> máscara de gas.</p>
ESPACIO ESCÉNICO Nº1	ESPACIO ESCÉNICO Nº1 + PERSONAJES
	
2	Juego de seducción. ESPACIO ESCÉNICO Nº1
<p><i>Escenografía y elementos:</i></p> <p>3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Campana Rastrillo</p>	<p><i>Personajes y objetos:</i></p> <p><i>Escritora:</i> mesa <i>Novia:</i> ramo de flores <i>Relojero:</i> jaula y reloj <i>Mago:</i> naipes y trucos de magia <i>Soldado:</i> máscara de gas.</p>

⁵⁷⁹ Denominamos *Espacio escénico* a cada una de las imágenes plásticas que creamos en el escenario motivados por la acción dramática, a partir de los elementos escenográficos.

	<p>Naipes por el suelo 5 naipes grandes sobre las sillas y mesa Cartas árboles / óbolos Jardinero, naipes: <i>As de oros.</i></p>	
3	Tomar asiento I. ESPACIO ESCÉNICO N°1	
	<p><i>Escenografía y elementos:</i> 3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Campana Rastrillo Naipes por el suelo 5 naipes grandes sobre las sillas y mesa Cartas árboles / óbolos Jardinero, naipes: <i>As de oros.</i></p>	<p><i>Personajes y objetos:</i> Novia: ramo de flores Relojero: jaula y reloj Soldado: máscara de gas <i>Escritora:</i> mesa <i>Mago:</i> naipes y trucos de magia.</p>
4	Paseo entre los intrincados caminos + Transparencias. ESPACIO ESCÉNICO N°1	
	<p><i>Escenografía y elementos:</i> 3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Campana Rastrillo Naipes por el suelo 5 naipes grandes sobre las sillas y mesa Cartas árboles / óbolos Jardinero, naipes: <i>As de oros.</i></p>	<p><i>Personajes y objetos:</i> <i>Escritora:</i> mesa <i>Mago:</i> naipes y trucos de magia. <i>Novia:</i> ramo de flores <i>Relojero:</i> jaula y reloj <i>Soldado:</i> máscara de gas.</p>
5	Tomar asiento II. ESPACIO ESCÉNICO N°1	
	<p><i>Escenografía y elementos:</i> 3 sillas 1 mesa</p>	<p><i>Personajes y objetos:</i> <i>Escritora:</i> mesa <i>Mago:</i> naipes y trucos de magia</p>

	<p>Verja / zapatos Campana Rastrillo Naipes por el suelo 5 naipes grandes sobre las sillas y mesa Cartas árboles / óbolos Jardinero, naipes: <i>As de oros</i>.</p>	<p><i>Novia</i>: ramo de flores <i>Relojero</i>: jaula y reloj <i>Soldado</i>: máscara de gas.</p>
6	Programas de mano. ESPACIO ESCÉNICO N°1	
	<p><i>Escenografía y elementos:</i> 3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Campana Rastrillo Naipes por el suelo 5 naipes grandes sobre las sillas y mesa Cartas árboles / óbolos Jardinero, naipes: <i>As de oros</i>.</p>	<p><i>Personajes y objetos:</i> Escritora: mesa Novia: ramo de flores Relojero: jaula y reloj Mago: naipes y trucos de magia Soldado: máscara de gas.</p>
7	Cara naipes. ESPACIO ESCÉNICO N°1	
	<p><i>Escenografía y elementos:</i> 3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Campana Rastrillo Naipes por el suelo 5 naipes grandes sobre las sillas y mesa Cartas árboles / óbolos Jardinero, naipes: <i>As de oros</i>.</p>	<p><i>Personajes y objetos:</i> Escritora: mesa Novia: ramo de flores Relojero: jaula y reloj Mago: naipes y trucos de magia Soldado: máscara de gas.</p>

8	Monólogo Mago. ESPACIO ESCÉNICO N°1.	
<p><i>Escenografía y elementos:</i></p> <p>3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Campana Rastrillo Naipes por el suelo Cartas árboles / óbolos Jardinero, naipe: <i>As de oros.</i></p>	<p><i>Personajes y objetos:</i></p> <p>Mago: naipes y trucos de magia <i>Escritora:</i> mesa <i>Novia:</i> ramo de flores <i>Relojero:</i> jaula y reloj <i>Soldado:</i> máscara de gas.</p>	
9	Primera rueda personajes. Monólogo polifónico I. ESPACIO ESCÉNICO N°1	
<p><i>Escenografía y elementos:</i></p> <p>3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Campana Rastrillo Naipes por el suelo Cartas árboles / óbolos Jardinero, naipe: <i>As de oros.</i></p>	<p><i>Personajes y objetos:</i></p> <p>Escritora: mesa Novia: ramo de flores Relojero: jaula y reloj Mago: naipes y trucos de magia Soldado: máscara de gas.</p>	
SEGUNDA PARTE		
1	Entrada Jardinero + Viento. ESPACIO ESCÉNICO N°1, la acción dramática construye el ESPACIO ESCÉNICO N°2	
<p><i>Escenografía y elementos:</i></p> <p>3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Campana Rastrillo Naipes por el suelo Cartas árboles / óbolos Jardinero, naipe: <i>As de oros.</i></p>	<p><i>Personajes y objetos:</i></p> <p>Jardinero: rastrillo y moneda <i>Escritora:</i> mesa <i>Novia:</i> ramo de flores <i>Relojero:</i> jaula y reloj <i>Mago:</i> naipes y trucos de magia <i>Soldado:</i> máscara de gas.</p>	

	ESPACIO ESCÉNICO Nº2	ESPACIO ESCÉNICO Nº2 + PERSONAJES
		
2	<p>Parar el tiempo. Transición Relojero. ESPACIO ESCÉNICO Nº2, la acción dramática construye el ESPACIO ESCÉNICO. Nº3</p>	
	<p><i>Escenografía y elementos:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> 3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Campana Naipes por el suelo Cartas árboles / óbolos Jardinero, naipe: <i>As de oros.</i> 	<p><i>Personajes y objetos:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> Jardinero: rastrillo Escritora: mesa Novia: ramo de flores Relojero: jaula y reloj Mago: naipes y trucos de magia Soldado: máscara de gas.
	ESPACIO ESCÉNICO Nº3	ESPACIO ESCÉNICO Nº3 + PERSONAJES
		
3	<p>Juego de naipes. ESPACIO ESCÉNICO Nº3, la acción dramática construye nuevamente el ESPACIO ESCÉNICO Nº2.</p>	
	<p><i>Escenografía y elementos:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> 3 sillas 1 mesa Verja / zapatos 	<p><i>Personajes y objetos:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> Jardinero: rastrillo Escritora: mesa Novia: ramo de flores

	<p>Campana Naipes por el suelo Cartas árboles / óbolos Jardinero, naipe: <i>As de oros</i>.</p>	<p>Relojero: jaula y reloj Mago: naipes y trucos de magia Soldado: máscara de gas.</p>
4	Relojero da marcha atrás al tiempo. ESPACIO ESCÉNICO N°2.	
	<p><i>Escenografía y elementos:</i> 3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Campana Naipes por el suelo <i>Sota de oros</i> en la verja Cartas árboles / óbolos Jardinero, naipe: <i>As de oros</i>.</p>	<p><i>Personajes y objetos:</i> Jardinero: rastrillo Escritora: mesa Novia: ramo de flores Relojero: jaula y reloj Mago: naipes y trucos de magia Soldado: máscara de gas.</p>
5	Bosque. ESPACIO ESCÉNICO N°2.	
	<p><i>Escenografía y elementos:</i> 3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Campana Naipes por el suelo <i>Sota de oros en la verja</i> Naipes en las ramas del árbol Cartas árboles / óbolos Jardinero, naipe: <i>As de oros</i>.</p>	<p><i>Personajes y objetos:</i> Jardinero: rastrillo Escritora: mesa Novia: ramo de flores Relojero: jaula y reloj Mago: naipes y trucos de magia Soldado: máscara de gas.</p>
6	Boda. ESPACIO ESCÉNICO N°2	
	<p><i>Escenografía y elementos:</i> 3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Campana Naipes por el suelo <i>Sota de oros</i> en la verja.</p>	<p><i>Personajes y objetos:</i> Escritora: mesa Novia: ramo de flores Relojero: jaula y reloj Mago: naipes y trucos de magia Soldado: máscara de gas.</p>

7	Arena en los bolsillos. ESPACIO ESCÉNICO N°2.	
<p><i>Escenografía y elementos:</i></p> <p>3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Campana Naipes por el suelo Sota de oros en la verja.</p>	<p><i>Personajes y objetos:</i></p> <p>Novia: ramo de flores Relojero: jaula, reloj Soldado: máscara de gas y arena en los bolsillos <i>Escritora:</i> mesa <i>Mago:</i> naipes y trucos de magia.</p>	
8	Monólogo puerta. ESPACIO ESCÉNICO N°2, la acción dramática construye el ESPACIO ESCÉNICO N°4.	
<p><i>Escenografía y elementos:</i></p> <p>3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Campana Naipes por el suelo Sota de oros en la verja.</p>	<p><i>Personajes y objetos:</i></p> <p>Escritora: mesa Novia: ramo de flores Relojero: jaula y reloj Mago: naipes y trucos de magia Soldado: máscara de gas.</p>	
ESPACIO ESCÉNICO N°4	ESPACIO ESCÉNICO N°4 + PERSONAJES	
		
9	Tomar asiento I+II. ESPACIO ESCÉNICO N°4.	
<p><i>Escenografía y elementos:</i></p> <p>3 silla 1 mesa Verja / zapatos Campana Naipes por el suelo Sota de oros en la verja.</p>	<p><i>Personajes y objetos:</i></p> <p>Escritora: mesa Novia: ramo de flores Relojero: jaula y reloj Mago: naipes y trucos de magia Soldado: máscara de gas.</p>	

TERCERA PARTE		
1	Entrada K. ESPACIO ESCÉNICO Nº4.	
	<p><i>Escenografía y elementos:</i></p> <p>3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Campana Naipes por el suelo <i>Sota de oros</i> en la verja.</p>	<p><i>Personajes y objetos:</i></p> <p>K: maleta <i>Escritora:</i> mesa <i>Novia:</i> ramo de flores <i>Relojero:</i> jaula y reloj <i>Mago:</i> naipes y trucos de magia <i>Soldado:</i> máscara de gas.</p>
2	Montículo de las Harpías. ESPACIO ESCÉNICO Nº4.	
	<p><i>Escenografía y elementos:</i></p> <p>3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Campana Naipes por el suelo.</p>	<p><i>Personajes y objetos:</i></p> <p>K: maleta y <i>Sota de bastos</i> en el bolsillo del pantalón <i>Escritora:</i> mesa <i>Novia:</i> ramo de flores <i>Relojero:</i> jaula y reloj <i>Mago:</i> naipes y trucos de magia <i>Soldado:</i> máscara de gas <i>Jardinero:</i> rastrillo.</p>
3	Laberinto. ESPACIO ESCÉNICO Nº4.	
	<p>La dramaturgia de esta escena va construyendo los diferentes espacios escénicos: ESPACIO ESCÉNICO Nº 5, el espacio gira alrededor de K. ESPACIO ESCÉNICO Nº6, todo se descoloca y pierde su lógica. ESPACIO ESCÉNICO Nº7, campanario.</p>	
	<p><i>Escenografía y elementos:</i></p> <p>3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Campana Naipes por el suelo.</p>	<p><i>Personajes y objetos:</i></p> <p>K: maleta y <i>Sota de bastos</i> en el bolsillo del pantalón <i>Escritora:</i> mesa <i>Novia:</i> ramo de flores <i>Relojero:</i> jaula y reloj <i>Mago:</i> naipes y trucos de magia <i>Soldado:</i> máscara de gas.</p>

<p>ESPACIO ESCÉNICO Nº5</p>	<p>ESPACIO ESCÉNICO Nº5 + PERSONAJES</p>	
		
<p>ESPACIO ESCÉNICO Nº6</p>	<p>ESPACIO ESCÉNICO Nº6 + PERSONAJES</p>	
		
<p>ESPACIO ESCÉNICO Nº7</p>	<p>ESPACIO ESCÉNICO Nº7 + PERSONAJES</p>	
		
<p>4</p>	<p><i>Dialogo Jardinero / K.</i> ESPACIO ESCÉNICO Nº8, se construye a partir de la acción dramática.</p>	
<p><i>Escenografía y elementos:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> 3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Naipes por el suelo. 	<p><i>Personajes y objetos:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <i>Jardinero:</i> rastrillo, metro y lápiz de carpintero <i>K:</i> maleta y <i>Sota de bastos</i> en el bolsillo del pantalón <i>Novia:</i> ramo de flores <i>Escritora:</i> mesa <i>Relojero:</i> jaula y reloj <i>Mago:</i> naipes y trucos de magia 	

		<i>Soldado: máscara de gas.</i>
	ESPACIO ESCÉNICO Nº8	ESPACIO ESCÉNICO Nº8 + PERSONAJES
		
5	Tomar medidas. ESPACIO ESCÉNICO Nº8.	
	<p><i>Escenografía y elementos:</i></p> <p>3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Naipes por el suelo Maleta.</p>	<p><i>Personajes y objetos:</i></p> <p>Jardinero: rastrillo, metro y lápiz de carpintero K: maleta y <i>Sota de bastos</i> en el bolsillo del pantalón Novia: ramo de flores Escritora: mesa Relojero: jaula y reloj Mago: naipes y trucos de magia Soldado: máscara de gas.</p>
6	Enterramiento. ESPACIO ESCÉNICO Nº8.	
	<p><i>Escenografía y elementos:</i></p> <p>3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Naipes por el suelo Maleta.</p>	<p><i>Personajes y objetos:</i></p> <p>Jardinero: rastrillo, metro y lápiz de carpintero K: maleta y <i>Sota de bastos</i> en el bolsillo del pantalón Novia: ramo de flores Escritora: mesa Relojero: jaula y reloj Mago: naipes y trucos de magia Soldado: máscara de gas.</p>

7	Grotesco. Plañideras. ESPACIO ESCÉNICO N°8.	
	<i>Escenografía y elementos:</i> 3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Naipes por el suelo.	<i>Personajes y objetos:</i> Escritora: mesa Novia: ramo de flores Relojero: jaula y reloj Mago: naipes y trucos de magia Soldado: máscara de gas K: maleta.
8	Ritual de bienvenida. Caja de espadas. La acción dramática construye el ESPACIO ESCÉNICO N°9.	
	<i>Escenografía y elementos:</i> 3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Naipes por el suelo Caja espadas.	<i>Personajes y objetos:</i> Escritora: mesa Novia: ramo de flores Relojero: jaula y reloj Mago: naipes y trucos de magia Soldado: máscara de gas K: maleta.
9	Rueda de personajes II. Monólogo polifónico I. La acción dramática construye el ESPACIO ESCÉNICO N°1.	
	<i>Escenografía y elementos:</i> 3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Naipes por el suelo Caja espadas.	<i>Personajes y objetos:</i> Escritora: mesa Novia: ramo de flores Relojero: jaula y reloj Mago: naipes y trucos de magia Soldado: máscara de gas K: maleta.
10	Epílogo. ESPACIO ESCÉNICO N°1.	
	<i>Escenografía y elementos:</i> 3 sillas 1 mesa Verja / zapatos Naipes por el suelo Caja espadas.	<i>Personajes y objetos:</i> Escritora: mesa Novia: ramos de flores Relojero: jaula y reloj Mago: naipes y trucos de magia Soldado: máscara de gas K: maleta.

4.3. El guión técnico.

El *Guión técnico* contiene toda la información en relación al concepto de luz y sus posibles valores expresivos. De modo genérico, el principal objetivo de la iluminación es la creación de atmósferas significativas y la proyección de la presencia física del actor en el espacio ficticio-evocador a través de la creación de volúmenes. La iluminación, pues, se convierte en catalizador de la acción dramática, especialmente al entrar en diálogo con la partitura de movimientos, gestos y actitudes, dado que dilata y concentra el factor espacio-tiempo y los recursos expresivos que de ellos se desprende.

OTOÑO EN EL JARDÍN DEL HADES			
Laboratorio de gesto			
ESCENA + PERSONAJE	ACCIÓN	SONIDO	LUZ
PRIMERA PARTE			
1 <i>Preludio</i> Relojero Novia Escritora Mago Soldado	- <i>Relojero</i> saca el reloj de la jaula, le da cuerda.	Cuando <i>Relojero</i> saca el reloj de la jaula. Track 01– PRELUDIO. ----- -----□	FOSC SALA Se colocan en escena. 8“ sgs y C1-50% Se adelanta Relojero □M1 Con Audio □M2

2	<p>Juego de seducción Novia Escritora Relojero Mago Soldado</p>	<p>- Diálogo de seducción entre Novia y Escritora.</p>		
3	<p>Tomar asiento I Novia Relojero Soldado Escritora Mago</p>	<p>- Soldado se coloca la máscara y se dirige a partir de movimientos acrobáticos hacia las sillas. - Diálogo entre los tres personajes mientras que se sientan en las sillas.</p>	<p>Volteretas.</p>	
4	<p>Paseo entre los intrincados caminos + Transparencias</p>	<p>- Mago camina por el fondo del escenario, Escritora se une a su caminar. Transparencias.</p>	<p>Escritora llega a la mesa por el aire llevada por Mago.</p>	<p>Cuando Mago levanta a Escritora <input type="checkbox"/> M3</p>

	<p>Mago Escritora Novia Relojero Soldado</p>			
<p>5</p>	<p>Tomar asiento II Escritora Mago Novia Relojero Soldado</p>	<p>- Mago y Escritora toman asiento, el resto de personajes reaccionan.</p>	<p>Escritora en la mesa toca con la mano a Novia. Se van a besar y antes de que se besen. STOP PRELUDIO Track 01 Se ponen todos las cartas en la cara.</p>	<p>Escritora y Novia se acercan la una a la otra para besarse <input type="checkbox"/> M4</p>
<p>6</p>	<p>Programas de mano Relojero Novia Escritora Mago Soldado</p>	<p>- Los diferentes personajes cogen su programa de mano y lo leen.</p>		

7	<p>Cara naipes Relojero Novia Escritora Mago Soldado</p>	<p>- Coreografía de movimiento de todo el coro. - <i>Escritora</i> rasga su naipe y respuesta del coro temblando.</p>	<p>Escritora rompe la carta. Dejar que rompa 2 ó 3 veces. Track 02 MONÓLOGO MAGO. ----- ----- -----<input type="checkbox"/></p>	<p>Mago se dirige adelante a la dcha. de escena <input type="checkbox"/> M5</p>
8	<p>Monólogo Mago Mago Relojero Novia Escritora Soldado</p>	<p>- Monólogo del <i>Mago</i>, el coro reacciona.</p>		
9	<p>Primera rueda personajes. Monólogo polifónico I</p>	<p>- Cada personaje cuenta los tres momentos más importantes de su historia en el jardín a partir del monólogo</p>	<p>Mago va adelante, saca una baraja del bolsillo y la lanza al aire haciendo saltar las cartas.</p>	

	<p>Relojero Novia Escritora Mago Soldado</p>	<p>corporal: entrada al jardín, laberinto y muerte.</p>	<p>FADE OUT MONÓLOGO MAGO LINK</p> <p>Y Track 03 RUEDA PERSONAJES. ----- Dejar acabar track</p> <p>En cuanto acabe audio rueda personajes Track 04 JARDINERO. <input type="checkbox"/></p>	<p>Con audio <input type="checkbox"/> M6.</p> <p>Al comienzo del track (Jardinero con viento) M6 al 50%</p>
SEGUNDA PARTE				
1	<p>Entrada Jardinero + Viento Jardinero Relojero Novia Escritora</p>	<p>- Coro de personajes repartidos por el escenario son movidos por el viento.</p> <p>- Del lateral izquierdo del escenario aparece el <i>Jardinero</i> e interpreta su</p>	<p><input type="checkbox"/> Entra Jardinero Track 04 JARDINERO. ----- -----<input type="checkbox"/></p> <p><i>Jardinero</i> barre las hojas, luego barre a <i>Soldado</i>, después barre</p>	<p>Acaba viento. Entra Jardinero <input type="checkbox"/> M7</p>

	<p>Mago Soldado</p>	<p>monólogo de presentación del personaje. - <i>Jardinero</i> arrastra todas las hojas que los árboles han dejado caer.</p>	<p>a todos hasta el fondo a la dcha. Desde allí se dirige a la puerta, en el camino FADE OUT JARDINERO. Track 04-----□ Cuando llega a la puerta Track 05 RELOJ.-----</p>	<p>En camino □M8 Con audio □M9</p>
<p>2</p>	<p>Parar el tiempo Transición Relojero Relojero Mago Soldado Novia Escritora Jardinero</p>	<p>- <i>Relojero</i> avanza por el espacio, motor de movimiento el reloj que le arrastra hasta que para el tiempo introduciéndolo en la jaula. - Reloj coral.</p>	<p>Relojero se dirige al centro e introduce el reloj en la jaula STOP RELOJ. Track 05</p>	<p>Se acerca Mago a Relojero. Se separan, Relojero hacia fondo de escena y Mago hacia la puerta □M8</p>

