

Sobre la enseñanza de las piezas del repertorio de mimo corporal dramático: apuntes y reflexiones desde el centro Moveo de Barcelona

Ana Bustamante Rosero
Universitat Autònoma de Barcelona
anabustamanteroseo@gmail.com

Palabras clave:

Pedagogía actuarial. Mimo corporal. Repertorio. Étienne Decroux. Moveo.

Resumen:

El repertorio clásico del mimo corporal dramático está compuesto por piezas gestuales que constituyeron el núcleo de la obra creativa de Étienne Decroux. Estas piezas fueron la aplicación y el resultado de la investigación que le condujo a la sistematización y creación de su técnica. Sin embargo, este repertorio, hoy en día, forma parte de la práctica pedagógica de varias de las escuelas de mimo corporal y sus piezas se enseñan sistemáticamente a los alumnos desde el inicio de su formación en la técnica. Es el valor que adquieren en este contexto pedagógico y los aportes de esta práctica en la formación actores y actrices lo que este trabajo pretende analizar. Para ello toma como punto de partida el caso del centro Moveo de Barcelona.

On the teaching of the pieces of the dramatic body mime repertoire: notes and reflections from the Moveo center in Barcelona

Key Words:

Acting pedagogy. Corporeal mime. Repertoire. Étienne Decroux. Moveo.

Abstract:

The corporeal mime's classic repertoire is made up of gestural pieces that constituted the core of Étienne Decroux's creative work. These pieces were the application and the result of the research that led to the systematization and creation of Decroux's technique. However, this repertoire, nowadays, is part of the pedagogical practice of several of the corporeal mime schools where these pieces are systematically taught to students from the beginning of their training in the technique. This work intends to analyse the value this pedagogical practice has and how it can contribute to acting pedagogy. To do this, it takes as a case of reference the repertoire's teaching in Centro Moveo, corporeal mime school of Barcelona.

Sobre la enseñanza de las piezas del repertorio de mimo corporal dramático: apuntes y reflexiones desde la experiencia en el centro Moveo

Los libros de los rebeldes, de los reformadores y de los visionarios del teatro, pueden ser entendidos solo si llegamos a ellos cargados de experiencias a las cuales aún no hemos sabido darles un nombre. Sus palabras sacuden nuestro grammelot opaco y lo conducen a la claridad de un conocimiento articulado. [Barba 2015:80]

Este trabajo se interroga sobre el valor y la función pedagógica que tiene la transmisión de las piezas de repertorio del mimo corporal. Pretende transformar el «grammelot» opaco de la experiencia y la observación del proceso de enseñanza en un discurso -ojalá- articulado, a través del diálogo con la teoría e historia propias de la técnica, los principios de la antropología teatral y de la pedagogía actoral. Sostiene, además, el anhelo de que el investigar y escribir sobre tradiciones pedagógicas y sobre prácticas encarnadas sea una contradicción fecunda, que permita rescatar y dar importancia a los conocimientos que estas últimas «generan, registran y transmiten» desde y a través de la corporalidad. [Taylor 2003:14]

La enseñanza de las piezas del repertorio en el mimo corporal tiene lugar en las formaciones profesionales de varias de las escuelas de esta técnica en el mundo. Consiste en la transmisión de piezas puramente gestuales creadas por Étienne Decroux y sus sucesores en un contexto puramente escolar y desde el primer año de estudio de la técnica. La duración de estas piezas oscila entre uno y diez minutos de movimientos y acciones analizados, coreografiados y transmitidos con una rigurosa precisión.

El repertorio en el mundo del mimo corporal

La mayor parte de las piezas de este repertorio fueron creadas por Étienne Decroux y constituyeron en su momento el núcleo de su trabajo



artístico. Algunas sobreviven hoy en día, gracias a su transmisión que, en un primer momento, se dio en un afán de investigación y sistematización de la técnica por parte de su creador con sus asistentes, y que, en los últimos años, se ha consolidado como parte de un proceso pedagógico especializado. Y, en segundo lugar, gracias a la gran labor de reconstrucción lanzada por parte del Théâtre de l'Ange Fou desde 1992 para su espectáculo *The Man Who Preferred to Stand*. Ahora bien, es necesario diferenciar la técnica o la gramática decrouxiana de su repertorio. Este repertorio es un material artístico ligado a un imaginario poético y a un lenguaje que pertenecen a su creador. Sus obras son la forma en que Decroux utilizó su técnica. Aquí dejaremos de lado el valor estético y artístico del repertorio para centrarnos exclusivamente en su valor pedagógico y en el espacio que esta práctica abre dentro de la tradición de la formación de actores y actrices «físicamente elocuente(s)». [Dennis 2014]

El linaje del mimo corporal

Para quien no esté familiarizado con el mundo del mimo corporal será importante tener presente que nos encontramos dentro de una lógica de linaje. Corine Soum nos habla de la «genealogía del conocimiento» [Pezin 2003:354] que se establece dentro de la técnica. Y es que el proyecto de Decroux fue un «Gran proyecto» en construcción, caracterizado por ser una constante investigación y estar siempre en evolución. Decroux creó la técnica que fue perfeccionada en un complejo sistema de trabajo tejido en estrecha colaboración con sus intérpretes y asistentes. Cada una de estas personas tuvo una influencia importante en los procesos de creación, sistematización y transmisión de la técnica según sus habilidades, aptitudes e intereses.