3	<p>Juego de naipes. Jardinero Relojero Mago Soldado Novia Escritora</p>	<p>- <i>Mago</i> surge del coro de personajes y avanza hacia <i>Jardinero</i> extrayéndole una carta de su cabeza.</p> <p>- <i>Mago</i> manipula y muestra la carta extraída de la cabeza de <i>Jardinero</i>. Diálogo entre el movimiento de la carta y el movimiento de los elementos que avanzan hacia primer término del escenario. Cada movimiento del <i>Mago</i>, tiene una respuesta en la trayectoria del coro.</p> <p>- <i>Mago</i> llega a la mesa de juego y deposita la carta encima de la mesa.</p>	<p>Están reunidos en torno a la</p>	<p>Mago va al centro del primer termino. Añadir + C10 al 70%</p> <p>El resto se adelanta también a primer término, a la mesa. □M10</p> <p>Mago se dirige también a la mesa □ C10 OUT</p>
---	--	---	-------------------------------------	--

		<p>- <i>Escritora</i> ve los naipes y se aleja del juego, reacción del coro.</p> <p>- <i>Jardinero</i> dirige su barca sobre las aguas de la laguna Estigia, transportando a <i>Escritora</i> que revive el viaje desde el fondo del escenario.</p> <p>- Juego de cartas.</p>	<p>mesa, llega Magó y coloca una carta encima de la mesa. Track 06 JUEGO DE NAIPES.</p> <p>Inclinan la mesa para enseñar la carta. Cuando de la sensación de que la carta está a punto de caer. STOP JUEGO DE NAIPES. Track 06 LINK Y Track 07 JUEGO DE NAIPES MARCHA ATRÁS.</p>	<p>Escritora se dirige al fondo. Añadir C2 al 30%</p>
--	--	---	--	--

4	<p>Relojero da marcha atrás al tiempo Jardinero Relojero Mago Soldado Novia Escritora</p>	<p>- <i>Relojero</i> toma el reloj y manipula sus manecillas hacia detrás. - Toda la acción dramática se desarrolla hacia detrás. La partida de cartas vuelve al principio, <i>Escritora</i> vuelve a la mesa de juego, <i>Mago</i> se desplaza hacia la verja. - <i>Mago</i> llega hasta <i>Jardinero</i>, manipulación del naipes y diálogo en respuesta del desplazamiento de los elementos que retroceden hacia el fondo del escenario y le introduce nuevamente la carta en su pensamiento.</p>	<p><i>Escritora</i> vuelve a la mesa de juego. C2 OUT</p> <p><i>Mago</i> vuelve al centro del primer término <input type="checkbox"/> C10 al 70% + M9</p> <p><i>Mago</i> vuelve a la posición de <i>Jardinero</i> <input type="checkbox"/> C10 OUT</p>
---	--	--	--

	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Mago</i> continúa con la partitura de movimientos hacia detrás, hasta llegar a la altura del relojero. - <i>Relojero</i> vuelve a introducir el reloj en su jaula. - <i>Mago</i> avanza hacia el mago y le extrae una carta del su pensamiento que coloca sobre la verja. - Movimiento de desplazamiento de <i>Jardinero</i> a partir del lanzamiento del rastrillo, y de mago a partir de un movimiento acrobático hacia detrás 	<p style="text-align: center;">Relojero en centro de escena vuelve a introducir el reloj dentro de la jaula STOP JUEGO DE NAIPES MARCHA ATRÁS. Track 07----- -----</p> <p style="text-align: center;">Jardinero lanza el rastrillo hacia arriba. Cuando pegue</p>	<p style="text-align: center;">Con audio <input type="checkbox"/> M8</p> <p style="text-align: center;">Con audio <input type="checkbox"/> M11 <i>Jardinero</i> se dirige a fondo de escena hacia el resto <input type="checkbox"/> M12</p>
--	--	--	---

5	<p>Bosque Jardinero Relojero Mago Soldado Novia Escritora</p>	<p>- El coro de personajes crean un gran árbol al que le caen las hojas. - <i>Jardinero</i> saca una moneda hace un juego malabar con ella. - <i>Jardinero</i> recoge las hojas que caen de los árboles. - De entre las hojas que caen aparece el <i>As de oros</i>. - <i>Jardinero</i> toma los dos <i>As de oros</i> y los coloca delante de</p>	<p>golpe en el suelo. Track 08 BOSQUE JARDINERO. -----□</p>	<p>Mientras desaparece □ M12 al 50%</p>
		<p>Después de encontrar los Ases de oro <i>Jardinero</i> se los pone en los ojos y va desapareciendo de escena. FADE OUT BOSQUE JARDINERO. Track 08</p>	<p>Jardinero desaparece de escena. Esperar 2" sgs □</p>	

6	<p>Boda Novia Relojero Mago Soldado Escritora</p>	<p>sus ojos.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Del coro de personajes surge <i>Novia</i>. - <i>Novia</i> avanza lentamente hacia primer término del escenario mientras el resto de personajes se alejan de ella. - <i>Novia</i> alza el ramo y lo lanza. - El ramo lo recoge <i>Relojero</i> que reacciona con gesto de negación e inmediatamente se lo entrega a <i>Escritora</i>. - <i>Escritora</i> lo recoge, reacciona con gesto de negación y se lo 	<p>----- Con audio M13</p> <p>Dejar acabar track</p>	
---	---	---	---	--

		<p>entrega al <i>Mago</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Mago</i> gesto de negación. - <i>Mago</i> recoge ramo y reacciona con gesto de negación y se lo devuelve a <i>Escritora</i>. <i>Escritora</i> le devuelve el ramo a <i>Relojero</i>. - <i>Relojero</i> y <i>Mago</i> cogen a <i>Soldado</i> le dan el ramo y lo colocan al lado de <i>Novia</i>. - Fotos. - <i>Novia</i> salta encima de los personajes y es repudiada. - <i>Soldado</i> salta encima de 		<p style="text-align: right;">Foto boda <input type="checkbox"/> M14 Fin foto boda <input type="checkbox"/> M13</p>
--	--	---	--	---

		<p>Novia que avanza con él en su espalda.</p>	<p>Novia tiene a Soldado a la espalda. Van adelante a la dcha. y Novia deja a Soldado en el suelo. Track 10 ARENA EN LOS BOLSILLOS. □</p>	<p>Con audio □ M15</p>
<p>7</p>	<p>Arena en los bolsillos Relojero Soldado Novia Escritora Mago</p>	<p>- Novia saca arena de los bolsillos de la casaca de Soldado. - Novia y Soldado retroceden hacia posición de <i>Relojero</i> y partitura de movimiento de manos.</p>	<p><i>Novia</i> y <i>Soldado</i> se dirigen en diagonal hacia relojero al fondo del escenario. En el camino FADE OUT ARENA EN LOS</p>	<p>Al comienzo de la diagonal □ C12 al 70% Cuando acaba audio añadir + C4 al 50%</p>

8	<p>Monólogo puerta Escritora Relojero Mago Soldado Novia</p>	<p>- Solo de <i>Escritora</i> que avanza hacia la puerta con la intención de cerrarla en tres intentos diferentes. - <i>Escritora</i> cierra la puerta. - Todos los personajes reaccionan, van hacia la puerta. <i>Novia</i> la paran le da un beso en los labios y la lanza hacia atrás. <i>Relojero</i> y <i>Soldado</i> la manipulan para alejarla de la puerta. - <i>Mago</i> coloca la mesa que inmoviliza a <i>Escritora</i> y le</p>	<p>BOLSILLOS. Track 10 ¡ATENCIÓN!. NUEVO TRACK □</p> <p><i>Escritora</i> mira a la puerta Track 11 MONÓLOGO PUERTA SOLO Escritora. <i>Escritora</i> se dirige tres veces a la puerta. La última vez la cierra. STOP MONÓLOGO PUERTA SOLO Escritora. Track 11</p>	<p>Cuando <i>Escritora</i> baja de la mesa □ M16 y C4 OUT y C12 OUT Cuando adelantan la mesa y las sillas hacia adelante □ M17</p>
---	--	--	--	---

		acaricia el pelo mientras avanza hacia la puerta. - <i>Mago</i> avanza hacia la puerta, mirada entre <i>Novia</i> y <i>Mago</i> .		
9	Tomar asiento I+II	- <i>Mago</i> desde la puerta observa cómo los personajes toman asiento. - <i>Mago</i> abre la puerta.		
TERCERA PARTE				
1	Entrada de K K <i>Escritora</i> <i>Relojero</i> <i>Mago</i> <i>Soldado</i> <i>Novia</i>	- K aparece delante de la verja. - Entra en el jardín, deja la maleta y la chaqueta sobre ella y retrocede para recoger el naípe sobre la puerta, al recogerlo es empujada por el viento y la bruma de la tarde	Entra K ----- --- <input type="checkbox"/> <i>Entra Jardinerero</i> .	Cuando entra <input type="checkbox"/> M18 K llega al fondo izq. <input type="checkbox"/> C3 al 50% Entra Jardinerero <input type="checkbox"/> M19 y C3 OUT

		<p>hacia adentro del jardín.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Monólogo ponerse la chaqueta y coger la maleta. 		
<p>2</p> <p>Montículo de las Harpías</p> <p>K</p> <p>Jardinero</p> <p>Escritora</p> <p>Relojero</p> <p>Mago</p> <p>Soldado</p> <p>Novia</p>	<p>- K camina por el interior del jardín, se cruza en la lejanía con <i>Jardinero</i>.</p> <p>- Encuentra un montículo que llama su atención, se dirige hacia la mesa y las sillas, los personajes del coro le dejan espacio para sentarse.</p> <p>- Limpia las hojas secas (naipes) de la mesa para dejar su maleta y se sienta sobre una silla, comienza a oír el sonido de las Harpías.</p>	<p>K se sienta en la mesa con los demás.</p> <p>Los demás "le miran".</p> <p>Track 12 LABERINTO. (1ª Harpías)-----□</p>	<p>Solo C12 al 75%</p> <p>Fin Harpías □ M9</p>	

3	<p>Laberinto K Escritora Relojero Mago Soldado Novia</p>	<p>- Reacciona al sonido y decide salir por donde ha entrado, se dirige hacia la verja del jardín.</p> <p>- K se dirige hacia la verja del jardín, el espacio gira a su alrededor.</p> <p>- La puerta se aleja de K.</p> <p>- Los elementos giran alrededor de K que la llevan hacia el centro del escenario, giran a su alrededor a un nivel medio alto, cada vez que pasa la puerta delante de ella e intenta abrirla, la puerta se eleva.</p>	Rueda	<p>Comienza la rueda □ M20</p> <p>Colocan elementos en fondo izq □ M21</p> <p>Otra rueda □ M20</p>
---	---	--	-------	--

	<p>- Finalmente los elementos se paran creando un nuevo montículo la puerta se abre e invita a K a salir, K deja la maleta para intentar acceder a ella y la puerta se cierra. K intenta abrirla, cuando lo consigue va hacia su maleta y la maleta avanza por el jardín, hasta primer término del escenario.</p> <p>- K avanza y recoge su maleta, los elementos vuelven a dirigirse hacia ella. Tal vez ella sentada sobre su maleta y los elementos suben y bajan de forma continua llamando la atención de K. Ellos quedan quietos en una posición</p>	<p>K adelante a la dcha. coge su maleta, la levanta hasta el hombro y apoya su cara en ella.</p> <p>SUMAR Track 13 CAMPANAS.</p> <p>K intenta tocar la campana del campanario.</p> <p>FADE OUT</p> <p>Track 12 LABERINTO y LINK</p> <p>Track 13 CAMPANAS. □</p> <p>¡ATENCIÓN!. NUEVO TRACK □</p>	<p>Se construye campanario</p> <p>□ sumar + C2 al 35%</p>
--	--	---	---

		<p>indefinida, <i>K</i> camina por el espacio perdida.</p> <p>- Al final del laberinto <i>K</i> oye unas campanas y ve un campanario, se acerca a él.</p>		
<p>4</p> <p>Dialogo</p> <p>Jardinero / K</p> <p><i>K</i></p> <p>Jardinero</p> <p>Escritora</p> <p>Relojero</p> <p>Mago</p> <p>Soldado</p> <p>Novia</p>	<p>- <i>K</i> ve a lo lejos a <i>Jardinero</i>, saca su carta del bolsillo y se dirige hacia él. Ambos caminan juntos.</p> <p>- <i>K</i> deja la maleta en el suelo y saca su naipes con el objetivo de preguntarle sobre él.</p> <p>- <i>Jardinero</i> se marcha, <i>K</i> reflexiona sobre lo ocurrido anteriormente en el montículo</p>	<p><input type="checkbox"/> Esperar 2" sgs y</p> <p>Track 14 DIÁLOGO J-K</p> <p>Entra <i>Jardinero</i>.</p>	<p>Entra <i>Jardinero</i> <input type="checkbox"/> M22</p>	

		<p>y corre a recuperar su maleta. <i>Jardinero</i> lanza a <i>K</i>.</p> <p>- <i>K</i> confusa por la reacción de <i>Jardinero</i>, intenta buscar una salida, <i>Jardinero</i> coge maleta de <i>K</i>. <i>K</i> recupera su maleta e intenta marchar hacia la puerta.</p> <p>- <i>Jardinero</i> coge maleta de <i>K</i> y la coloca sobre el suelo, <i>K</i> intenta recuperarla pero <i>Jardinero</i> se lo impide, ante la imposibilidad <i>K</i> desiste de su empeño. Ambos se sientan sobre la maleta.</p>	<p><i>Jardinero</i> y <i>K</i> están sentados sobre la maleta. <i>Jardinero levanta las manos y chasquea los dedos.</i></p> <p>Track 13CAMPANAS. Dejas 4 ó 5 campanas. LINK FADE OUT CAMPANAS. Track 13</p>	
5	Tomar medidas	- <i>Jardinero</i> y <i>K</i> se miran.		

<p>K</p>	<p>Jardinero Escritora Relojero Mago Soldado Novia</p>	<p>- <i>Jardinero</i> hace que suenen las campanas, <i>K</i> se gira para oírías, <i>Jardinero</i> le mide la espalda, marca las medidas en el metro de carpintero.</p> <p>- <i>Jardinero</i> lanza el lapicero, <i>K</i> lo recoge, <i>Jardinero</i> le mide la espalda, <i>K</i> le devuelve el lápiz y se sienta. <i>Jardinero</i> vuelve a marcar las medidas en el metro de carpintero.</p> <p>- <i>K</i> comienza a entender que esas medidas se corresponden a las suyas y reacciona. <i>Jardinero</i> aprovecha para medirle la espalda. <i>Jardinero</i> marca las</p>	<p><i>Jardinero</i> mide a <i>K</i>.</p>	<p><i>K</i> se dirige hacia atrás, a la</p>
----------	--	---	--	--

		<p>medidas en el metro.</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>K</i> se levanta, intenta coger su maleta y marchar. <i>Jardinero</i> la persigue y la coge. - <i>Jardinero</i> la coloca sentada sobre la maleta, le mide la pierna, y la pierna <i>K</i> ante su asombro reacciona. - <i>Jardinero</i> le mide el brazo, el brazo de <i>K</i> reacciona. - <i>K</i> vuelve a levantarse y se dirige hacia la puerta del campanario, el sonido de las Harpías se lo impide. - <i>Jardinero</i> la para, la carga y la 	<p>En cuanto llega----- -----<input type="checkbox"/> Audio HARPIÁS. Track 15</p> <p>En cuanto <i>K</i> se aleja del grupo-----<input type="checkbox"/> FADE OUT HARPIÁS. Track 15</p>	<p>Harpías M23</p> <p>Otra vez M22</p>
--	--	---	--	--

		<p>coloca sobre la maleta. Construye el ataúd: le quita las botas, le mide el cuerpo entero e intenta clavarle el metro.</p> <p>- <i>Jardinero</i> la coge de la maleta y la acaricia.</p>		
<p>6</p> <p>Enterramiento</p> <p>K</p> <p><i>Jardinero</i></p> <p><i>Escritora</i></p> <p><i>Relojero</i></p> <p><i>Mago</i></p> <p><i>Soldado</i></p> <p><i>Novia</i></p>		<p>- K intenta coger el metro que el <i>Jardinero</i> ha olvidado sobre la maleta. <i>Jardinero</i> reacciona y lo coge él rápidamente.</p> <p>- Cavar la tierra, <i>mientras K</i> se hunde en su fosa. El coro reacciona integrando el movimiento de hundirse en la fosa.</p>	<p><i>Jardinero mata a K.</i> <i>Le ha quitado las botas, se</i></p>	

		<p>- <i>Jardinero</i> coge las botas de <i>K</i> y su maleta y se marcha.</p> <p>- <i>Jardinero</i> coge la carta del bolsillo de <i>K</i>.</p>	<p>dirige hacia foro con ellas y las deja en el suelo.</p> <p>Sale de escena</p> <p>FADE OUT DIÁLOGO</p> <p>Jardinero-K. Track 14</p>	
<p>7</p> <p>Grotesco.</p> <p>Plañideras</p> <p><i>K</i></p> <p>Escritora</p> <p>Relojero</p> <p>Mago</p> <p>Soldado</p> <p>Novia</p>		<p>- El coro desmontan el campanario. Partitura gestual de las plañideras mientas avanzan hacia <i>K</i>.</p> <p>- Mantienen la partitura que se hace cada vez más rápida y comienzan a reírse de forma grotesca.</p> <p>- <i>K</i> oye las risas y por primera vez ve a los personajes del coro.</p>	<p>Resto de personajes van a ver a <i>K</i>. Comienzan a reírse, cada vez más fuerte.</p> <p>Cuando <i>K</i> cabecea cogiéndose la cabeza con las manos.</p> <p>Track 16. ACTUACIÓN MAGO.</p>	<p>Sale Jardinero</p> <p>□ M24</p> <p>Con audio □ M25</p>

8	<p>Ritual de bienvenida. Caja de espadas</p> <p>K Escritora Relojero Mago Soldado Novia</p>	<p>- Mago saca banderitas de su sombrero, y presenta al público a K, la carga y se dirige hacia atrás donde sienta a K sobre una silla.</p> <p>- Los personajes del coro emocionados y desde el grotesco preparan el ritual de bienvenida y toman asiento.</p> <p>- Partitura de movimiento de preparación de Mago.</p> <p>- Caja de las espadas.</p> <p>- Al finalizar el truco de magia cada personaje vuelve a su</p>	<p>-----□</p> <p>Truco de las espadas Termina, le quita la caja de la cabeza</p>	<p>Entra Mago, comienza truco □ C10 al 75%</p> <p>Termina truco □ C10 OUT</p> <p>Rueda M26 = M6</p> <p>Comienzan a prepararse para la rueda. Cuando Novia llega a su sitio.-----□</p>
---	--	--	--	--

		<p>sitio, obviado a <i>K</i>, quien no sabe dónde colocarse.</p>	<p>FADE OUT ACTUACIÓN MAGO. Track 16 Cuando relojero está a punto de llegar a su sitio. Track 17. RUEDA DE PERSONAJES. Dejar acabar el track</p>	
9	<p>Rueda de personajes II. Monólogo polifónico II <i>K</i> Escritora Relojero Mago Soldado Novia</p>	<p>- <i>K</i> se introduce en su nueva realidad, rueda de personajes.</p>		<p>Acaba la rueda de personajes <input type="checkbox"/> M27</p>
10	<p>Epílogo</p>	<p>- Entra el <i>Jardinero</i> en escena</p>	<p>Relojero vuelve a sacar el</p>	

<p>K Escritora Relojero Mago Soldado Novia</p>	<p>coloca las botas y se lleva el saco con la caja de espadas.</p> <p>- <i>Preludio.</i></p> <p>- <i>Juego de seducción.</i></p> <p>- K mira a su alrededor, toma su maleta y se dirige hacia la puerta. La encuentra cerrada y sus botas colgadas, mira sus pies, se sienta sobre la maleta y comprende que jamás saldrá de allí.</p>	<p>reloj de la jaula. Track 01. PRELUDIO</p> <p>K se sienta en su maleta delante de la puerta. La mira y poco a poco va agachando el torso hacia adelante. FADE OUT PRELUDIO Track 01</p>	<p>OBSCURO POCO A POCO</p>
--	--	---	-----------------------------------

5. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO.

Del proceso de análisis-investigación que se relaciona con la praxis escénica que hemos estructurado bajo el marco de un *Laboratorio de gesto* y que ha dado como resultado la dramaturgia corporal titulada *Otoño en el jardín del Hades*, se extraen las teorías concluyentes del presente capítulo.

Después de la investigación realizada podemos confirmar la existencia de una *lógica de actuación* propia del *Teatro corporal* que se diferencia de la línea argumental que fundamenta la interpretación textual. Desde la práctica constatamos que el actor corporal piensa en movimiento desde un cuerpo artificial capaz de *hacer visible lo invisible*. Esta lógica discursiva de la interpretación corporal se define por ser:

- a. Intencionadamente física en su configuración y representación.
- b. Tener un carácter antinaturalista, abstracto y *extracotidiano*.
- c. Necesitar del desequilibrio *psico-físico* del actor como elemento generador del conflicto dramático.
- d. Ser un arte presente y en presente, que necesita habitar un espacio-tiempo evocador y emocional.

Por ende, toda dramaturgia corporal se construye a partir de las diferentes relaciones que establece la entidad *psico-física* que representa el actor, con el resto de realidades que configuran la escena. De estas relaciones se desprenden los diferentes recursos significativos de la puesta en escena, a los cuales hemos denominado *Principios de corporeizar*. Recordémoslos:

- a. El *Principio de corporeizar la entidad psico-física*, que se plasma en sus diversas representaciones: monólogo corporal, diálogo corporal, trabajo de coro y Corifeo.
- b. El *Principio de corporeizar el tiempo y el espacio*.
- c. El *Principio de corporeizar el objeto-cosificar la entidad psico-física*.
- d. El *Principio de corporeizar la escenografía*.
- e. El *Principio de corporeizar la música*.
- f. El *Principio de corporeizar la luz*.

Asimismo, podemos comprobar que todo personaje vinculado a una dramaturgia corporal es el resultado de un proceso complejo de composición, y se construye en dos planos de contenido: un *primer plano* que se corresponde

a una percepción generalista relacionada con el concepto del *qué* decrouxiano y asociada ineludiblemente a una acción física y un *segundo plano* de contenido que define el *cómo*, y que dota de volumen al personaje en acción.

Por tanto, toda dramaturgia corporal se enuncia a partir de una serie de fases genéricas y extrapolables que dictan el proceso de creación:

- a. En una primera fase, se define el *qué* o contenido, punto de partida del proceso de creación, y que supone la búsqueda del elemento generador que estructura la creación.
- b. En una segunda fase, se define el *cómo*, la manera de interpretar el *qué*, y se unifica un lenguaje para todos los actores implicados en el proceso teatral que define un estilo de actuación coherente, sensible a la diversidad y que potencie los universos creativos de cada actor.
- c. En la tercera fase, se compone el *material de creación objetivo y subjetivo*, es decir, *las acciones materiales y los estados de ánimos*. Un material adecuado a la lógica discursiva de la dramaturgia corporal que es el resultado de las relaciones que establece la entidad *psico-física* con el resto de elementos que configuran la escena. Todo ello entra dentro de un proceso de transferencia de sus valores originarios, que tiene la finalidad de encontrar contenidos inéditos a partir del uso de los *Principios de corporeizar*:

- *Material objetivo: acciones materiales.*

Fase que se centra en la improvisación como metodología de trabajo, en relación a los movimientos significativos y a las acciones físicas específicas que definen la acción dramática y el personaje bajo una óptica genérica.

- *Material subjetivo: estados de ánimo.*

La articulación del pensamiento-movimiento-sentimiento, estructura el proceso a través del cual el material de creación objetivo, constituido por las acciones físicas y los personajes en un plano genérico, adquiere volumen a partir de la yuxtaposición. Nuevas imágenes aportan el registro de las motivaciones internas: sentimientos, emociones, sensaciones, estados mentales o espirituales que llenan de contenido cada uno de los movimientos

significativos.

- d. La cuarta fase construye la partitura. Esta se produce a partir de la selección, fijación y estilización del material dramático. Se perfilan partituras de movimiento más complejas que esbozan las diferentes escenas representativas fruto de la representación subjetiva del alma.
- e. El director, en la quinta fase, a partir del material de creación construye de forma arbitraria la dramaturgia final del espectáculo, desde las motivaciones dictadas por su universo creativo, da intención al material y le obliga a desarrollar unos significados distintos del original en la búsqueda de un *Tercer valor*.

De la conceptualización de la práctica se desprende que el *Teatro corporal* es un *arte* presente *portador de significados* que surge del trabajo de creación, el cual deviene *literatura corporal susceptible de ser interpretada*, gracias al trabajo de análisis, selección y fijación del material de creación. Un trabajo realizado a partir del registro de las motivaciones internas que llenan de contenido cada una de las diferentes acciones específicas y de los movimientos significativos, es decir, la articulación de pensamiento-movimiento-sentimiento que configura la partitura que estructura toda dramaturgia corporal.

CONCLUSIONES.

El objetivo de nuestra tesis ha sido constatar que el *Teatro corporal* es un arte escénico autónomo portador de significados. Este teatro representa un tipo de interpretación física que se configura a partir del aprendizaje de una gramática corporal concreta, la cual capacita al actor a pensar en términos de movimiento. En nuestro caso, hemos realizado un recorrido por los diferentes *directores-pedagogos* que han contribuido a lo largo del siglo XX a dar vida a esta manifestación teatral tan significativa en nuestro tiempo. Un análisis necesario para llegar a la gramática del *Mimo corporal dramático* creado por Étienne Decroux, un creador fundamental en el establecimiento de las bases del *Teatro corporal* contemporáneo, y con el que nos hemos introducido en su sistema de interpretación físico para descubrir la estructuración de los elementos de creación y escenificación que de esta gramática se desprenden.

En la consecución de nuestros objetivos hemos utilizado una doble metodología de investigación. En una primera fase hemos definido un sistema teórico de carácter objetivo como base para analizar la práctica actoral. Y en una segunda fase, nos hemos centrado en la práctica actoral como eje de investigación a partir de un trabajo de creación, inscrito en un *Laboratorio* en términos artísticos.

Desde esta metodología de trabajo, la consecución de nuestro proceso de análisis y estudio, ha consistido en extraer una serie de conclusiones en

relación al campo de investigación-creación que representa el *Teatro corporal*.

Dichas conclusiones se resumen en los siguientes apartados:

- a. En un análisis de la situación, en relación al movimiento significativo del actor físico a lo largo del siglo XX, detectamos que existe una *revolución pedagógica* materializada por aquellos renovadores teatrales que hacen una atención especial a la corporalidad del actor y a la acción física. Desde Delsarte hasta Barba, los *directores-pedagogos* más influyentes del panorama teatral occidental introducen en sus sistemas metodologías de trabajo cuya finalidad es convertir el cuerpo del actor en un *instrumento artístico*.
- b. En un segundo punto, podemos constatar que este instrumento artístico es el resultado de las relaciones que se establecen entre los *elementos de creación* física, constituidos por el movimiento, el gesto y/o la actitud, y la emoción o el pensamiento que los origina. El *director-pedagogo* incide en la *entidad psico-física* que constituye el actor corporal y desarrolla en él la capacidad de *pensar en movimiento*, con la finalidad de convertir su corporalidad en elemento vinculante de este arte escénico.
- c. Otra de las conclusiones que podemos extraer de nuestro estudio es el hecho de que las propuestas pedagógicas analizadas presentan diferentes sistemas de aprendizaje:
 - De un lado, encontramos la denominada *gramática corporal*, la cual se define como un sistema de formación corporal para el actor estructurado en un conjunto de normas que, sin restringir su libertad de creación, plasman el drama en su cuerpo. Un sistema articulado bajo un corpus ético, técnico y estético, que es capaz de ser integrado y transmitido.
 - Por otro lado, detectamos la existencia del concepto de *método*, el cual articula el trabajo del actor lejos de referentes técnicos codificados, donde la investigación y la práctica personal y autónoma de cada actor es transcendental en la adquisición de los principios para la creación que en él operan.
- d. Una vez confirmada la existencia de sistemas y métodos de formación

psico-física para el actor, nos hemos centrado en el análisis de la noción de gramática corporal. Un concepto que consideramos como el más interesante y necesario para nuestro proyecto de investigación-creación.

e. De estos presupuestos podemos ya señalar que, para que podamos denominar a un sistema de formación *psico-física gramática corporal con valor genérico y extrapolable*, han de operar necesariamente una serie de aspectos concretos. Dichos aspectos son los siguientes:

- La *presencia física* y los elementos que de ella se desprenden, es decir, el concepto de *consciencia corporal*, constituido por la percepción del *centro de gravedad*, la asimilación del *equilibrio precario* y una *sensación de enraizamiento*. Conceptos que configuran la *organicidad corporal* a la que el actor solo puede acceder a partir de la *neutralidad* y del sentido de la *economía de movimiento*.
- El *Principio de jerarquización* es otro punto necesario para comprender la formación *psico-física*, un principio que informa sobre la segmentación y disociación de los diferentes segmentos corporales susceptibles de significación.
- La formación *psico-física* del actor, también tiene como base el trabajo sobre el *espacio* y el *tiempo* desde una dimensión necesariamente física y emocional.
- Igualmente, el trabajo sobre el *peso* y/o la *resistencia*, que se desarrolla en su vertiente físico-emocional, son elementos que definen la idiosincrasia de cada gramática corporal.

f. Igualmente es significativo, según nuestro parecer, el hecho de que desde el estudio contrastado de las propuestas de formación *psico-físicas* surgidas a lo largo del siglo XX, podamos llegar a la conclusión de que no todos los sistemas analizados constituyen gramáticas corporales con valor genérico y extrapolable.

Así es, el *Teatro corporal* es un arte con una corta tradición. Recordemos que sus inicios se remontan a principios del siglo pasado, y no es aproximadamente hasta los años cincuenta cuando comienza a configurarse como arte autónomo. En este orden de cosas, difícilmente

todos los sistemas y métodos que participan en el proceso pueden configurar un único paradigma de formación corporal.

En consecuencia, las propuestas surgidas contribuyen, en un sentido u otro, a conformar el concepto. No obstante, bien por su propia idiosincrasia, bien por su atención hacia un elemento en concreto, no todos se definen como *gramáticas corporales con el valor genérico y extrapolable* que buscamos. En este sentido, podemos aducir de las propuestas planteadas por pedagogos teatrales como François Delsarte, Constantin Stanislavski, Gordon Craig, Adolphe Appia, Jacques Copeau, Oskar Schlemmer o Antonin Artaud que, pese a lo interesante de sus principios, no se las puede considerar cómo gramáticas corporales. Por otro lado, las aportaciones de Jacques Lecoq, Jerzy Grotowski o Eugenio Barba, constituyen métodos individualizados de formación corporal para el actor que se alejan del concepto que nos ocupa. Consecuentemente, únicamente podemos definir como gramáticas corporales a la *Rítmica* creada por Jaques-Dalcroze, al entrenamiento actoral diseñado por V.E Meyerhold, al que como se recordará se denomina *Biomecánica*, a las investigaciones sistematizadas en relación a los factores de movilidad de Rudolf Laban y, al *Mimo corporal dramático* de Étienne Decroux, gramática que, por aglutinación de elementos determinantes, consideramos más completa y adecuada para la investigación que hemos llevado a cabo.

- g. Vemos, por tanto, que el análisis pormenorizado de la gramática del *Mimo corporal dramático* y de la figura de su creador Étienne Decroux, nos revela que este arte surge de un rechazo manifiesto de la *Pantomima clásica*, y que su objetivo consiste en dotar al actor de un sistema *psico-físico* capaz de renovar su interpretación corporal o en términos decrouxianos de *hacer visible lo invisible*.
- h. Asimismo, se constata, y este ha sido uno de nuestros objetivos principales, que el *Mimo corporal dramático* es una gramática sistematizada en un *corpus técnico, ético y estético*, susceptible de ser transmitido. Dado que presenta una metodología de trabajo constituida en diferentes niveles de adquisición de sus principios formales:

- Un primer nivel está formado por un *paradigma de ejercicios psico-físicos* que el joven actor ha de integrar en su corporalidad.
 - En un segundo nivel de aprendizaje, la improvisación se convierte en la herramienta que capacita al actor a *traducir el pensamiento en movimiento*, y ello se produce a partir de la aplicación de los principios técnicos estudiados.
 - La tercera fase del trabajo tiene lugar cuando el actor se introduce en la interpretación y construcción de una dramaturgia corporal.
- i. De lo dicho anteriormente, y una vez hemos encontrado, seleccionado y analizado detalladamente la gramática corporal que consideramos más adecuada para nuestro trabajo en el *Laboratorio* de creación, ha surgido la necesidad de adentrarnos en el proceso de construcción de una dramaturgia corporal, a partir de las herramientas técnicas e interpretativas que de esta gramática se desprenden. Habría que recordar, en este sentido, que ya en las primeras sesiones de trabajo en el *Laboratorio*, detectamos la existencia de una *lógica de actuación* propia del *Teatro corporal* que se alejaba de la dialéctica interpretativa de la palabra. A raíz de ello, descubrimos que la dramaturgia corporal, para ser significativa, ha de cumplir una serie de requerimientos imprescindibles. Algunos de ellos son los siguientes:
- Debe ser intencionadamente física, es decir, surgida siempre del movimiento, el gesto, la actitud y/o la acción física motivada por una emoción o pensamiento.
 - La naturaleza de los acontecimientos ha de ser abstracta y *extracotidiana* en sentido antropológico, donde el conflicto sea una representación del desequilibrio físico y/o emocional.
 - Además, ha de ser igualmente un arte presente y en presente, donde el espacio y el tiempo se conviertan en elementos expresivos de la escena.
- j. Ha quedado en evidencia, pues, que los elementos configuradores de toda dramaturgia corporal se desprenden necesariamente de la praxis escénica. Unos elementos que pueden explicarse a raíz del análisis de los siguientes aspectos.

- Las relaciones que establece el actor corporal con las diferentes realidades que configuran la escena, a los que denominados *Principios de corporeización*. Unos principios que clasificamos de la siguiente manera: el *Principio de corporeizar la entidad psico-física*, que constituye el actor en sus diversas representaciones; el *Principio de corporeizar el tiempo y el espacio*; el *Principio de corporeizar el objeto o cosificar la entidad psico-física*; el *Principio de corporeizar la escenografía*; el *Principio de corporeizar la música*, y el *Principio de corporeizar la luz*. Estos principios se convierten, pues, en los elementos significativos y expresivos de la dramaturgia.
- La existencia de una metodología a través de la cual el actor-creador-investigador construye su personaje y accede a sus valores superiores. Esta metodología se articula en dos partes bien diferenciadas: el *primer plano de contenido del personaje*, es la etapa en la que se le da forma y se le dota de una concepción genérica a partir de la acción física de carácter simbólico que realiza. Y el *segundo plano de contenido del personaje* es el que representa el fondo, o proceso a través de cual, el personaje adquiere volumen, personalidad y carácter.
- Asimismo, también se puede extrapolar de la praxis, las diferentes fases necesarias para la construcción de toda dramaturgia corporal. En primer lugar, se ha de definir *qué* queremos contar. A continuación, el actor-creador-investigador debe precisar el *cómo*, es decir, las técnicas a utilizar. En un tercer momento se hace necesaria la investigación del *material objetivo*, o las *acciones materiales*, y el *material subjetivo*, o las *emociones* que las originan. Dichos materiales construyen las diferentes partituras de movimiento.
- Posteriormente, y desde la óptica del director, se define la dramaturgia global y final del espectáculo.

Todo este material lo ejemplificamos con el proceso de creación de la dramaturgia corporal titulada *Otoño en el jardín del Hades*, con el que

intentamos demostrar que nuestra hipótesis inicial era cierta. Efectivamente, el *Teatro corporal* se constituye como un arte autónomo portador de significados que necesita de una gramática que *in-forme* al actor y le dote de una corporalidad significativa.

Una vez concluido nuestro proceso de investigación teórico-práctico, y analizadas las conclusiones que se desprenden de la praxis escénica, se nos plantean una serie de reflexiones en relación a todo lo visto anteriormente.

Desde nuestra dimensión de creador-investigador consideramos que existe, en primer lugar, una responsabilidad por parte del actor en relación al *Teatro corporal* que debe asumir.

En segundo lugar, surge la disyuntiva relacionada a la pregunta sobre qué debemos hacer con la herencia recibida de los grandes creadores.

Y en tercer lugar, y no por ello menos importante, la cuestión reside en saber qué nos supone, como actores-creadores-investigadores, participar de un proceso de investigación-creación para nuestra experiencia artística, investigadora y docente.

Por ello no podemos culminar nuestro trabajo sin analizar algunas cuestiones que nos parecen cruciales como resumen y comprensión genérica del mismo.

La responsabilidad del actor.

Y decimos responsabilidad porque estamos inmersos en un arte escénico en el que la corporalidad del actor pretende manifestar lo *extracotidiano*, instrumentalizándose y haciéndose artificial, con el objetivo de poder representar alguna cosa diferente al propio cuerpo. En realidad, lo que hemos querido expresar en todo momento es que el actor, tiene la responsabilidad de formarse físicamente y, en consecuencia, organizar su corporalidad en situación de representación, ya que ha de capacitarse para pensar en términos de movimiento desde una lógica discursiva alejada de la palabra, y siempre con un nivel significativo y expresivo considerable.

En consecuencia, se trata de una responsabilidad que adquiere el actor que se acerca a este arte escénico. El joven estudiante ha de formarse y dominar aquella o aquellas gramáticas corporales que estructuren su cuerpo como un instrumento artístico. Y para ello, como habrá quedado claro a lo largo

del trabajo, el abanico de posibilidades de las que dispone el actor corporal contemporáneo prácticamente es inabarcable. En la actualidad, la oferta de formación que ofrecen las escuelas superiores de arte dramático, los centros de formación artística de carácter privado o las nuevas iniciativas surgidas en los laboratorios de creación-investigación, presentan una gran variedad de gramáticas corporales para el actor, desde las más tradicionales como la *Rítmica*, el análisis de las acciones físicas ideado por Laban, la *Biomecánica* meyerholdiana, el *Mimo corporal dramático* de Decroux o la pedagogía lecoquiana, hasta las propuestas más contemporáneas como la *Gramática de los pies* de Tadashi Suzuki, o los nuevos proyectos emergentes fruto de una evolución de sistemas más tradicionales, como el *Método Margolis*, entre otros muchos.

A ello habría que añadir que, independientemente de aquellos actores que se adscriben de forma purista a una gramática concreta y cuyo objetivo es la adquisición de un alto nivel de estilización en este sistema interpretativo, existen otras posibilidades válidas. La propia naturaleza de la creación-investigación ofrece al actor otras vías, a semejanza de las experiencias desarrolladas por Grotowski en el *Teatrum Laboratorium* y/o por Barba con sus actores del *Odin Teatret*. El actor, en sí, puede desarrollar un método individual y autopedagógico que le ayude a superar sus propias limitaciones *psico-físicas*. Pero alerta, esta investigación ha de ser rigurosa, dado que este método ha de ser capaz de responder con precisión a cada una de las necesidades que plantea toda dramaturgia corporal.

El problema de la herencia: ¿qué hacer con el legado artístico recibido?

Si bien Stanislavski, Meyerhold, Laban, Decroux o Lecoq crearon sus métodos y sistemas en un ámbito árido, en un espacio donde no existía una tradición corporal para el actor, más allá de la *Pantomima decimonónica*, su fuerza, el verdadero valor de sus investigaciones, estaba ahí, en esa necesidad de encontrar nuevos horizontes físicos para el teatro. En efecto, estos renovadores teatrales del siglo XX, desde la perspectiva señalada, crearon en colaboración directa con sus asistentes y discípulos, las gramáticas corporales más representativas para el actor del teatro occidental.

Por su parte, los asistentes y alumnos directos han asumido, a lo largo de

los años, la responsabilidad de transmitir la herencia recibida de forma fiel, definiendo y perfilando los principios a partir de las directrices diseñadas por sus maestros. Así, pues, estos discípulos configuran una segunda generación de vital importancia en la consolidación, transmisión y evolución de la herencia de los grandes creadores.

Pero, ¿y la tercera generación?, ¿y los jóvenes actores que se acercan al estudio de una gramática corporal concreta, motivados por una sensibilidad hacia el movimiento significativo?, ¿cuál es su responsabilidad ante este legado? Como parte implicada de esta ecléctica generación, consideramos que nuestra responsabilidad radica en ser capaces de aprender los principios formales de cada gramática corporal de la manera más fiel. No obstante, no podemos limitarnos a repetir estos principios recibidos sin ninguna pretensión artística innovadora. La tercera generación, por tanto, ha de adquirir el compromiso ético y artístico de, respetando los principios que fundamenta cada técnica corporal, subvertir los términos en la consecución de nuevos caminos hacia la creación. Y esto nos conduce a un último punto, ya claramente conclusivo.

La creación como investigación.

A lo largo de la elaboración de nuestro proyecto ha quedado constatado que toda dramaturgia corporal supone un proceso de creación-investigación donde la praxis se convierte en objeto de estudio. No obstante, la dramaturgia corporal lleva implícitas ciertas incoherencias. Como creadores-investigadores nos enfrentamos a un proceso de investigación, en el que ya desde el principio somos conscientes, con absoluta seguridad y por propia experiencia, que su proceso de construcción constituye un todo indivisible y orgánico. Sin embargo, nos vemos obligados a diseccionarlo en diferentes fases de trabajo para así poder desentrañar los principios que van a operar en la *teatralización del movimiento significativo*. El objetivo, en fin, es definir en la práctica aquellos elementos que intervienen en el juego escénico.

Por ello, se hace necesario de nuevo recordar nuestro proceso de creación titulado *Otoño en el jardín del Hades*, ya que el valor de las investigaciones estriba en la constatación de que todo proceso de creación constituye un proceso de investigación. Un proceso que enlaza la tradición con los nuevos

caminos de la creación corporal. En este sentido, los principios obtenidos de la teorización de nuestra praxis son válidos para nosotros *aquí* y *ahora*. Aunque, eso sí, son susceptibles de ser cuestionados en futuras creaciones, de plantearnos, incluso por nosotros mismos, nuevas incógnitas, y/o poner nuestra atención en otros aspectos concretos que incidan en nuestro universo creativo.

La cuestión es que tanto el estudio de los creadores del siglo XX, como en concreto de Decroux, son la base para abrir nuevos y extensos caminos en la investigación del *Teatro corporal* contemporáneo, un espacio de creación donde la figura del actor-investigador ha de implicarse de forma activa.

BIBLIOGRAFÍA.

1. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA.

1.1. Libros

ABELLAN, Joan. *Artaud i el teatre*. Materials pedagògics 3. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona 1988.

APPIA, Adolphe. *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. (Traducción de Nathalie Cañizares Bundorf). Serie: Teoría y Práctica del Teatro nº14. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid 2000.

ASLAN, Odette. *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. (Traducción de Joan Giner). Colección Comunicación Visual. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1979.

ASLAN, Odette. *Le corps en jeu*. Arts du Spectacle. CNRS Éditions. Paris 1994.

ASLAN, Odette. *L'acteur au XXe siècle. Étique et technique*. L'Entretemps éditions. Vic la Gardiole 2005.

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. (Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda). Editorial POCKET/EDHASA. Barcelona 1990.

ÀVILA, Raimon. *Moure i commoure. Consciència corporal per a actors, músics i ballarins*. Col·lecció Escrits teòrics 14. Institut del Teatre. Barcelona 2011.

BACHMANN, Marie-Laure. *La rítmica Jaques-Dalcroze. Una educació por la música y para la música*. (Traducción de Alphabet Traducciones). Ediciones Pirámide. Madrid 1998.

BALTÉS, Blanca. «Hay que rehacerlo todo». *Escritos sobre el teatro de Jacques Copeau*. Serie: Teoría y práctica del Teatro nº 19. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid 2002.

BANU, Georges. *Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*. Le temps du théâtre / ACTES SUD. Arles 1997.

BARBA, Eugenio. *Les illes flotants*. Monografies de teatre 12. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona 1983.

BARBA, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. Colección Escenología. México 1986.

BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. Colección Escenología. Edc. Edgar Ceballos. México 1988.

BARBA, Eugenio. *La canoa de papel*. (Traducción de Rina Skeel). Grupo Editorial Gaceta. S.A. México 1992.

BARBA, Eugenio. *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. (Traducción de Rina Skeel). Catálogos Editorial S.R.L. Buenos Aires 1994.

BARBA, Eugenio. *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. (Traducción de Lluís Masgrau). Catálogos Editora S.R.L. Argentina 1997.

BARBA, Eugenio. *La tierra de cenizas y diamantes*. (Traducción de Lluís Masgrau). Ediciones Octaedro. S.L. Barcelona 2000.

BARBA, Eugenio. *A mis espectadores. Notas de 40 años de espectáculos*. (Traducción de Rina Skeel, César Brie, Raúl Jaiza, Lluís Masgrau, Arturo Rodríguez Peixoto). Oris Teatro. Gijón 2004 (a).

BARBA, Eugenio. *Un amuleto hecho de memoria*. (Traducción de Rina Skeel). Ediciones Trilce. Montevideo, Uruguay 2004 (b).

BARBA, Eugenio. *La canoa de papel*. (Traducción de Rina Skeel). Edt. Catálogos. Buenos Aires 2005.

BARBA, Eugenio. *El training del actor*. Conaculta NBA. México 2007.

BARBA, Eugenio. *La conquista de la diferencia*. Editorial San Marcos E.I.R.L. Lima 2008.

BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Colección Escenología. México 2009.

BARRAULT, Jean-Louis. *Soy hombre de teatro*. (Traducción de Francisco Javier). Ediciones Leviatan. Buenos Aires 1958.

BARRAULT, Jean-Louis. *Nouvelles réflexions sur le théâtre*. Éd. Flammarion. Paris 1959.

BARRAULT, Jean-Louis. *Mi vida en el teatro*. (Traducción de Carlos Manzano). Editorial Fundamentos. Madrid 1975.

BARRAULT, Jean-Louis. *Saisir le présent. A jeu découvert, collection dirigée par Andre Coutin*. Éditions Robert Laffont, S.A. Paris 1984.

BIRDWHISTELL, Ray. *Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*. Department of State, Foreign. Washington, DC 1952.

BIRDWHISTELL, Ray. *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*. University of Pennsylvania Press. Philadelphia 1970.

BOCHOW, Jörg. *Das Theatre Meyerholds und die Biomechanik*. Alexander Verlag. Berlín 2010.

BROOK, Peter. *El espacio vacío. Arte y Técnica del Teatro*. (Traducción de Ramón Gil Novales). Nexos. Ediciones Península. Barcelona 1986.

BROZAS POLO, M^a Paz. *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Editorial Ñaque. Serie Técnica Teatral. Ciudad Real 2003.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator. Da técnica à representação*. Editora da Unicamp. Brasil 2001.

CALAIS-GERMAIN, Blandine. *Anatomía para el movimiento. Tomo I y II. Iniciación al análisis de las técnicas corporales*. (Traducción de Nuria Vives y José Luis Marín). La liebre de marzo. Barcelona 2005.

CARRERI, Roberta. *Rastros. Training e historia de una actriz del Odin Teatret*. (Traducción de Paloma Zavala Folache y Francesco Carril Vaglini). Artezblai Editorial. Bilbao 2011.

CHALLET-HAAS, Jacqueline. *Gramàtica de la notació Laban. Volums 1 i 2. La simbolització del moviment dansat*. (Traducció de Agustí Ros i Vilanova). Col·lecció Material pedagògics 10. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona 2010.

CHÉJOV, Michael. *Sobre la técnica de la actuación*. (Traducción de Antonio Fernández Lera). Alba Editorial, s.l.u. Barcelona 2005.

CHÉJOV, Michael. *Lecciones para el actor profesional*. (Traducción de David Luque). Alba Editorial, s.l.u. Barcelona 2006.

CRUCIANI, Fabrizio. *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*. Sansoni Editore. Firenze 1985.

DE MARINIS, Marco. *El nuevo teatro, 1947-1970*. (Traducción de Beatriz E. Anastasi y Susana Spiegler). Ediciones Paidós. Barcelona 1988.

DE MARINIS, Marco. *Mimo e teatro nel novecento*. La Casa Usher. Florencia 1993.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. (Traducción de Cecilia Prenz). Editorial Galerna. Buenos Aires 1997.

DE MARINIS, Marco. *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatrologia*. (Traducción de Carlota Subirós). Escrits teòrics. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Barcelona 1998.

DE MARINIS, Marco. *La parábola de Grotowski: el secreto del "novecento" teatral*. Editorial Galerna. Buenos Aires 2004.

DE MARINIS, Marco. *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Colección Teatrología. Editorial Galerna. Buenos Aires 2005.

DE MARINIS, Marco. *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*. La Casa Usher. Firenze 2011.

DALCROZE, Jaques. *La respiration et l'innervation musculaire, supplément à la Méthode de Gymnastique Rytmique*. Sandoz, Jobin C^{ie}. Éditeurs. París 1906.

DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. Librairie théâtrale. Paris 1963.

DECROUX, Étienne. *Palabras sobre el mimo*. (Traducción de César Jaime Rodríguez. Introducción de Corinne Soum). Ediciones El Milagro / CNCA. México 2000.

DECROUX, Étienne. *Paraules sobre el mim*. (Traducció de Mariana Miracle i Maria Zaragoza). Escrits teòrics de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona 2008.

DENNIS, Anne. *The Articulate Body / The Physical Training of the Actor*. Drama Book Publishers. New York 1995.

DENNIS, Anne. *El cuerpo elocuente: la formación física del actor*. (Traducción de Sergio Leal Alcubilla). Editorial Fundamentos. Madrid 2014.

DOBDEL, Daniel. *Le silence des mimes blancs*. Éditions la Maison d'à côté. Montreuil 2006.

DORCY, Jean. *A la rencontre de la mime et des Mimes Decroux, Barrault, Marceau*. Les Cahiers de Danse et Culture. Paris 1958.

DORCY, Jean. *J'aime la mime*. Editions Rencontre. Lausanne 1962.

EVANS, Mark. *Jacques Copeau*. Routledge Performance Practitioners. New York 2006.

FLOCON, Albert. *Scénographies au Bauhaus*. Éditeur Archimbaud-Klincksieck. Paris 2013.

FO, Darío. *Manual mínimo del actor*. (Traducción de Carla Matteini). Colección Skene, nº13. Navarra 1998.

FONS, Martí (ed.) *L'actor de l'art a la ciència*. Quaderns d'investigació escènica I. ESADIB. Palma de Mallorca 2013.

GAYON LÓPEZ, Jorge Arturo. *La cinétographie Laban et le mime corporel d'Étienne Decroux. Bilan théorique du projet Laban-Decroux / notation du mime corporel*. U.F.R. Arts, Philosophie & Esthétique. Université de Paris 8. Année universitaire 1997-1998.

GELB, Michael. *El cuerpo recobrado. Introducción a la técnica Alexander*. Ediciones Urano. Barcelona 1987.

GERMAN, Patrick. *La armonía del gesto*. (Traducción de Enric Mus). Edt. La liebre de marzo. Barcelona 2003.

GERSHON, Michael D. *The Second Brain*. Harper & Collins Publishers. New York 1998.

GIRAUDET, Alfred. *Mimique, physionomie et gestes: méthode pratique, d'après le système de François Del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*. Ancienne Maison Quantin. Librairies-imprimeries réunies. Paris 1895.

GORDON CRAIG, Edward. *El arte del teatro*. (Traducción de M. Margherita Pavía). Textos de Humanidades. Colección Escenología. Editorial UNAM-GEGSA. México 1987.

GORDON CRAIG, Edward. *L'art del teatre*. (Traducción de Rosa-Victória Gras). Monografies de teatre. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona 1990.

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. (Traducción de Margo Glantz). Siglo Veintiuno de España Editores. Madrid 1992.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. Editora Perspectiva. Sao Paulo 2001.

HAMON-SIRÉJOLS, Christine. *Le Constructivisme au théâtre*. Spectacles, Histoire, Société. Arts du spectacle. CNRS Éditions. Paris 2004.

HERRERO, Julián. *Las raíces históricas del teatro físico en el siglo XX*. Colección Artes Escénicas. Diego Marín Librero-Editor. Murcia 2014.

IVERN, Alberto. *El arte del mimo*. Edical S.A. Primera edición. Buenos Aires 1990.

JOTTERAND, Franck. *El nuevo teatro norteamericano*. (Traducción de Jordi Marfà). Barral Editores, S.A. Barcelona 1970.

JOUSSE, Marcel. *L'Anthropologie du geste*. Les Éditions Resma. Paris 1969.

KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. (Traducción de Graciela Isnardi). Ediciones de la Flor. Buenos Aires 1984.

KNÉBEL, María Ósipovna. *La palabra en la creación actoral*. (Traducción de Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura). Editorial Fundamentos. Madrid 2004.

KNÉBEL, María Ósipovna. *El último Stanislavsky*. (Traducción de Jorge Saura). Editorial Fundamentos. Madrid 2005.

LABAN, Rudolf. *Danza educativa moderna*. (Traducción de Amanda Ares Vidal). Editorial Paidós. Buenos Aires 1978.

LABAN, Rudolf. *La maîtrise du mouvement*. (Essai traduit par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien). Actes Sud Humbert Nyssen Editeur. Arles 1994.

LABAN, Rudolf. *El dominio del movimiento*. (Traducción de Jorge Bonso). Editorial Fundamentos. Madrid 2006.

LANGLADE, Alberto. *Teoría general de la gimnasia. Génesis y panorama global de la evolución de la gimnasia*. Editorial Stadium. Buenos Aires 1970.

LEABHART, Thomas. *Modern and Post-modern Mime*. Macmillan Education Ltd. London 1989.

LEABHART, Thomas. *Etienne Decroux*. Routledge Performance Practitioners. New York 2007.

LECOQ, Jacques. *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*. EDT. Bordas. Paris 1987.

LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético*. (Traducción y adaptación de Joaquín Hinojosa y M^a del Mar Navarro). Alba Editorial, s.l.u. Una pedagogía de la creación teatral. Barcelona 2003.

LECOQ, Jacques. *Theatre of Movement and Gesture*. Edited by David Bradby. Rotledge. New York 2006.

LENZI, Massimo e ISAEV, Sergej. *Lezione di movimento scenico. Nikolaj Karpov*. Titivillus Edizioni. Corazzano. Pisa 2007.

LORDA MUR, Clara Ubaldina. *Jean-Louis Barrault: Teatre i humanisme*. Materials Pedagògics. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona 1992.

MELLIET, Maurice. *Vingt ans de mimes*. Editions Persona Grata. Périgueux 2002.

MEYERHOLD, Vsevolod. *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*. (Traducción de Enriqueta Bernal López, Noemí Lucero Castillo y Margherita Pavia). Col. Escenología. México 2005.

MEYERHOLD, Vsevolod. *Meyerhold: textos teóricos*. Edición de Juan Antonio Hormigón. Serie. Teoría y práctica del teatro nº7. Publicaciones de la ADE. Madrid 2008 (a).

MEYERHOLD, Vsevolod. *Teoría teatral*. (Traducción de Agustín Barreno). Editorial Fundamentos. Madrid 2008 (b).

MEYERHOLD, Vsevolod. *Lecciones de dirección escénica (1918-1919)*. (Traducción de Jorge Saura y Bibicharifa Khakimzianova). Serie: Debatén, nº 15. Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España. Madrid 2010.

PAVÍA, Margherita. *Máscaras teatrales. Materiales y técnicas de construcción*. Col. Escenología. México 2002.

PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. Edt. Arman Colin. Paris 2004.

PERELLÓ, Antonia M^a. *Las claves de la Bauhaus*. Editorial Planeta. Barcelona 1990.

PEZIN, Patrick. *Le livre des exercices à l'usage des acteurs*. L'Entretemps, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saussan 2002.

PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. L'Entretemps, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas 2003.

- PICON-VALLIN, Béatrice. *Meyerhold. Les voies de la création théâtrale.* Arts du spectacle. CNRS Éditions. Paris 2004.
- PITCHES, Jonathan. *Vsevolod Meyerhold.* Routledge performance practitioners. Londres 2003.
- PORTE, Alain. *François Delsarte une anthologie.* Éditions ipmc. La Villette, Paris 1992.
- PORTE, Alain; Brinson, Peter; Picon-Vallin, Béatrice; Ivanov, Vladislav; Nikolaevitch, Serguei; Temkine, Raymonde; Winkin, Yves. *Les fondements du mouvement scénique. Colloque organisé dans le cadre de la Maison de Polichinelle.* Éditions Rumeur des Âges. Saintes 1993.
- RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas.* (Traducción de Marc Rosich y Elena Vilallonga). Alba Editorial, s.l.u. Barcelona 2005.
- ROBERTS, Peter. *Mimo el arte del silencio.* Ediciones Tartalo. Donostia 1990.
- ROLF, Ida P. *Rolfing. La integración de las estructuras del cuerpo humano.* Ediciones Urano. Barcelona 1994.
- ROUSIER, Claire. *Oskar Schlemmer l'homme et la figure d'art.* Recherches. Centre National de la Danse. Paris 2001.
- RUIZ, Borja. *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias.* Colección teoría y práctica nº3. Artezblai SL. Bilbao 2008.
- SÁNCHEZ, José A. *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias.* Ediciones Akal, S.A. Madrid 1999.
- SCHECHNER, Richard & WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook.* Routledge. London and New York 1997.
- SCHINCA, Marta. *Expresión Corporal: bases para una programación teórico-práctica.* Escuela Española. Madrid 1988.

SCHINCA, Marta. *Expresión corporal. Técnica y expresión del movimiento*. Didáctica y Pedagogía. Editorial Praxis. Barcelona 2002.

SCHLEMMER, Oskar. *Théâtre et abstraction. (L'espace du Bauhaus)*. (Traducción de Eric Michaud). L'Age d'Homme. Lausanne 1978.

SERRANO, Raúl. *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Editorial Atuel. Buenos Aires 2007.

SHAWN, Ted. *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte*. Editions Complexe. Centre National de la Danse. Bruxelles 2005.

SIMÓ, Ramon. *La retòrica de l'emoció. Aproximació al sistema Stanislavski*. Monografies de teatre 26. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona 1988.

SLOWIAK James and CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. Routledge Performance Practitioners. New York 2007.

STANISLAVSKI, Constantin. *La construcción del personaje*. (Traducción de Bernardo Fernández). Alianza Editorial. Madrid 1988.

STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*. (Traducción de Salomón Merener). Editorial Quetzal. Buenos Aires 1993.

STANISLAVSKI, Constantin. *El arte escénico*. (Traducción de Julieta Campos). Siglo XXI Editores. Madrid 1999.

STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. (Traducción de Jorge Saura). Alba Editorial. Barcelona 2007.

STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. (Traducción de Jorge Saura). Alba Editorial. Barcelona 2009.

SWEIGARD, L.E. *Human Movement Potential: Its Ideokinetic Facilitation*. University Press of America. Nueva York 1975.

TOPORKOV, Vasili. *Stanislavski in Rehearsal*. (Translated by Jean Benedetti). Methuen Drama. London 2001.

VARLEY, Julia. *Piedras de agua*. Col. Escenología. México 2009.

WARNET, Jean-Manuel. *Les Laboratoires. Une autre histoire du théâtre*. L'Entretemps Éditions. Lavérune 2013.

WICK, Rainer. *Pedagogía de la Bauhaus*. (Traducción de Belén Bas Álvarez). Alianza Editorial. Madrid 1986.

WHITFORD, Frank. *La Bauhaus*. (Traducción de José Luis Fernández-Villanueva). Ediciones Destino. Barcelona 1991.

ZARRILLI, Phillip. *Acting (Re) Considered*. Routledge. London 1995.

1.2. Artículos.

APPIA, Adolphe. «El arte es una actitud» en *Adolphe Appia. Escenografías*. Edita Martínez Roger, Ángel. Catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes. Del 5 de mayo al 6 de junio de 2004. Madrid.

APREA, Luca. «La dramaturgia del actor en la interpretación desde el movimiento» en *El arte del gesto. Primer Acto*. p.29.

ARNHEIM, Rudolph. «Preexpresividad» en BARBA, E. y SAVERESE, N. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Colección Escenología. México 2009. pp.265-287.

ARTIOLI, Umberto. «La figura de actor según las vanguardias históricas» en HORMIGÓN, Juan Antonio. *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. Nº 87. Septiembre-octubre. Madrid 2001. pp.67-76.

BALTÉS, Blanca. «Copeau: el actor consciente» en HORMIGÓN, Juan Antonio. *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. Nº 87. Septiembre-octubre. Madrid 2001. pp.43-48.

BARBA, Eugenio. «Le paradoxe pédagogique» en *Bouffonneries*. Nº 4, Janvier 1982.

BARBA, Eugenio. «Antropología teatral» en *Maldoror 17/18. Revista de la ciudad de Montevideo*. Ediciones de la banda oriental. Noviembre 1983-1984. Montevideo, Uruguay. pp.7-21.

BARBA, Eugenio. «Más allá de las islas flotantes» en *Maldoror. Revista de la ciudad de Montevideo*. Nº 22. Comunicaciones S.R.L. Montevideo, Uruguay 1987 (a). pp.11-18.

BARBA, Eugenio. «El cuerpo dilatado» en *Maldoror. Revista de la ciudad de Montevideo*. Nº 22. Comunicaciones S.R.L. Montevideo, Uruguay 1987 (b). pp.21-32.

BARBA, Eugenio. «El camino del rechazo» en *Maldoror. Revista de la ciudad de Montevideo*. Nº 22. Comunicaciones S.R.L. Montevideo, Uruguay 1987 (c). pp.35-39.

BARBA, Eugenio. «Exister avant de représenter» en *PUCK* Nº 7. Éditions Institut International de la Marionette. Charleville-Mézières 1994. pp. 23-25.

BARBA, Eugenio. «Barcos de piedra e islas flotantes» en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 4, nº19-20. México, octubre 1994 - octubre 1995 (a). pp.4-9.

BARBA, Eugenio. «Cuando el espectador escribe al actor» en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 4, nº19-20. México, octubre 1994 - octubre 1995 (b). pp.128-132.

BARBA, Eugenio. «La casa con dos puertas» en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 4, nº19-20. México, octubre 1994 - octubre 1995 (c). pp.168-171.

BARBA, Eugenio. «La teoría después de la acción» en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 4, nº19-20. México, octubre 1994 - octubre 1995 (d). pp.103-109.

BARBA, Eugenio. «El arte del actor. La antropología teatral» en *Primer Acto*. Nº 263. Marzo-Mayo, 1996. pp.13-15.

BARBA, Eugenio. «Le maître caché» en PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. L'Entretemps, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas 2003. pp.15-21.

BARBA, Eugenio. «La zona tórrida del recuerdo» en *Maldoror. Revista de la ciudad de Montevideo*. Nº 25. Tradinco S.A. Ediciones de la banda oriental. Noviembre 2006. Montevideo, Uruguay. pp.24-31.

BARBA, E. «Partitura y subpartitura. El significado de los ejercicios en la dramaturgia del actor» en BARBA, E. y SAVERESE, N., *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Colección Escenología. México 2009. pp.78-89.

BARBA, Eugenio. «50 años del Odin teatret Eugenio Barba: Latinoamérica me dio el “por qué” y el teatro asiático el “cómo” hacer teatro» en *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. Nº 152. Octubre 2014. pp.12-24.

BARRAULT, Jean-Louis. «El problema del gesto» en *Revista Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 3, nº 13-14. México, abril / junio 1993.

BEACHAM, Richard C. «De la teoría a la práctica. La representación de Orfeo y Rurídice (1912-1913); Tristán e Isolda (1923); El Anillo del Nibelungo (1924-1925)» en *Adolphe Appia. Escenografías*. Edita Martínez Roger, Ángel. Catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes. Del 5 de mayo al 6 de junio de 2004. Madrid. pp.105-130.

BENHAÏM, Guy. «Le style dans le Mime corporel» en PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. L'Entretemps, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas 2003. pp.310-366.

BENHAÏM, Guy. «Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle» en PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. L'Entretiens, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas 2003. pp.242-268.

BIELSKI, Jaroslaw. «Grotowski, la impronta de un laboratorio» en *Revista Acotaciones a la Caja Negra*. Enero-agosto 2000. pp.127-133.

BRINSON, Peter. «L'impact de Laban» en PORTE, Alain. *Les fondements du mouvement scénique. Colloque organisé dans le cadre de la Maison de Polichinelle*. Éditions Rumeur des Âges. Saintes 1993.

BROOK, Peter. «El Laboratorio teatral» en GROTOWSKI, Jerzy. Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo Veintiuno de España Editores. Madrid 1992. p.3.

Cuadernos Estudio Schinca. Revista de investigación del arte del movimiento. Año 1. Número 0. Octubre 2011.

CARDONA, Patricia. «Antropología Teatral» en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 4, nº19-20. México, octubre 1994 - octubre 1995. pp.176-178.

CHRISTOFFERSEN, Exe. «Senderos de agua» en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 4, nº19-20. México, octubre 1994 - octubre 1995. pp.137-140.

CRUCIANI, Fabrizio. «Aprendizaje. Ejemplos occidentales» en HORMIGÓN, Juan Antonio. *ADE Teatro. Revista de la Asociación de directores de escena de España*. Nº92, septiembre-octubre 2002. pp.131-133.

DE MARINIS, Marco. «La mima como formación para el actor» en *Revista Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 3, nº 13-14. México, abril / junio 1993.

DE MARINIS, Marco. «Actor y personaje» (Traducción de Ana Isabel Fernández Valbuena) en HORMIGÓN, Juan Antonio. *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. Nº 87 septiembre-octubre 2001. Madrid. pp.85-95.

DE MARINIS, Marco. «El mimo» (Traducción de Ana Isabel Fernández Valbuena) en HORMIGÓN, Juan Antonio. *ADE Teatro. Revista de la Asociación de directores de escena de España*. Nº92, septiembre-octubre 2002. pp. 239-248.

DE MARINIS, Marco. «Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel» en PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. L'Entretiens, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas 2003. pp.269-283.

DE MARINIS, Marco. «Al trabajo sobre las acciones físicas: la doble articulación» en BARBA, E. y SAVARESE, N. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Colección Escenología. México 2009. pp. 249-253.

DECROUX, Étienne. «Teatro y mimo» en *Revista Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 3, nº 13-14. México, abril / junio 1993.

DENNIS, Anne. «La fisicidad informa. En el silencio o en la voz, en el movimiento o en la quietud». Artículo del catálogo de 14ª *Mostra Internacional de Mim*. Sueca. Valencia.

DI SEGNI-JAFFÈ. «Jaques-Dalcroze y el teatro» (Traducción Ana Isabel Fernández Valbuena) en *ADE Teatro*. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España. Nº 87 septiembre-octubre 2001. Madrid.

DIDEROT, Denis. «Dramaturgia de la mima. (El gesto del actor)» en *Revista Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 3, nº 13-14. México, abril / junio 1993.

DISERENS, Corinne. «Oskar Schlemmer, Liebgeber ou le donneur de corps» en ROUSIER, Claire. *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*. Recherches. Éditions du Centre National de la Danse. Février 2002. pp.23-31.

DREIER, Martín. «Adolphe Appia. El reformador ginebrino de la escena (1862-1928)» en *Adolphe Appia. Escenografías*. Edita Martínez Roger, Ángel. Catálogo de la exposición celebrada al Círculo de Bellas Artes. Del 5 de mayo al 6 de junio de 2004. Madrid.

FÀBREGA, Jordi. «Un llibre per donar cos al pensament de l'actor» en Decroux, Étienne. *Paraulas sobre el mim*. Escrits teòrics de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona 2008. pp. 7-25.

FÉRAL, Josette. «Recerca i creació» en *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre*. N°35. Diputació de Barcelona 2009. pp.76-82.

FLOCON, Albert. «Éloge des apprentissages. Une jeunesse au Bauhaus» en *PUCK* N° 7. Éditions Institut International de la Marionette. Charleville-Mézières 1994. pp. 11-14.

FO, Darío. «Otra manera de hablar sin palabras» en *Revista Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 3, n° 13-14. México, abril / junio 1993.

FONS, Martí. «El actor como imitador/simulador: performance y neurociencia cognitiva» en *Estudis escènics: Quaderns de l'Institut del teatre*. N° 36. Barcelona 2009. pp.292-309.

GELINAS, Aline. «Etienne Decroux, maître-mime. Hommage québécois» en *Journal International du Mime*. Edité par la Maison du Mime de Périgueux. N° 3, Février 1992.

GORDON CRAIG, Edward. «Enfin un créator» en PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. L'Entretemps, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas 2003. pp.285-289.

GROTOWSKI, Jerzy. «De la compañía teatral al arte como vehículo» en RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Alba Editorial, s.l.u. Barcelona 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. «Leyes pragmáticas» en BARBA, E. y SAVERESE, N. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Colección Escenología. México 2009. pp.327-329.

HEGGEN, Claire. «Qu'est-ce qu'il a dit Jésus Christ?» en PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. L'Entretemps, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas 2003. pp.421-429.

HORMIGÓN, Juan Antonio. «El legado de Copeau» en BALTÉS, Blanca. *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre el teatro de Jacques Copeau*. Serie: Teoría y práctica del Teatro nº 19. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid 2002.

HORMIGÓN, Juan Antonio. «La creación escénica meyerholdiana» en Meyerhold, Vsevolod. *Meyerhold: textos teóricos*. Edición de Juan Antonio Hormigón. Serie. Teoría y práctica del teatro nº7. Publicaciones de la ADE. Madrid 2008.

JIMÉNEZ DÍAZ, Emma. «El gesto se teatraliza. La dramaturgia del Actor» en *Primer Acto*. p.33.

Les Cahiers du Centre du Nouveau Mime. Mime nº1. Centre National du Mime. Janvier 2012.

LEABHART, Thomas. «Corporal Theatre. Claremont, California» en *Mime Journal*. Theatre Department the Claremont Colleges 1982.

LEABHART, Thomas, Marceau Marcel et Pilles Costaz. «3 écoles, 3 univers, même passion: le mouvement» en *Journal International du Mime*. Edité par la Maison du Mime de Périgueux. Nº 5. Mars 1994.

LEABHART, Thomas. «Je ne vends que des choses chères...» en PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. L'Entretemps, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas 2003. pp.231-237.

LEABHART, Thomas. «Sport, statuaire et redécouverte du corps précartésien dans le travail du Mime corporel d'Étienne Decroux» en PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. L'Entretemps, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas 2003. pp.367-404.

LEABHART, Thomas. «Perles de sagesse du vendredi soir» en PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. L'Entretemps, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas 2003. pp.432-439.

LEABHART, Thomas. «Le grand projet d'Étienne Decroux existe-t-il?» en PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. L'Entretemps, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas 2003. pp.467-493.

LEABHART, Thomas. «Etienne Decroux on masks» en *Mime Journal*, nº 2. Theatre Department the Claremont Colleges 1975.

LEABHART, Thomas. «Essays on François Delsarte» en *Mime Journal*. Theatre Department the Claremont Colleges 2004/2005.

LECOQ, Jacques. «Del mimetismo a la imitación en Máscara» en *Revista Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 3, nº 13-14. Abril / junio. México 1993.

LEVER, Maurice. «Historia de la mima» en *Revista Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 3, nº 13-14. México, abril / junio 1993.

MARC, Yves. «Étienne Decroux. Maître de mouvement» en PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. L'Entretemps, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas 2003. pp. 443-452.

Máscara. «Historiografía teatral». *Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 2, nº 9-10. México, abril / julio 1992.

Máscara. «Espacio teatral». *Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 13, nº 34. México, octubre 2005.

MARCEAU, Marcel. «El halo poético» en *Revista Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 3, nº 13-14. México, abril-junio 1993.

MARTÍNEZ, Ángel. «Una reforma poética» en *Adolphe Appia. Escenografías*. Edita Martínez Roger, Ángel. Catálogo de la exposición celebrada al Círculo de Bellas Artes. Del 5 de mayo al 6 de junio de 2004. Madrid.

MASGRAU, Lluís. «El otro Ulises en busca de la otra Ítaca» en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 4, nº19-20. México, octubre 1994 - octubre 1995 (a). pp.10-30.

MASGRAU, Lluís. «Las peripecias del sentido o la ruta de los pájaros» en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 4, nº19-20. México, octubre 1994 - octubre 1995 (b). pp.145-167.

MASGRAU, Lluís. «El convivium de los treinta años» en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 4, nº19-20. México, octubre 1994 - octubre 1995 (c). pp.199-202.

MASGRAU, Lluís. «El arte del actor. El Odin Teatret. Retrato de un teatro que no está hecho de piedras y ladrillos» en *Primer Acto*. Nº 263. Marzo-Mayo, año 1996. pp.17-25.

MELENDRES, Jaume. «Dues aportacions a les jornades Scanner: recerca i creació» en *Estudis Escènics*. Quaderns de l'Institut del Teatre. Nº35. Diputació de Barcelona 2009. pp.73-74.

MEYERHOLD, Vsevolod. «Programmes et projets pour l'école (1915-1918). Une nouvelle école pour un nouveau théâtre». (Traduit du russe par Béatrice Picon-Vallin) en *PUCK* Nº 7. Éditions Institut International de la Marionette. Charleville-Mézières 1994. pp. 54-61.

MICHAUD, Eric. «Ley común, hombres nuevos. El teatro de OSKAR SCHLEMMER» en *Oscar Schlemmer*. Catálogo de la exposición realizada del 15 de octubre de 1996 al 9 de enero de 1997 en el Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía de Madrid y del 5 de febrero al 27 de abril de 1997 en el Centre Cultural de la Fundació "la Caixa" de Barcelona, con la participación del Ministerio de Educación y Cultura.

OCTAVIA, Elena. «Grotowski y la técnica del actor» en *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. Nº 87 septiembre-octubre 2001. Madrid. pp.80-84.

PAVIS, Patrice. «Decroux et la tradition du théâtre gestuel de Meyerhold au théâtre du Mouvement» en PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. L'Entretemps, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas 2003. pp.291-305.

PEZIN, Patrick. «Les "dits" d'Étienne Decroux» en PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. L'Entretemps, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas 2003. pp.55-209.

PICON-VALLIN, Béatrice. «El actor meyerholdiano» en *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. Nº 87 septiembre-octubre 2001. Madrid. pp.49-56.

PINAUD, Nicole. «Le Minotaure» en PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. L'Entretemps, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas 2003. pp.497-516.

PINOK ET MATHO. «Acteur mime d'aujourd'hui» en *Gestes*. Journal International du Mime. Edité par la Maison du Mime de Périgueux. N° 6. Mars 1995.

PLASSARD, Didier. «Eine schöne Kunstfigur: masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer» en ROUSIER, Claire. *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*. Recherches. Éditions du Centre National de la Danse. Février 2002. pp.55-65.

PRADIER, Jean. «Hacia una antropología teatral» en *Maldoror 17/18. Revista de la ciudad de Montevideo*. Ediciones de la banda oriental. Noviembre 1983-1984. Montevideo, Uruguay. pp.27-34.

REY, Alain. «Imitación y mimesis» en *Revista Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 3, n° 13-14. México, abril / junio 1993.

RISUM, Janne. «Los actores del Odin» en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 4, n°19-20. México, octubre 1994 - octubre 1995. pp.31-59.

RUFFINI, Franco. «Le paradoxe pedagogique. Entretien avec Eugenio Barba» en *Bouffonneries*. Edita Patrick Pezin. Revue trimestrielle, n°4, Cazilhac, janvier 1882.

SALVAT, Ricard. «El mimo» en *Revista Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 3, n° 13-14. México, abril / junio 1993.

SÁNCHEZ, José Antonio. «Investigació i experiència. Metodologies de la investigació creativa en les arts escèniques» en *Estudis Escènics*. Quaderns de l'Institut del Teatre. N°35. Diputació de Barcelona 2009. pp.83-95.

SCHEPER, Dirk. «Le théâtre expérimental d'Oskar Schlemmer» en ROUSIER, C. *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*. Recherches. Éditions du Centre National de la Danse. Février 2002. pp. 43-54.

SCHINCA, Marta. «La formación del actor en el teatro de Gesto» en *Revista Acotaciones a la Caja Negra* n° 3, julio-diciembre 1999.

SCHINCA, Marta. «El lugar de las técnicas corporales en la formación del actor» en HORMIGÓN, Juan Antonio a *ADE Teatro. Revista de la Asociación de directores de escena de España*. N°92, septiembre-octubre 2002. pp. 146-149.

SCHINO, Mirella. «Rien» en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 4, n°19-20. México, octubre 1994 - octubre 1995. pp.110-127.

SKEEL, Ulrik. «Una ciudad y sus actores» en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 4, n°19-20. México, octubre 1994 - octubre 1995. pp.133-136.

SOLARI, María Luisa. «Notación de la danza» en *Revista Musical Chilena*. Universidad de Chile. Facultad de Artes-Departamento de Música. Vol.12, n° 58. Marzo-Abril 1958. pp.42-58.

SOUM, Corinne. «Decroux l'insaisissable» en PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. L'Entretemps, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas 2003. pp.405-420.

SOUM, Corinne. «Petite histoire d'une grande transmission» en PEZIN, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. L'Entretemps, éditions. Collections Les voies de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas 2003. pp.453-466.

TAVIANI, Ferdinando. «La oscuridad es un camino» en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 4, nº19-20. México, octubre 1994 - octubre 1995 (a). pp.61-102.

TAVIANI, Ferdinando. «El teatro extranjero de Holstebro» en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Año 4, nº19-20. México, octubre 1994 - octubre 1995 (b). pp.141-144.

TEMKINE, Raymonde. «Grotowski et Barba: une évolution ininterrompue» en *Les Fondements du mouvement scénique*. Actes du colloque international des 5, 6, 7 avril 1991 dans le cadre de la Maison de Polichinelle. Éditions Rumeur des Âges et Maison de Polichinelle, Saintes 1993. pp.117-127.

VILLAR, Maite. «Tadeusz Kantor: La revolución del teatro» en el catálogo de la *11ª Mostra Internacional de Mim*. Sueca 2000. pp.71-76.

VILLAR, Maite. «La dramaturgia corporal» en FONS, Martí. *L'actor de l'art a la ciència. Quaderns d'investigació escènica I*. Palma de Mallorca. ESADIB 2013. pp.56-69.

1.3. Fonds d'Étienne Decroux⁵⁸⁰. Manuscritos de conferencias y otros escritos.

MW-164 (5). «L'omission permanente (années 1946-1947)». 177 feuillets manuscrits.

Contiene:

⁵⁸⁰ Los *Fondos archivísticos de Étienne Decroux* se encuentran en la *Bibliothèque nationale de Paris*. Concretamente en el *Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque Richelieu*. Los fondos contienen una serie de documentos manuscritos mayoritariamente en francés. El criterio archivístico es el siguiente: los manuscritos de las conferencias y otros escritos del mimo francés reunidos bajo las siglas MW-164, se corresponden a los documentos donados por la familia el 20 de diciembre de 2013. El número entre paréntesis que aparece a continuación, se corresponde al número de *dossier*, seguidamente se puede leer el nombre de dicho dossier y el número de páginas manuscritas a plumilla que contiene.

Dossier «L'omission permanente. Préface». 17 f.ms. (1-17).
Dossier «L'omission permanente (suite)». 9 f.ms. (18-26).
Dossier «L'omission permanente (suite)». 21 f.ms. (27-47).
Dossier «L'omission permanente (suite)». 22 f.ms. (48-69).
Dossier «L'omission permanente (suite)». 26 f.ms. (70-95).
Dossier «L'omission permanente (suite)». 25 f.ms. (96-120).
Dossier «L'omission permanente (suite)». 9 f.ms. (121-129).
Dossier «L'omission permanente (suite)». 19 f.ms. (130-148).
Dossier «L'omission permanente (suite). Le mime convenant au verbe». 21 f.ms. (149-169).
Dossier «L'omission permanente (suite). Causerie de Liège». 8 f.ms (170-177).

MW-164 (14). «Eté 1953. Juste avant Milan, pur "Difficultés spéciales d'une école théâtrales"» 21 f.ms.

MW-164 (21). «Hiver 1954. Milan pendant Zurich. Utilité de la gymnastique» 10 f.ms. + 1 enveloppe continent «Zones didactiques et plan scolaire de Milan» 6 f.ms.

MW-164 (22). «Hiver 1954. Milan. Le mime pur» 24 f.ms.

Contiene:

Dossier «Hiver 1954 a Milan. Le Mime pur» Année 53-54. (1-17).
Dossier «Hiver 1954 a Milan. Le Mime pur (suite). Le Mime pur tel qu'il doit être». Année 1953-54. (18-24).

MW-164 (28). «Pour Veinstein. Paris, hiver 1956. Moyens de représentation du mime corporel». 124 f.ms.

Contiene:

Dossier «Moyens de représentation du mime corporel». 15 f.ms (1-15).
Dossier «Moyens de représentation du mime corporel (suite). "Arts comparés"». 6 f.ms (16-21).
Dossier «Moyens de représentation du mime corporel (suite). "Abstraction matérialisée"» 10 f.ms (22-31).

Dossier «Moyens de représentation du mime corporel (suite). "Réponse brève à chacune des catégories"» 5 f.ms. (32-36).

Dossier «Moyens de représentation du mime corporel (suite). "La matière du mime corporel. Le corps humain – propriétés négatives et positives"». 5 f.ms. (37-41).

Dossier «Moyens de représentation du mime corporel (suite). "Explications des appellations provisoires et résumés des propriétés du corps humain considéré comme matière du Mime"». 24 f.ms. (42-65).

Dossier «Moyens de représentation du mime corporel (suite). "L'optique du mime"». 22 f.ms. (66-87).

Dossier «Moyens de représentation du mime corporel (suite). "L'abstraction matérialisée"». 6 f.ms. (88-93).

Dossier «Moyens de représentation du mime corporel (suite). "Déductions des propriétés primaires"». 6 f.ms. (94-99).

Dossier «Moyens de représentation du mime corporel (suite). "Propriétés individuelles du mime"». 5 f.ms. (100-104).

Dossier «Moyens de représentation du mime corporel (suite). "Notes diverses sur moyens de représentation"». 20 f.ms. (105-124).

MW-164 (29). «Pour Veinstein. Paris, hiver 1956. Art du mime». 84 f.ms.

Contiene:

Dossier «Art du mime. Table des matières. Les objets comparés de la science objective et des beaux arts». 17 f.ms. (1-17).

Dossier «Art du mime (suite)». 11 f.ms. (18-28).

Dossier «Art du mime (suite)». Découvrir l'itinéraire artistique d'une action». 12 f.ms. (29-40).

Dossier «Art du mime (suite). Avantage pour le consommateur». 23 f.ms. (41-63).

Dossier «Art du mime (suite). "Peut-on faire de l'art avec de la science?"». 12 f.ms. (64-76).

Dossier «Art du mime». 9 f.ms. (76-84).

MW-164 (30). «Pour Veinstein. Paris, hiver 1956. Commandement et substantivité de l'exactitude géométrique, relié à l'idée du "une a la fois". Exactitude exécutoire». 19 f.ms.

1.4. Archivos del *Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium*.

12-2(S)⁵⁸¹. BARBA, Eugenio. «El teatro y la ciencia» en *Theatre and Science*. (Traducción de Rina Skeel). Septiembre 2012.

65-7(S). BARBA, Eugenio. «A cerca de nuestro entrenamiento» en *A mis espectadores. Notas de 40 años de espectáculos*. (Traducción de Rina Skeel, César Brie, Raúl Jaiza, Lluís Masgrau, Arturo Rodríguez Peixoto). Oris Teatro. Gijón 2004. pp-28-31.

76-2(S). BARBA, Eugenio. «Tercer teatro» en *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. (Traducción de Lluís Masgrau). Catálogos Editora S.R.L. Argentina 1997. pp.203-205.

80-2(S). BARBA, Eugenio. «Antropología teatral: primeras hipótesis» en *Más allá de las islas flotantes*. Colección Escenología. México 1986. pp.183-197.

84-4(S). BARBA, Eugenio. «El cuerpo dilatado» en *Maldoror. Revista de la ciudad de Montevideo*. Nº 22. Comunicaciones S.R.L. Montevideo, Uruguay. pp.21-32.

88-6(S). BARBA, Eugenio. «La conferencia de Santiago» en *Teatro apuntes*. Teatro Universidad católica. Nº 99. Primavera-verano 1989. p.87-95.

98-11(S). BARBA, Eugenio. «Dramaturgia: el orden profundo llamado turbulencia» en *La conquista de la diferencia*. Editorial San Marcos E.I.R.L. Lima 2008. p.137-150.

⁵⁸¹ El criterio archivístico del *Odin Teatret* es el siguiente: la primera cifra que aparece se corresponde al año en el que el autor escribió el artículo, el número que aparece a continuación se corresponde al número de artículo escrito ese año y finalmente, la letra en mayúscula que aparece entre paréntesis es el idioma en el que está escrito por ejemplo: (*spanish*).

90-7(S). BARBA, Eugenio. «Tercer teatro: la herencia de nosotros a nosotros mismos».

99-4(S). BARBA, Eugenio. «La transmisión de la herencia. Aprendizaje teatral y conocimiento tácito». 1999.

81-1(F). RUFFINI, Franco. «Le paradoxe pedagogique. Entretien avec Eugenio Barba» en *Bouffonneries*. Edita Patrick Pezin. Revue trimestrielle, nº4, Cazilhac, janvier 1982. pp.46-51.

1.5. Tesis doctorales.

BENHAÏM, Guy. *Le mime corporel selon Étienne Decroux*. Thèse de Doctorat nouveau régime, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université de Nice Sophia Antipolis. Francia. 1992.

HEYRAD, Sandrine. *Joséphine: Quand le mime prend la parole*. Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en théâtre. Université du Québec à Montréal. Canada. Janvier 2009.

LIZARRAGA, Iraitz. *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban*. Facultat de Filosofia i Lletres. Departament de Filologia Catalana. Universitat Autònoma de Barcelona. Noviembre 2013.

SILVA, Carlo Alberto. *Vozes, música, ação: Dalcroze em cena. Conexões entre Rítmica e encenação*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração: Artes Cênicas, Linha de Pesquisa: Prática Teatral - Voz, Música e Encenação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo 2008.

1.6. Catálogos.

Adolphe Appia. Escenografías. Edita Martínez Roger, Ángel. Catálogo de la exposición celebrada al Círculo de Bellas Artes. Del 5 de mayo al 6 de junio de 2004. Madrid.

Bauhaus Photography. The MIT Press. Edition Harvey L. Mendelson. The Massachusetts of Technology, 1982.

Catalogue des films sur le théâtre et l'art du mime. UNESCO Publication. Paris 1965.

COS. Catálogos de las 17 ediciones del *Festival Internacional de mim i teatre gestual* de Reus. Tarragona. Desde 1998 hasta 2014.

Étienne Decroux, photographies, 1946-1957 d'Étienne Bertrand Weill. Catalogue l'exposition photographique. Centre National du Mime.

London International Mime Festival. Catálogos desde 1977 hasta 2009.

Mimos Catálogos del festival de Perigueux, Francia, desde 1989 hasta 2008.

Mostra Internacional de Mim. Catálogos de las 25 ediciones. Sueca, Valencia. Desde 1989 hasta 2014.

Oskar Schlemmer. Catálogo de la exposición realizada del 15 de octubre de 1996 al 9 de enero de 1997 en el Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía de Madrid y del 5 de febrero al 27 de abril de 1997 en el Centre Cultural de la Fundació "la Caixa" de Barcelona, con la participación del Ministerio de Educación y Cultura.

Renaud-Barrault. Catalogue d'exposition. Sous la direction de Noëlle Giret. Galerie d'exposition de la Bibliothèque Nationale de France. Du 23 mars au 20 juin 1999.

2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

CONILL, Jesús. *El poder de la mentira: Nietzsche y la política de la transvaloración*. Tecnos. Madrid 2007.

CORVI, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. EDT. Bordas. Paris 1992.

EISENSTEIN, S.M. *Hacia una teoría del montaje*. Edición a cargo de Michael Glenny y Richard Taylor. (Traducción de José García Vázquez). Volumen 1 y 2. Paidós Comunicación 115 Cine. Barcelona 2001.

HARRAUER, Christine y HUNGER, Herbert. *Diccionario de mitología griega y romana*. (Traducción de José Antonio Molina Gómez). Herder Editorial S.L. Barcelona 2008.

KAFKA, Franz. *Un somni. (Narracions Completes 1)*. (Traducció de J. Murgades). Quaderns Crema. Barcelona 1982.

KAFKA, Franz. *Un sueño. (Obras Completas IV)*. (Traducciones de Joan Bosch Estrada, A. Laurent, Roberto R. Mahler, José Martín González y Jordi Rottner). Edicomunicación, S.A., Barcelona, 2003.

MARCOS MARIN, Francisco, Satorre Grau F. Javier, Viejo Sánchez, M^a Luisa. *Gramática española*. Editorial Síntesis. Madrid 1998.

NAVARRO, Tomas. *Manual de pronunciación española*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Miguel de Cervantes. Publicaciones de la revista de filología española. Grafipren S.A. Madrid 1989.

OLIVA, César y TORRES, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. EDT. Cátedra. Madrid 1994.

OLIVA, César. *Teatro español del siglo XX*. Historia de la Literatura Universal. Géneros y temas. Editorial Síntesis. Madrid 2002.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós Comunicación. Barcelona 1998.

PELLICER, Félix. *1º Didáctica de la lengua española*. Editorial Magisterio español, S.A. Madrid 1969.

RODRÍGUEZ, Jesús V. *Dioses y héroes: mitos clásicos*. Salvat Editores, S.A. Barcelona 1983.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. (Traducción de Amado Alonso). Alianza Editorial. Madrid 1987.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Alianza Editorial. (Traducción de Miguel Ángel Conejero). Madrid 1980.

3. FUENTES AUDIOVISUALES.

Les enfants du paradis. Carné, Marcel y Prévert, Jacques. Francia 1945.VHS.

Das triadische ballett ein film in drei teilen nach den tänzen vos Oskar Schlemmer. Bavaria Atelier GMBH (1970). DVD.

Corporal Mime. Lebreton, Yves. Produced by *Odin Teatret Film*. Holtebro 1971. DVD.

El training físico del Odin teatret. Producido por el *Odin Teatret Film*, 1972. Dirigido por: *Torgeir Wethal*. DVD.

Training at the theater Laboratorium. Odin Teatret Archives. 1972. DVD.

Il Fratello morto. Una dimostrazione di lavoro di Julia Varley. *Odin Teatret Film*. Holtebro 1992. DVD.

Pour saluer Étienne Decroux. Jean-Claude Bonfonti of Atmosphère Communication. París 1992. DVD.

The Man who preferred to Sand. Espectáculo tributo a Étienne Decroux, reconstrucción de piezas creadas por el mimo francés entre 1930-1980. Dirigido por Steven Wasson y Corinne Soum. *Movement Theatre International*. Philadelphia 1994. DVD.

Traces in the snow. A work demonstration by Roberta Carreri. Co-produced by Document Films, Athen and Odin Teatret Film. 1994. DVD.

Fragments from Thomas Leabharts. Corporeal Mime work demonstration. 10° ISTA. Copenhagen. Denmark, May 1996. DVD.

Les deux voyages de Jacques Lecoq. On Line Productions, Anrat et Arte. 1999. DVD.

Laban for actors; The eight effort actions. Dir. Blake Taylor. Insight media. New York, 2000. DVD.

Enfin voir Decroux bouger. 2006. Étienne Decroux. DVD.

Esforços de Rudolf Laban. Dirección de Raimon Àvila. Institut del teatre, Barcelona 2007. DVD.

Meyerhold's Theater and Biomechanics. Mime Centrum Berlin. 2010. DVD.

4. FUENTES ORALES.

4.1. Conferencias y clases magistrales.

Clase magistral dictada por Jacques Lecoq. «*Le corps de chose*». 4ª *Mostra Internacional de Mim Sueca*. 15 de septiembre de 1993.

Clase magistral dictada por Yves Lebreton titulada «*El teatro corporal*». 6ª *Mostra Internacional de Mim de Sueca*. Valencia. 13 de septiembre de 1995.

Conferencia de Maximilien Decroux pronunciada en el *Centre National du Mime* de París. El 22 de enero de 2008.

Clase magistral dictada por Eugenio Barba titulada «*Brecht. El movimiento y la música*». XX *Mostra Internacional de Mim de Sueca*. Valencia. 16 de septiembre de 2009.

Clases magistrales dictadas por Alexey Levinskiy profesor de *Biomecánica* en la ESADIB: el 11 de enero de 2010, el 7 de febrero de 2011, el 15 de octubre de 2012, el 25 de febrero de 2013, el 16 de abril de 2014 y el 20 de marzo de 2015.

Conferencia «*El proyecto Laban-Decroux y el movimiento de expresión dramática*» dictada por el doctor Jorge Gayón, el 20 de marzo de 2013, en la ESADIB.

4.2. Entrevistas y conversaciones.

Las conversaciones mantenidas con Yves Lebreton en relación al *Mimo corporal dramático* se remontan a nuestro primer curso de formación realizado con el alumno y asistente de Étienne Decroux, en la 6ª *Mostra Internacional de Mim* en Valencia, y a nuestros cursos de formación en el *Centro Internazionale di Formazione, Ricerca e Creazione Teatrale L'Albero*. Florencia.

Conversaciones mantenidas con Thomas Leabhart en relación a la gramática corporal y a la figura de Étienne Decroux en el *Stage Internacional de Mimo corporal dramático* en Aurillac. Francia. Julio de 2006.

Las opiniones que recogemos en nuestro estudio, pronunciadas por Anne Dennis, profesora y alumna de Étienne Decroux, se corresponden a diversas conversaciones mantenidas con ella directamente o vía correo electrónico, durante nuestro proceso de formación en *Mimo corporal dramático* y de realización de la presente Tesis doctoral. Una relación que perdura hasta nuestros días.

Las primeras conversaciones con Sophie Kasser en relación al teatro físico y corporal, se remontan a uno de nuestros primeros cursos de formación en *Mimo Corporal Dramático*, impartido por Sophie Kasser y Stephane Levy, en la *Escuela Internacional de Mimo corporal dramático Mechanics* en Barcelona en el año 2005, una relación de colaboración pedagógica y artística que se mantiene hasta nuestros días.

Conversación con Norman Taylor, docente y colaborador de Jacques Lecoq en relación a la pedagogía del movimiento, realizada el 22 de marzo del 2011 a la ESADIB.

Conversación mantenida el día 8 de noviembre de 2010 en la ESADIB, en relación a la metodología teatral lecoquiana con Philippe Peychaud, actor, director y docente titulado por *l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* de París.

Conversación mantenida con Joan Carles Bellviure, actor y director, titulado por *l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* de París, en relación a la pedagogía lecoquiana, realizada el 6 de junio de 2011 a la ESADIB.

Las opiniones expresadas por el doctor Jorge Gayón que recogemos en nuestro estudio, se corresponden a diversas conversaciones mantenidas durante las sesiones de trabajo del curso: *El análisis activo del movimiento (LAMA). Introducción al entrenamiento del esfuerzo Laban*, inscrito en la *Acció especial R+D*. En marzo de 2013. Además de las diferentes conversaciones vía mail que hemos establecido desde el año 2013 hasta nuestros días.

Conversación con Julia Varley, realizada el 28 de diciembre de 2012, en el *Odin Teatret*. Holstebro. Dinamarca.

Conversación con Roberta Carreri, realizada el 27 de diciembre de 2012, en el *Odin Teatret*. Holstebro. Dinamarca.

ANEXOS

ANEXO I.**Cita biográfica de los alumnos y asistentes de Étienne Decroux.**

Durante más de treinta años, muchos han sido los alumnos que han estudiado con Étienne Decroux en su escuela de Boulogne-Billancourt. Enunciaremos aquellos cuya trascendencia profesional y artística ha sido más relevante en la evolución del *Mimo corporal dramático*.

– MAXIMILIEN DECROUX.

Entre 1944 y 1955, Maximilien es el principal asistente e intérprete de las creaciones de su padre, ya que participa de forma activa en la consolidación del arte del *Mimo moderno*. Ya en la década de los sesenta, Maximilien inicia su personal andadura artística y pedagógica, creando su propia escuela entorno al actor corporal. Desde ahí, encamina su investigación hacia el audiovisual, y llega a ser pionero en la creación a partir de proyecciones, músicas y textos de autores contemporáneos. En resumen, sus *mimografías*⁵⁸² introducen al mimo en una nueva dimensión de la vanguardia artística del siglo XX.

– ELIANE GUYON

Su corta vida no ha posibilitado que su carrera artística tenga la misma repercusión que otros de sus discípulos y colaboradores como Jean-Louis Barrault, Maximilien Decroux, o Marcel Marceau. No obstante, es innegable el extraordinario talento y su gran labor artística realizada en la compañía de Decroux. Prueba de ello es la siguiente cita:

*«Es difícil hablar de Étienne Decroux, y pasar por alto a su alumna Eliane Guyon. Durante años, a razón de diez horas por día, sin fiestas ni domingos, esta mujer mimo se somete a la exigencia y dura disciplina de su maestro. Su resistencia, su fidelidad y su fe le han recompensado: no es únicamente la mejor mujer mimo, es un mimo de gran estilo»*⁵⁸³.

⁵⁸² Conferencia de Maximilien Decroux en el *Centre National du Mime* de París, el 22 de enero de 2008.

⁵⁸³ DORCY, J., (1958), *op.cit.* p.75.

– **MARISE FLACH.**

En 1953, el creador del mimo contemporáneo, es solicitado por el *Piccolo Teatro* de Milán para impartir un curso. Asiste acompañado de su alumna Marise Flach y, al finalizar el mismo, esta distinguida alumna es invitada a seguir trabajando en esa línea. Desde ese momento Flach se convierte en la coreógrafa gestual de los espectáculos de Giorgio Strehler, actividad que compagina con la docencia, en *Mimo corporal dramático* en la *Scuola del Piccolo Teatro* de Milán.

– **YVES LEBRETON.**

Yves Lebreton es otro de sus alumnos destacados. Estudia *Mimo corporal dramático* en la escuela de Decroux entre 1964 y 1969, posteriormente, trabaja con Eugenio Barba en Dinamarca. En 1976 vuelve a París, donde crea el *Théâtre de l'Arbre*. Seguidamente, en 1983, funda en Montespertoli (Florencia) *Il Centro Internazionale di Formazione, Ricerca e Creazione Teatrale: l'Albero*. Lebreton ha mantenido a lo largo de los años una intensa actividad artística además de una constante labor pedagógica y de investigación; actividad que le ha llevado a la creación de su propia técnica teatral, un método de trabajo que se estructura en función a los cuatro conceptos fundamentales de la técnica actoral: el movimiento, la energía, la voz y el texto. La formación, para él, se articula en seminarios de cinco días de duración, teniendo como base el siguiente programa de estudios:

Mimo corporal:

- Estudio de la estatuaria móvil y análisis tridimensional de las diferentes posibilidades articulatorias del cuerpo en un espacio-tiempo.
- El *dinamorritmo*: el estudio de la cualidad dinámica y rítmica del movimiento.

Cuerpo energético:

Desarrollo de la vitalidad de las cuatro energías fundamentales del ser humano en relación con el proceso creativo del actor:

<i>Energía mineral</i>	<i>La tierra</i>	<i>La presencia</i>
<i>Energía vegetal</i>	<i>El agua</i>	<i>La pre-acción</i>
<i>Energía animal</i>	<i>El fuego</i>	<i>La acción</i>
<i>Energía mental</i>	<i>El aire</i>	<i>La consciencia</i>

Cuerpo vocal:

- Estudio de la respiración fisiológica y biológica.
- La columna sonora y el tono vocal.
- El grito y el gesto vocal.
- El sonido y la articulación de vocales y consonantes.
- La palabra *viva como simbiosis del significante fonético y semántico*.

Cuerpo verbal:

- Pensar el texto en el silencio del cuerpo en movimiento.
- El despertar del verbo en el cuerpo.
- Interacción entre el pensamiento verbal y el cuerpo pensante.
- Extensión del cuerpo verbal en el espacio-tiempo⁵⁸⁴.

En consecuencia, la trayectoria de Yves Lebreton se mantiene fiel a la tradición decrouxiana, y más aún, amplía notablemente el proceso de creación, al investigar sobre el vasto campo de las energías que usa el actor en la interpretación

– **THOMAS LEABHART.**

Thomas Leabhart es alumno y asistente de Étienne Decroux entre 1968 y 1973. En la actualidad es profesor y artista residente de la Universidad de Pomona en California, donde imparte la asignatura de *Mimo corporal dramático* y dirige un *Laboratorio* de investigación en relación a este arte escénico. Igualmente es miembro de la *ISTA, International School of Theater Antropology*, donde realiza las funciones de director artístico, actor y docente. En este último campo, habría que añadir que imparte cursos internacionales de *Mimo corporal dramático* en todo el mundo.

Por otro lado, es también destacable su intensa actividad teórica en torno a los fundamentos del *Mimo corporal dramático*, faceta que realiza desde la función de director del *Journal Mime* y de la publicación de diferentes textos muy interesantes:

- *Modern and Post-Modern Mime*. Macmillan Education Ltd. London 1989.
- *Étienne Decroux*. Routledge Performance Practitioners. New York 2007.

⁵⁸⁴ Apuntes personales tomados durante nuestros cursos de formación con Yves Lebreton, entre 1998 y 2000 en el *Centro Internazionale di Formazione, Ricerca e Creazione Teatrale: l'Albero*. Florencia.

- *The Decroux Sourcebook*. Edited By Thomas Leabhart and Franc Chamberlain. Routledge. New York 2008.

Leabhart está estrechamente vinculado a compañías y escuelas de *Mimo corporal dramático* europeas, en las que cada año imparte cursos de formación. Sirvan de ejemplo las siguientes:

- *Hippocampe*, dirigida por su alumno Luís Torreo.
 - *Pas de Dieux*, bajo la dirección de su alumna y asistente Leela Alaniz.
 - *Cercle de la Montade*, en Aurillac bajo la dirección de Nicolas Queinnec.
- El programa de estudios que imparte está compuesto por⁵⁸⁵:
- La preparación física del actor, *back exercises*, inspirados en la técnica Pilates y el yoga. Un trabajo dirigido a la disponibilidad y la noción de verticalidad del actor.
 - Aprendizaje de la gramática corporal decrouxiana y las figuras de estilo del *Mimo corporal dramático*.
 - Trabajo de improvisación en relación al movimiento.
 - Estudio exhaustivo de las piezas creadas por Decroux y Leabhart.
 - Análisis y búsqueda del movimiento surgido de su método personal de investigación, lo que permite que cada alumno cree su propia pieza de composición.

En suma, Thomas Leabhart continúa la tradición de las enseñanzas del *Mimo corporal dramático* del creador francés, y ha abierto nuevas vías de investigación en torno a la preparación previa del actor y al concepto de creación.

– CLAIRE HEGGEN E YVES MARC.

Claire Heggen e Yves Marc son los directores, desde hace más de treinta años, del *Théâtre du Mouvement*. Dan sus primeros pasos de *Mimo corporal dramático* en la escuela Boulogne-Billancourt. Dicha formación la complementan con otras técnicas corporales, ya que estudian también educación física; danza clásica y contemporánea; *Técnica Alexander* de colocación corporal, y *Técnica Feldenkrais* de consciencia corporal y técnica vocal. Su personal línea de investigación se centra en la búsqueda de nuevos

⁵⁸⁵ Apuntes tomados en el Stage Internacional de *Mimo corporal dramático* que realizamos con Thomas Leabhart en el *Cercle de la Montade*, Aurillac, Francia en el año 2006.

lenguajes teatrales contemporáneos, focalizándose en el estudio de diversos campos:

- La animalidad.
- Las máscaras corporales.
- La marcha humana.
- *Les portées*.
- La corporalidad de las emociones y el pensamiento.
- La relación entre voz y cuerpo.

El principal objetivo pedagógico de estos destacados alumnos de Decroux es la formación continua de los actores de su compañía, además de ofrecer cursos a artistas invitados. Claire Heggen, por ejemplo, está directamente vinculada a *l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette* en Charleville-Mézières, donde imparte la asignatura de movimiento. A ello hay que añadir que ambos son los coordinadores de *l'Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle* de París.

– DENISE BOULANGER Y JEAN ASSELIN.

Los canadienses Denise Boulanger y Jean Asselin son alumnos y asistentes, durante cinco años, en la escuela de Étienne Decroux. Tras su periodo de formación en París, vuelven a Canadá en 1970⁵⁸⁶ para crear la compañía y escuela de mimo *Omnibus*. La línea de estos discípulos de la escuela decrouxiana se basa en el trabajo del cuerpo y la interpretación de las emociones a partir del gesto. De esa manera integran el gesto y la palabra. Para ello utilizan textos teatrales tanto clásicos como contemporáneos. El aspecto más característico que define a *Omnibus*, es la búsqueda que realizan de un vocabulario gestual moderno al servicio de la creación teatral y cuyo programa se articula básicamente en dos niveles de formación:

1. Principiantes:
 - a. Curso de iniciación a la técnica del *Mimo corporal dramático*.
 - b. Aprendizaje del vocabulario dramático:
 - La gramática gestual.
 - El estudio de planos y líneas.

⁵⁸⁶ Programa de la 6ª Edición del Festival Internacional de Mim i teatre gestual, COS de Reus 2003, Tarragona.

- Las marchas.
 - El dinamismo y el ritmo.
 - c. Desarrollo de la imaginación a partir del trabajo de improvisación, en el que se explora las nociones de:
 - Trabajo Individual: neutralidad, presencia y ausencia.
 - Trabajo por parejas: la causalidad y la polaridad.
 - Trabajo en grupo: la puesta en escena.
2. Avanzado:
- a. Sobre la base del *Mimo corporal dramático*, se realiza un estudio práctico de la dramaturgia no verbal.
 - b. Igualmente se perfila una exploración de los factores objetivos de la creación, centrándose básicamente en:
 - La estructura dinámica y rítmica.
 - La incidencia del espacio y el tiempo sobre el vocabulario gestual.
 - La importancia del vestuario y accesorios en la interpretación.

– **CORINNE SOUM Y STEVEN WASSON.**

Corinne Soum y Steven Wasson son los creadores y directores del *Théâtre de l'Ange Fou* y de la *International School of Corporeal Mime* de Londres. Corinne inicia su trayectoria como alumna y asistente de Decroux, para después colaborar en sus creaciones. Steven Wasson, por su parte, inicia sus estudios de mimo, con Thomas Leabhart en E.E.U.U, y una vez terminados se convierte en miembro de su compañía. Posteriormente marcha a París para estudiar con Decroux. En el año 1984 se unen sus carreras y crean *l'École de Mime corporel dramatique* en París:

« *El Mimo corporal dramático.*

Mimo: basado en la necesidad natural de representar, de reproducir (para comprender, identificarnos...) y de representar.

Corporal: más que el gesto o la mímica, el cuerpo en toda su dimensión.

Físico: si la danza busca la ligereza, el vuelo, el mimo erige en arte el pensamiento.

Dinámico: si el teatro de texto privilegia la dinámica del

verbo, el mimo revela la energía interior y amplifica su imaginario. En este sentido, la técnica del mimo corporal es un aprendizaje fundamental para el actor. Responde perfectamente a la necesidad de movilidad espacial necesaria en la expresión teatral. Es en sí mismo un material expresivo, Étienne Decroux hablaba de vocabulario que estructura el sistema semántico del espectáculo.

Dramático: esta connotación no es redundante. El mimo, para nosotros, es necesariamente una acción, manifestación de una intensidad interior, una búsqueda de la unidad expresiva del gesto y de su sentido, del actor y de su público. Efectivamente no se trata de contar con lirismo una historia ni de mostrarla, sino de actuarla y vivirla»⁵⁸⁷.

Programa de estudios que imparten:

1. Un curso base estructurado en función a:
 - a. Aprendizaje de la gramática corporal:
 - Marchas y desplazamientos.
 - Preparación a la comedia muscular.
 - Estudio de los contrapesos, articulación, estatuaria móvil.
 - Iniciación al repertorio del *Mimo corporal dramático*.
 - b. Improvisación como herramienta de creación:
 - La improvisación es una fuente inagotable de creación.
 1. Trabajo sobre la presencia escénica.
 - Diferentes estados.
 - Diferentes situaciones.
 - Diferentes reacciones.
 2. Traducir *pensamiento en movimiento*.
2. Curso avanzado:
 - a. Virtuosismo en vocabulario dramático orientado a una libertad de expresión, estudio del repertorio del *Mimo corporal dramático*: figuras, encadenamientos y piezas, conocimiento de las diferentes

⁵⁸⁷ Programa de estudios de l'École de Mime corporel dramatique en París del año 1994.

categorías de actuación.

- b. Desarrollo de la improvisación con el objetivo de encontrar los recursos de un trabajo de creación personal.

En el año 1995 trasladan su escuela a Londres, y toma el nombre de *International School of Corporeal Mime*. Su actual sistema de estudios se articula en torno a tres conceptos básicos: técnica, improvisación y composición, y han introducido en los últimos años un apartado dedicado al estudio de la historia y la teoría del *Mimo corporal*, asignatura que imparte su colaborador Marco De Marinis.

En definitiva, Soum y Wasson han compaginado, desde sus inicios, la actividad docente con la creación teatral, y todo ello dentro de una concepción teatral que integra la palabra al trabajo físico, lo cual cobra sentido por su búsqueda de un teatro total y coral. Movimiento y texto se fusionan, dando lugar a espectáculos evocadores, de gran belleza plástica e interpretativa.

ANEXO II.**Un sueño (1914-15) de Franz Kafka.**

«Josef K. soñó:

Era un día hermoso, y K. quiso salir a pasear. Pero apenas dio dos pasos, llegó al cementerio. Vio numerosos e intrincados senderos, muy ingeniosos y nada prácticos; K. flotaba sobre uno de esos senderos como sobre un torrente, en un inconmovible deslizamiento. Su mirada advirtió desde lejos el montículo de una tumba recién cubierta y quiso detenerse a su lado. Ese montículo ejercía sobre él casi una fascinación, y le parecía que nunca podría acercarse demasiado rápidamente. De pronto, sin embargo, la tumba casi desaparecía de la vista, oculta por estandartes que flameaban y se entrechocaban con fuerza; no se veía a los portadores de los estandartes, pero era como si allí reinara un gran júbilo.

Todavía buscaba a la distancia, cuando vio de pronto la misma sepultura a su lado, cerca del camino; pronto la dejaría atrás. Saltó rápidamente al césped. Pero como en el momento del salto el sendero se movía velozmente bajos sus pies, se tambaleó y cayó de rodillas justamente frente a la tumba. Detrás de ésta había dos hombres que sostenían una lápida en la tierra, donde quedó sólidamente asegurada. Entonces surgió de un matorral un tercer hombre, en quien K. inmediatamente reconoció a un artista. Sólo vestía pantalones y una camisa mal abotonada; en la cabeza tenía una gorra de terciopelo; en la mano, un lápiz común, con el que dibujaba figuras en el aire mientras se acercaba.

Apoyó ese lápiz en la parte superior de la lápida; la lápida era muy alta; el hombre no necesitaba agacharse, pero sí inclinarse hacia adelante, porque el montículo de tierra (que evidentemente no quería pisar) lo separaba de la piedra. Estaba en puntas de pie, y se apoyaba con la mano izquierda en la superficie de la lápida. Mediante un prodigio de destreza,

logró dibujar con un lápiz común letras doradas y escribió: "Aquí yace". Cada una de las letras era clara y hermosa, profundamente inscrita, y de oro purísimo. Cuando hubo escrito las dos palabras, se volvió hacia K., que sentía gran ansiedad por saber cómo seguiría la inscripción, apenas se preocupaba por el individuo y sólo miraba la lápida. El hombre se dispuso nuevamente a escribir, pero no pudo, algo se lo impedía; dejó caer el lápiz, y nuevamente se volvió hacia K. Esta vez K. lo miró y advirtió que estaba profundamente perplejo, pero sin poder explicarse el motivo de su perplejidad. Toda su vivacidad anterior había desaparecido. Esto hizo que también K. comenzará a sentirse perplejo; cambiaban miradas desoladas; había entre ellos algún odioso malentendido, que ninguno de los dos podía solucionar. Fuera de lugar, comenzó a repicar la pequeña campana de la capilla fúnebre, pero el artista hizo una señal con la mano y la campana cesó; era como si solamente quisiera probar su sonido. K. estaba preocupado por la situación del artista, comenzó a llorar y sollozó largo rato en el hueco de sus manos. El artista esperó que K. se calmara, y luego decidió, ya que no encontraba otra salida, proseguir su inscripción. El primer breve trazo que dibujó fue un alivio para K. pero el artista tuvo que vencer evidentemente una extraordinaria repugnancia antes de terminarlo; además, la inscripción no era ahora tan hermosa, sobre todo parecía haber mucho menos dorado, los trazos se demoraban, pálidos e inseguros; pero la letra resultó bastante grande. Era una J; estaba casi terminada ya, cuando el artista dio un puntapié contra la tumba y la tierra voló por los aires. Por fin comprendió K.; era muy tarde para pedir disculpas; con sus diez dedos escarbó en la tierra, que no le ofrecía ninguna resistencia; todo parecía preparado de antemano; sólo para disimular, habían colocado esa fina capa de tierra; inmediatamente se abrió debajo de él un gran hoyo, de empinadas paredes, en el cual

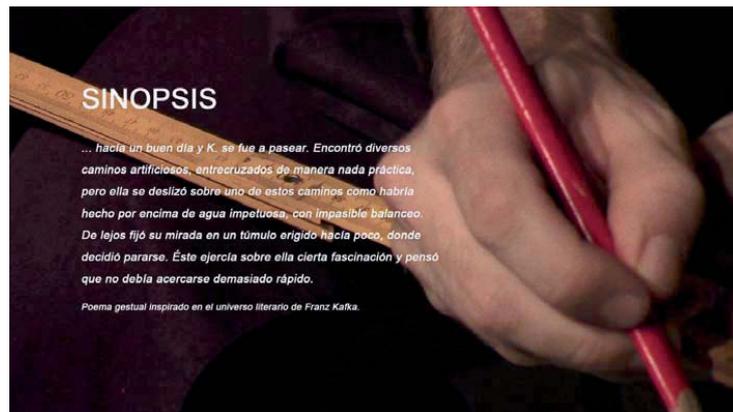
K., impulsado por una suave corriente que lo colocó de espaldas, se hundió. Pero cuando ya lo recibía la impenetrable profundidad esforzándose todavía por erguir la cabeza, pudo ver su nombre que atravesaba rápidamente la lápida, con espléndidos adornos.

Encantado con esta visión, se despertó»⁵⁸⁸.

⁵⁸⁸ KAFKA, F., (2003), *op.cit.* pp.1150-1151.

ANEXO III.

Otoño en el jardín del Hades, dossier del espectáculo.





FICHA TÉCNICA

Características generales del montaje:

Duración del espectáculo: 1 hora
 Tiempo de montaje: 6 horas
 Tiempo de desmontaje: 1,5 horas

Condiciones técnicas:

Medidas escénicas mínimas:
 Ancho: 6m
 Fondo: 6m

Maquinaria
 Cámara negra completa (patas, bambalinas y fondo negro)

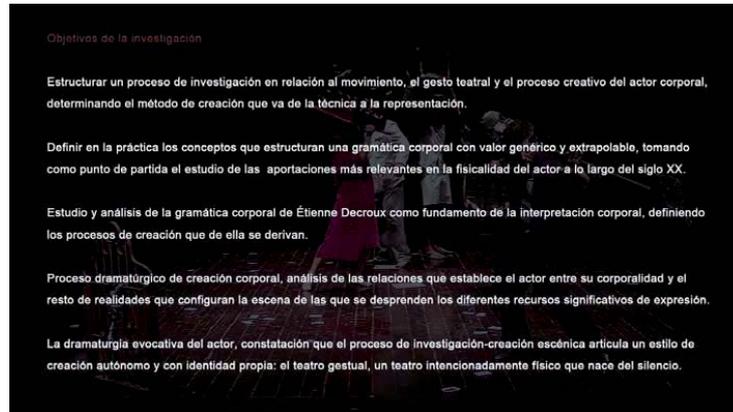


<p><i>Iluminación</i></p> <p>20 PC 1kw 8 recortes 1kw 6 PAR 64 Lamp nº 5 6 PAR 64 Lamp nº 2</p> <p>Mesa de iluminación programable 30 canales de Dimmer Control de luces de sala desde cabina Guardias en los laterales del escenario</p> <p><i>Sonido</i></p> <p>P.A. adecuada al espacio. Altavoces y etapa Monitores. Mesa de sonido para conectar un ordenador 1 CD con autopause El control de luces y sonido se ha de realizar desde la misma cabina</p>	<p><i>Personal</i></p> <p>1 técnico de luces 1 técnico de sonido 1 maquinista 1 persona para carga y descarga</p> <p><i>Camerinos</i></p> <p>Camerineros con espejos, mesas, sillas, duchas para 4 actores y 3 actrices Post de planchar</p> <p><i>Contacto técnico:</i></p> <p>Alberto Cubillo. 650973763. alberteatre@gmail.com</p>
--	---

PROCESO DE CREACIÓN

En el año 2013, la Escuela Superior de Arte Dramático de las Islas Baleares (ESADIB), en colaboración con la Consejería de Educación Cultura y Universidades del Gobierno de las Islas Baleares y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) de la Unión Europea, pone en marcha la Acción especial R+D: *Espai de recerca, Innovació i Creació (ERIC)*, laboratorio de creación-investigación en artes escénicas pionero en el Estado Español.

Dentro del ERIC se crea el Laboratorio de gesto, dirigido por Maite Villar y destinado a graduados en arte dramático y actores. Un espacio de investigación inscrito en la nueva teatrología experimental, donde el campo de investigación articula un proceso de análisis en relación al movimiento significativo del actor y los mecanismos de creación del teatro corporal que van de la técnica a la representación, definiéndose la figura del actor-creador-investigador. Resultado de esta investigación sobre la práctica escénica, es el espectáculo titulado *Otoño en el jardín del Hades*.



Objetivos de la investigación

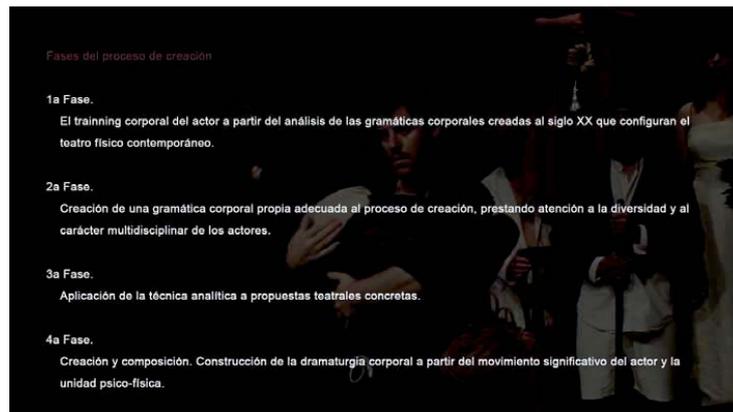
Estructurar un proceso de investigación en relación al movimiento, el gesto teatral y el proceso creativo del actor corporal, determinando el método de creación que va de la técnica a la representación.

Definir en la práctica los conceptos que estructuran una gramática corporal con valor genérico y extrapolable, tomando como punto de partida el estudio de las aportaciones más relevantes en la fisicalidad del actor a lo largo del siglo XX.

Estudio y análisis de la gramática corporal de Étienne Decroux como fundamento de la interpretación corporal, definiendo los procesos de creación que de ella se derivan.

Proceso dramaturgico de creación corporal, análisis de las relaciones que establece el actor entre su corporalidad y el resto de realidades que configuran la escena de las que se desprenden los diferentes recursos significativos de expresión.

La dramaturgia evocativa del actor, constatación que el proceso de investigación-creación escénica articula un estilo de creación autónomo y con identidad propia: el teatro gestual, un teatro intencionadamente físico que nace del silencio.



Fases del proceso de creación

1a Fase.
El training corporal del actor a partir del análisis de las gramáticas corporales creadas al siglo XX que configuran el teatro físico contemporáneo.

2a Fase.
Creación de una gramática corporal propia adecuada al proceso de creación, prestando atención a la diversidad y al carácter multidisciplinar de los actores.

3a Fase.
Aplicación de la técnica analítica a propuestas teatrales concretas.

4a Fase.
Creación y composición. Construcción de la dramaturgia corporal a partir del movimiento significativo del actor y la unidad psico-física.



CONTACTO

Maite Villar Martínez
info@laboratoriodegesto.com
www.laboratoriodegesto.com
Tf: 609 14 73 17 / 871 95 77 86

ANEXO IV.

Otoño en el jardín del Hades, cartel del espectáculo.



**TARDOR EN EL
JARDÍ DE L'HADES**

Laboratori de gest

Dramatúrgia i direcció:
Maite Villar Martínez

Repartiment:
Germán Conde
Diego Ingold
Mireia Izquierdo
Bel Perdigón
Lluís Valenciano
Maite Villar
Jaume Seguí (Xuia)

esadIB
ESCA D'ARTS I D'ACTUACIÓ
DE TOTS I TOTES

Govern de les Illes Balears
Consellera d'Educació, Cultura i Universitats
Direcció General d'Universitats, Recerca i Transferència del Coneixement

Unión Europea
Fondo Europeo de
Desarrollo Regional

ANEXO V.**Dossier Acció especial R+D, Espai de Recerca, Investigació i Creació, ERIC.****IMPRES 1. MEMÒRIA DESCRIPTIVA DE L'ACCIÓ ESPECIAL****1.a) Objectius i descripció de la proposta****I- Introducció**

L'entrada dels centres superiors d'Art Dramàtic en el marc de l'Espai Europeu de l'Educació Superior (EEES) suposa la creació de noves relacions entre l'aprenentatge i la investigació. El Real Decret 630/2010 del 14 de maig pel que es regula el contingut bàsic dels ensenyaments artístics superiors d'Art Dramàtic, establerts per la LOE 2/2006 del 3 de maig, destaca la importància de la consolidació de línies d'investigació i creació respecte a les arts escèniques, així com, de la importància de la formació de creadors i investigadors dins aquest camp artístic. A més a més, segons l'article segon del citat Real Decret el centres d'ensenyaments superiors artístics d'Art Dramàtic hauran de fomentar programes d'investigació científica i tècnica propis d'aquesta disciplina per a contribuir a la generació de coneixement i innovació en aquest àmbit.

El nou marc europeu, per tant, posa les bases, legitima i impulsa possibles programes d'investigació sobre la creació artística dins el camp de les arts escèniques. Fet que permet plantejar estratègies d'investigació sobre la pràctica artística que poden aprofundir en territoris científics no explorats des de la investigació habitual centrada principalment en les metodologies humanístiques. Estem parlant de la investigació sobre la pràctica artística i la pràctica artística com a investigació (*Practice as Research*), un camp amb moltes possibilitats d'estudi amb propostes que combinen la teoria amb la pràctica artística conformant projectes d'investigació-creació innovadors i competitius que estan donant resultats molt satisfactoris dins el marc europeu i americà.

Davant aquest repte, l'equip directiu de l'Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears (ESADIB) es va plantejar crear pel curs 2012-2013 un espai de recerca i innovació en arts escèniques que pogués incentivar la creació de grups de recerca, nuclis de creació interdisciplinars de postgrau i projectes d'investigació. Així va néixer l'espai *ERIC (Espai de Recerca, Innovació i Creació)*, que passam a explicar.



II- Espai de Recerca, Innovació i Creació (ERIC)

L'Espai de Recerca, Innovació i Creació (ERIC) de l'ESADIB és un espai-laboratori de creació i recerca de les arts escèniques, dins el qual es volen promoure projectes d'investigació-creació per a titulats superiors d'Art Dramàtic de les Illes Balears.

Aquesta proposta suposa un primer pas per obrir l'ESADIB cap l'espai de postgrau seguint els objectius de l'adaptació d'aquests estudis a l'EES mitjançant programes d'investigació dins el camp de les arts escèniques. Els seus objectius són els següents:

-Promoure la formació de nuclis de creació escènica, la interrelació de graduats, la reflexió i la investigació en l'àmbit teatral que permeti donar continuïtat als estudis superiors i sigui una plataforma d'experimentació i divulgació de la creació artística.

-Servir com espai d'experimentació pels graduats d'Interpretació per aprofundir en les tècniques actorals, així com, descobrir nous mètodes interpretatius i reflexionar sobre la dramaturgia de l'actor.

-Establir convenis amb altres espais escènics o laboratoris teatrals nacionals i internacionals per enriquir els projectes d'investigació mitjançant el diàleg artístic.

-Incentivar i estimular l'emprenedoria i el desenvolupament empresarial dins el camp de les arts escèniques a partir de la creació de nuclis artístics innovadors.

-Impulsar la creació de grups de recerca en arts escèniques i crear noves línies d'investigació a partir de la pràctica performativa.

-Generar projectes de recerca innovadors i competitius.

A partir de la configuració de l'Espai de Recerca, Innovació i Creació, s'ha creat un nucli d'investigadors conformat amb professors doctors i professorat amb el DEA que, en aquests moments, està duent a terme la seva tesi doctoral. Aquest grup de recerca ha



centrat la seva tasca investigadora sobre la temàtica següent: *Processos de creació escènica*.

III- Grup de recerca *Processos de creació escènica*.

El grup *processos de creació escènica* està compost pels membres següents: Sr. Pere Fullana (director acadèmic de l'ESADIB); Sra. Maite Villar (cap d'estudis de l'ESADIB); Dr. Martí Fons Sastre (secretari acadèmic, coordinador de la convergència europea i cap del departament de Teoria teatral de l'ESADIB; professor de la Universitat de les Illes Balears); Sra. Begoña Frutos (professora del departament de veu de l'ESADIB, professora de veu a la RESAD i la Universidad Europea de Madrid); Sra. Cecilia Hernández (Professora del departament d'interpretació de l'ESADIB, especialista en plàstica teatral). Amb la col·laboració dels professors internacionals: Philippe Peychaud (professor de tècniques d'actuació amb màscara de l'ESADIB) i Norman Taylor (professor d'anàlisi del moviment de l'ESADIB).

Aquest grup reuneix a investigadors i creadors per l'estudi de la producció escènica des de la perspectiva del seu procés d'elaboració, posant especial atenció al procés creatiu de l'actor, però tenint en compte els altres agents de la nòmina teatral com el director d'escena o l'escenògraf, a partir de la recerca experimental i/o l'estudi analític i crític, confrontant la pràctica artística amb els fonaments teòrics i científics que la sustenten des de les diferents àrees de coneixement.

El grup treballarà en les següents línies de recerca:

- El processos de creació escènica: metodologies d'anàlisi, fonaments científics, estudi de casos pràctics concrets
- El procés creatiu de l'actor: tècniques, dramàtúrgia i fonaments científics
- Poètiques escèniques del cos i la veu
- La pedagogia de l'actor: principis, models i escoles pedagògiques



-Història dels mètodes interpretatius.

La investigació dels processos creatius artístics des de la perspectiva de les arts escèniques suposa una línia nova, innovadora i original que, en aquests moments, no es dona a cap altre indret de l'Estat espanyol, és a dir, el grup de recerca *Processos de creació escènica* és l'únic en el nostre país sobre aquesta temàtica, donant resposta als interessos expressats pels centres d'ensenyaments artístics superiors d'Art Dramàtic i les universitats amb graus d'Arts Escèniques d'iniciar línies d'investigació sobre la pràctica artística.

A nivell europeu sí trobam grup emergents i consolidats en aquesta temàtica que estan donant fruits artístics i científics molt interessants. Podem destacar els programes de màster, doctorals i postdoctorals centrats en la pràctica escènica com a recerca (*Practice as Research*) en els següents centres: *E-MAPS, European Research in Performer Studies*, programa de postgrau interuniversitari de la Universitat de Malta, La Sapienza de Roma, París XIII, Universitat de Montfort de Leicester a Gran Bretanya i el Institute for Cultural Studies de Polònia; programa de màster i doctorat en *Theatre Practice* de la Universitat d'Exeter a Gran Bretanya; programa de màster i doctorat en *Performance Research* del departament de drama del Goldsmiths University of London; programes de màster i doctorat *Acting, Physical Acting, Classical Acting* al Central School of Speech and Drama University of London; programa *Theatre Studies* Utrecht University, entre d'altres.

Així mateix a Iberoamèrica també hi ha grups de recerca especialitzats en els processos de creació escènica dins les següents universitats: grup *Processos de criação cênica* de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul; *Laboratori Interdisciplinar de Pesquisa Artes Cênicas* del Instituto de Artes UNICAMP de Campinas; grup *Processos de criação cênica i Poéticas teatrales* del Centro de Artes de la Universidad de Estudios de Santa Catalina UDESC (Brasil), entre d'altres.

El primer projecte que el grup de l'ESADIB ha proposat dur a terme seguint les línies de recerca establertes és el següent:



El procés creatiu de l'actor: tècniques, dramaturgia i fonaments científics.

Aquest projecte respon als interessos del grup sobre la pràctica actoral i suposa la creació d'una línia de postgrau única a l'Estat espanyol per a l'especialitat de més demandada en els estudis d'Art Dramàtic a nivell nacional i internacional com és la d'Interpretació, especialitat que conta amb el major nombre d'alumnes matriculats a aquests estudis i l'única que s'imparteix, en aquests moments, a l'ESADIB. A més a més, suposa una continuïtat a la recerca doctoral de l'investigador responsable del projecte, el Dr. Martí Fons Sastre, que va rebre una beca predoctoral FPI del Govern Balear durant el període 2004-2008 per elaborar la seva tesi *Fonaments científics del procés creatiu de l'actor: perspectives d'estudi*, presentada el desembre de 2008, per la qual va rebre la qualificació d'excel·lent *cum laude* per unanimitat, va ser proposada al premi extraordinari de Doctorat i va guanyar el Premi Hiperbòlic a la millor tesi doctoral del 2008.

El projecte pretén estudiar el procés de creació de l'actor des de la concepció de cos viu que es posa en acció en un temps i espai determinat, analitzant les possibilitats emotives i expressives que pot transmetre a partir de l'entrenament del seu cos i la seva veu. Les ciències de l'actor són també les ciències de l'home, un home en situació de representació. Per aquest motiu el treball pràctic té correspondència directa amb els descobriments científics que intenten donar resposta teòrica als fenòmens artístics.

L'estudi de l'actor, a més a més, planteja el qüestionament del marc metodològic per dur a terme aquesta exploració. El laboratori teatral es presenta com el medi més adient per dur a terme aquest treball d'investigació. El laboratori, com han demostrat els mestres de l'escena del segle XX, de Konstantin Stanislavsky a Eugenio Barba, és un espai on la creativitat i la investigació es donen la mà, arribant a configurar nuclis artístics que presenten propostes innovadores.

Per aquest motiu, el grup va proposar la posada en marxa al llarg del 2013 de dos laboratoris actorals per a graduats en Art Dramàtic per tal d'indagar sobre el procés de creació a partir dels dos components que utilitza l'interpret per actuar: la paraula i el moviment (el gest). Els laboratoris teatrals es presenten així com un espai de recerca,



innovació i creació artística. L'acció especial que presentam va adreçada en aquest sentit.

IV- Laboratoris teatrals com a espai de recerca, innovació i creació artística

IV.a) 1r Laboratori. L'actor i el gest

Espai de recerca inscrit en la nova teatologia experimental. El camp d'investigació articula un procés d'anàlisi en relació al *moviment significatiu* de l'actor i als mecanismes de creació del *Teatre físic*, definint-se la figura de l'actor-creador-investigador.

El projecte està coordinat pel Dr. Martí Fons Sastre i dirigit per la professora d'Àrea de Moviment de l'ESADIB Sra. Maite Villar Martínez, amb la col·laboració de la professora de plàstica teatral Cecília Hernández Molano. Aquest laboratori està destinat als titulats superiors d'Art Dramàtic en l'especialitat d' Interpretació.

Objectius de la recerca

- Estructurar un procés d'investigació en relació al moviment significatiu i el procés creatiu de l'actor corporal, determinant el mètode de creació que va de la tècnica a la representació.
- Definir en la pràctica els conceptes que estructurin una gramàtica corporal amb valor genèric i extrapolable, prenen com a punt de partida l'estudi de les diferents aportacions més rellevants en la fisicalitat de l'actor sorgides al llarg del segle XX.
- Estudi i anàlisi de la *Gramàtica corporal d'Étienne Decroux* com a vocabulari propi per l'actor, definint els processos de creació que d'ella es deriven.
- Anàlisi del procés dramàtic de creació en relació al *Teatre físic*: traduir pensament en moviment, construcció de la partitura, fixació i transcripció.



- Estudi de la dramaturgia evocativa de l'actor; constatació que el procés d'investigació-creació escènica articula un estil de creació autònom i amb identitat pròpia: el *Teatre gestual*.

IV.b) 2n Laboratori: L'actor i la paraula

Espai de recerca destinat a l'exploració dels recursos expressius de la veu parlada i del treball de l'actor sobre el text literari per a la seva encarnació mitjançant la parla escènica.

El laboratori està coordinat pel Dr. Martí Fons Sastre i dirigit per professor Sr. Pere Fullana, professor d'Àrea de coneixement d'Interpretació, amb la col·laboració de la professora Sra. Begoña Frutos, professora especialista de veu. Aquest laboratori està destinat als titulats superiors d'Art Dramàtic en l'especialitat d' Interpretació.

Objectius de la recerca

- Ampliar els recursos expressius de la veu parlada.
- Proporcionar eines tècniques per a l'emissió lliure de la veu.
- Aprendre a connectar la veu amb els pensaments, les sensacions i les emocions per poder-les comunicar als interlocutors.
- Sistematitzar el domini dels processos fonològics dins els contextos que els corresponen.
- Explorar les possibilitats de caracterització del personatge dramàtic o d'un text a partir de la pronúncia.
- Adquirir un domini adequat dels elements prosòdics fonamentals: ritme, entonació, accent.



-Desenvolupar la versatilitat sonora dels textos poètics, èpics i dramàtics.

V. Beneficis del projecte.

V.a) Científicotècnics

El projecte suposa la redacció de comunicacions per part dels integrants del grup que seran presentades a congressos nacionals i internacionals que es convoquin sobre la temàtica. Igualment, una vegada acabats els laboratoris i estudiats els resultats aconseguits es duran a terme publicacions sobre el treball fet com a materials didàctics.

V.b) Pedagògics

El desenvolupament dels laboratoris suposarà explorar noves tècniques de recerca actoral així com posar en funcionament nous model pedagògics en el camp dels ensenyaments superiors artístics, la qual cosa revertirà en la qualitat del professorat del centre, de l'alumnat de postgrau i serà una aposta ferma per la innovació educativa.

V.c) Emprenedoria i desenvolupament empresarial.

Aquest espai de recerca també propiciarà la creació de nuclis artístics emergents que construiran propostes innovadores. Els resultats escènics dels dos laboratoris donaran lloc a treballs teatrals de qualitat professional, propiciant la empenedoria i els desenvolupament empresarial en el camp de les arts escèniques, que, posteriorment, es podran fer difusió als diferents àmbits socials i culturals de la nostra comunitat i fora d'ella.

En el cas d'accions concertades de nova creació (xarxes, grups interdisciplinaris, etc.), s'han d'especificar els objectius conjunts de la xarxa o del grup i, en el cas que aquests s'hagin creat amb anterioritat a aquesta convocatòria, s'ha d'aportar tota la informació necessària per avaluar-ne la trajectòria fins al moment de la sol·licitud.



1.b) Personal que participará en l'acció [No s'hi ha d'incloure l'investigador responsable.]

Investigador:

Nom i llinatges: Pere Fullana Mas		DNI: 42995587P
Sexe: home	Data de naixement: 26 de març de 1961	
Titulació: Títol Superior en Art Dramàtic.	És doctor/a? Sí <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>	
Diploma d'Estudis Avançats.		
Categoria professional: Professor d'àrea de coneixement. Director acadèmic.		
És personal fix vinculat estatutàriament o contractualment a l'entitat a la qual pertany? Sí <input checked="" type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>		
Entitat: Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears		
Departament: interpretació		
Telèfon fix: 971713628	Telèfon mòbil: 660641858	
Adreça electrònica: pfullana@esadib.com		

Investigador:

Nom i llinatges: Maite Villar Martínez		DNI: 29162816n
Sexe: dona	Data de naixement: 8 de juliol de 1969	
Titulació: títol superior en art dramàtic.	És doctor/a? Sí <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>	
Diploma d'estudis avançats.		
Categoria professional: professora d'àrea de coneixement. Cap d'estudis de l'esadib		
És personal fix vinculat estatutàriament o contractualment a l'entitat a la qual pertany? Sí <input checked="" type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>		
Entitat: Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears		
Departament: moviment		
Telèfon fix: 971713628	Telèfon mòbil: 609147317	
Adreça electrònica: maitevillar@esadib.com		

Investigador:



Nom i llinatges: Begoña Frutos Fuentes		DNI: 33497152k
Sexe: dona	Data de naixement: 29 de juliol de 1975	
Titulació: títol superior en art dramàtic. Diploma d'estudis avançats.	És doctor/a? Sí <input type="checkbox"/> NoX <input checked="" type="checkbox"/>	
Categoria professional: professora especialista en veu		
És personal fix vinculat estatutàriament o contractualment a l'entitat a la qual pertany? Sí <input type="checkbox"/> NoX <input checked="" type="checkbox"/>		
Entitat: Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears; Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; Universidad Europea de Madrid		
Departament: veu		
Telèfon fix: 971713628	Telèfon mòbil: 637219422	
Adreça electrònica: sunituton@gmail.com		

Investigador:

Nom i llinatges: Cecilia Hernández Molano		DNI: 50.736.937h
Sexe: dona	Data de naixement: 2 de febrer de 1976	
Titulació: títol superior en art dramàtic. Diploma d'estudis avançats	És doctor/a? Sí <input type="checkbox"/> NoX <input checked="" type="checkbox"/>	
Categoria professional: professora especialista en escenografia i caracterització i indumentària		
És personal fix vinculat estatutàriament o contractualment a l'entitat a la qual pertany? Sí <input type="checkbox"/> NoX <input checked="" type="checkbox"/>		
Entitat: Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears		
Departament: interpretació		
Telèfon fix: 971713628	Telèfon mòbil: 656398367	
Adreça electrònica: chmolano@gmail.com		

1.c) Pla de treball

I- Planificació temporal dels laboratoris

Calendari / persones responsables	Activitats
Any 2012	
<p>Novembre – desembre</p> <p>Persones responsables: Martí Fons Sastre i tot el grup</p>	<p>-Preparació dels materials a treballar en els laboratoris teatrals.</p> <p>-Convocatòria dels aspirants a participar en el laboratori de l'actor i el gest entre els titulats superiors en Art Dramàtic</p> <p>-Participació al III Simposi Internacional d'Arts Escèniques sobre l' Intèrpret organitzat per la Universitat d'Alacant per part del Dr. Martí Fons i la professora Maite Villar</p>
Any 2013	
<p>Gener-juny</p> <p>Persones responsables: Martí Fons Sastre, Maite Villar, Cecilia Hernández</p>	<p>-Laboratori de l'actor i el gest</p>
<p>Juliol-Agost</p> <p>Persones responsables: Martí Fons Sastre i tot el grup</p>	<p>-Recopilació de materials treballats per la seva publicació.</p> <p>-Conclusions provisionals de la feina realitzada i resultats aconseguits.</p> <p>-Participació en el congrés de l'International Federation for Theatre Research (IFTR) a l'Institut del Teatre, Barcelona.</p>
<p>Setembre-desembre</p> <p>Persones responsables:</p>	<p>-Laboratori de l'actor i la paraula</p>



Martí Fons Sastre, Pere Fullana, Begoña Frutos	
Desembre Persones responsables: Martí Fons Sastre i tot el grup	-Recopilació de materials treballats per la seva publicació. -Conclusions provisionals de la feina realitzada i resultats aconseguits.

II- Fases i continguts dels laboratoris

L'actor i el gest

1r Fase. El *training corporal* de l'actor a partir de l'anàlisi de les gramàtiques corporals creades al del segle XX que configuren el *Teatre físic* contemporani.

Continguts:

- 1- Preparació i adequació corporal prèvia a l'estudi de la tècnica corporal. Exercicis de base relacionats amb: la *Rítmica* en la seva concepció física de l'espai, la *Biomecànica* en la seva relació amb la formació física de l'actor i la cronologia del moviment i l' *Anàlisi del moviment* en relació a l'observació dels fenòmens de la natura i la incorporació de les dinàmiques dels elements que la constitueixen.

2n Fase. Estudi i anàlisi de la *Gramàtica corporal* d'Étienne Decroux.

Continguts:

- 1- Anàlisi de la consciència corporal i projecció del cos a l'espai.
- 2- Transcendir la gimnàstica de la gramàtica cap un espai dramàtic i teatral.
- 3- Estudi dels continguts de la gramàtica: la primacia del tronc, la dissociació, els aïllaments i la capacitat d'independència articulatòria.



- 4- Anàlisi dels elements que defineixen el moviment significatiu de l'actor: l'estudi del pes, el contrapès i el desequilibri físic que desencadena el desequilibri emocional, estudi de les gammes d'actuació, l'abstracció i l'estilització.

3r Fase. Traduir pensament en moviment. Aplicació de la tècnica analítica a propostes teatrals concretes.

Continguts:

- 1- La gramàtica com a vocabulari corporal unificador per l'actor que posi en funcionament els desencadenants del procés per traduir pensament en moviment, cercant la consecució coherent entre el concepte tècnic- analític i el interpretatiu.
- 2- L'experiència del pensament: el moviment psíquic, l'espai emocional, l'anàlisi dels estats emocionals l'actor en moviment.
- 3- La interpretació física dels conflictes del personatge.
- 4- Estilització i abstracció física de la realitat metafísica.

4t Fase. Creació y composició. Estructurar tècnica i interpretativament escenes fent servir com a vocabulari la gramàtica corporal.

Continguts:

- 1- Construcció de la dramàtica corporal partint del moviment significatiu de l'actor.
- 2- Fixació del material. Introducció al procés de coreografia de la *partitura corporal*.

L'actor i la paraula

1r Fase. Consciència corporal i tècnica de la veu.

Continguts:

- 1- Coneixement anatòmic-fisiològic de l'aparell fonador.
- 2- Reconeixement i consciència vocal



- 3- Entrenament i preparació vocal
- 4- Domini de tots els aspectes de la tècnica vocal: respiració, fonació, articulació, emissió, ressonància.

2 Fase. L'Expressió oral.

Continguts:

- 1- Articulació i vocalització
- 2- La comunicació oral: connexió de la veu amb el receptor; la veu i l'espai; la veu i el moviment.
- 3- Els components expressius de la veu parlada: to, intensitat, temps, ritme, accent.
- 4- L'acció física i l'acció verbal.

3r Fase. El treball de l'actor sobre la paraula i el text.

Continguts:

- 1- Consciència de la pròpia parla.
- 2- Coneixements dels elements bàsics per a la dicció d'un text en vers i en prosa.
- 3- Organització del pensament en l'elocució del text.
- 4- L'expressivitat del llenguatge figurat per a la creació del personatge.
- 5- Estudi d'escenes i textos concrets per a la seva escenificació.

III- Personal col·laborador per a l'acció especial.

Cadascun dels laboratoris necessitaran de personal investigador convidat contractat per a la seva realització que s'incorporarà al projecte durant part del temps de duració del laboratori.

Las col·laboracions d'investigadors en arts escèniques de reconegut prestigi nacional i internacional es fa del tot necessari per aconseguir una alta qualitat en la recerca i la creació posterior, a més a més, d'afavorir la internacionalització del projecte



mitjançant la interrelació amb grups d'investigació teatrals nacionals i internacionals de prestigi. Els investigadors col·laboradors seran els següents:

Laboratori de l'actor i gest

Thomas Leabhart

Alumne i assistent d'Étienne Decroux de 1968 a 1972. Director, professor i investigador de l'Universitat Pomona College (California). Membre de l'equip artístic de l'ISTA (International School of Theatre Anthropology) dirigit per Eugenio Barba.

Norman Taylor

Títulat per l'Escola Internacional de teatre Jacques Lecoq de París, on ha estat professor durant vint anys, impartint les assignatures d'Anàlisi del moviment, Tècnica de moviment, Improvisació i Estils d'actuació. Actualment treballa com a director i pedagog al llarg de tot el món.

Sophie Kasser

Graduada en Mim corporal en la International School of Corporeal Mime de Londres, on va realitzar el programa de Postgrau en Direcció i pedagogia. Actualment es co-directora del centre de formació i creació Moveo i participa en el projecte de recerca i investigació DUODA a la Universitat de Barcelona.

Laboratori l'actor i la paraula

Sol Garre

Graduada en Art Dramàtic per l'Institut del teatre del Principat d'Astúries (1992) i Llicenciada en Psicologia Social per la Universitat Complutense de Madrid (1994). Màster amb Pràctica Escènica per la Universitat d'Exeter (Regne Unit, 2001). Professora d'Interpretació de l'Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD). Actualment, ha acabat el seu doctorat en Arts Escèniques a la Universitat d'Exeter amb la tesi: *Cap un nou paradigma en el teatre del gest. L'entrenament psicofísic de Phillip Zarilli*



i les tècniques de la imaginació de Michael Txèkhov en el context de l'educació de l'actor professional a Espanya. És membre del laboratori teatral Vértico de Madrid.

Will Keen

Coralina Colom

IV- Participació a congressos científics

Per afavorir la difusió del grup de recerca i l'intercanvi de propostes científiques així com la presentació dels resultats aconseguits es fa del tot necessari l'assistència a congressos i simposis sobre la temàtica d'estudi. Al moment de presentar la descripció de l'acció hi ha dos congressos als quals alguns membres del grup assistiran:

- a) III Simposi Internacional d'Arts Escèniques. L'Intèrpret (del teatre naturalista a l'escena digital). Universitat d'Alacant. 22 i 23 de novembre de 2012. Es presentaran les següents comunicacions:
Martí B. Fons Sastre: "Tècniques interpretatives i neurociències: noves vies per a l'estudi del procés creatiu de l'actor"
Maite Villar: "La corporalitat de l'actor"
- b) Congrés Internacional de l'International Federation for Theatre Research (IFTR) sota el títol *Re-routing Performance/Re-caminant l'escena*, que es celebrarà a l'Institut del Teatre de Barcelona del 22 al 26 de juliol.

V- Publicacions científiques

Una vegada acabats el laboratoris es publicaran en forma de materials didàctics els resultats obtinguts, continuant la política pròpia de publicacions de caràcter acadèmic de l'ESADIB que es va iniciar el 2007 amb les lliçons inaugurals del centre (de les quals es varen publicar 4 números) i que vol continuar creant una nova línia editorial amb la publicació de materials de recerca especialitzats amb la pràctica escènica, intentant



afavorir la coedició amb altres editorials especialitzades en teatre nacionals i internacionals.

VII- Material inventariable

VI- Estadades curtes a altres laboratoris teatrals

Pla previst per dur a terme les activitats programades. En el cas d'accions concertades, s'ha de detallar quina part assumirà cada entitat o les persones col·laboradores.

Palma, 21 de novembre de 2012

L'investigador responsable

[Signatura]