Dentro de este universo, la idea de variación(es) es importante ya que lo que cada uno de los sucesores o sucesoras transmite y enseña puede variar según la época en la que estuvo con Decroux. Thomas Leabhart ilustra de manera muy útil esta línea temporal y cita algunos de los nombres



más importantes entre los asistentes de Decroux en un período de tiempo que va desde los años treinta hasta los ochenta, poco antes de su muerte:

Il n'y avait pas un seul Decroux, ni une seule période de son travail. Il était constamment en train de se réinventer ou de se redécouvrir à travers son travail, et ce travail changeait aussi constamment selon nos capacités. Le Decroux qu'ont connu Barrault et Marceau était radicalement différent du Decroux plus âgé. Ce que l'on vit dans les années cinquante (à l'époque de Willi Spoor et Frits Vogels) était différent de ce que l'on aurait pu voir au début des années soixante (l'époque de Jewel Walker et de Sterling Jensen); ce que l'on vit à la fin des années soixante (Yves Iebreton et Ingemar Lindh) était différent de ce qui a été vécu dans les années soixante-dix (Jean Asselin, Denise Boulanger, Georges Molnar), ou dans les années quatre-vingt (Steven Wasson et Corinne Soum). [Pezin 2003:369]

Así sucede también en las ramas siguientes de esta genealogía, cada escuela y cada artista conforme desarrolla su trabajo y su madurez, tanto pedagógica como creativa, adquiere una personalidad propia. El análisis de las diferencias y convergencias es sin duda interesante y sería parte de un trabajo más extenso. Aquí, sin embargo, elegimos el estudio de caso como punto de partida, ya que las versiones de las piezas enseñadas, incluso las piezas elegidas, o ciertos elementos técnicos que encontramos en ellas, varían de una rama de la genealogía a otra. Esta es la razón por la cual esta reflexión se sitúa específicamente en la formación profesional del centro Moveo de Barcelona fundado en 2005.

Sophie Kasser y Stéphane Lévy, quienes fundaron y dirigen el centro y la compañía Moveo, son parte de la segunda generación de profesores y profesoras de la técnica. Se formaron en la escuela del Théâtre de l'Ange Fou junto a Corine Soum y Steven Wasson, asistentes de Decroux entre los años 1978 y 1984 y, por tanto, sus últimos herederos de primera generación. Esta filiación marca el tipo de enfoque del mimo en general y de la pedagogía por la que opta Moveo. No hay que olvidar que Soum y Wasson, a diferencia de otros herederos, accedieron a la técnica en un estado mucho



más depurado y sistematizado. El tiempo en que trabajaron junto al maestro corresponde también a una etapa en la que su principal objetivo fue el desarrollo y el perfeccionamiento de una gramática corporal con principios claros, meticulosamente definidos susceptibles de ser estudiados y transmitidos más allá de su muerte.

Es interesante interrogarse sobre la enseñanza del repertorio suscrita a tiempos y espacios precisos, ya que, en palabras de Stéphane Levy no fue una práctica pedagógica que surgiera inmediatamente y de forma evidente en las escuelas. En su experiencia, en la escuela del Théâtre de l'Ange Fou durante su etapa en París, esta no fue una práctica habitual, y tampoco lo fue en su primera etapa en Londres. Incluso durante la reconstrucción de las piezas para el espectáculo *The Man Who Preferred To Stand* el aprendizaje o representación de piezas parecían reservados a un exclusivo grupo de intérpretes o asistentes dentro de la escuela o de la compañía. Sería a partir de la segunda mitad de los años noventa, bajo el especial impulso de Corinne Soum, cuando se observa el valor de su estudio en un contexto pedagógico que va más allá de la comprensión profunda de principios técnicos y de la necesidad de formar intérpretes capaces de representar y mantener viva la obra de Decroux. Es así como con los años se consolida y formaliza como parte de la enseñanza sistemática desde el primer año de diplomatura.

El repertorio en Moveo

El repertorio que se estudia en Moveo está compuesto por obras que pertenecen al repertorio clásico -es decir piezas creadas por Decroux- y al repertorio moderno (o posmoderno) -formado por piezas creadas por los herederos o colaboradores de Decroux- en este caso preciso, por piezas de Corinne Soum, Steven Wasson y Thomas Leabhart

Según Thomas Leabhart la obra de Decroux constaría de más de un centenar de piezas; de algunas de ellas solo se sabe que existieron; de otras se conservan testimonios y documentación más precisa, de otras incluso



reconstrucciones y solo unas cuantas se mantienen vivas gracias a esta práctica pedagógica. Entre estas últimas El Théâtre de l'Ange Fou reconstruyó para *The Man Who Preferred to Stand* trece piezas.¹ Moveo, actualmente, trabaja con una quincena de ellas (aunque no todas ellas se suelen enseñar en su integridad) y entre las cuales contamos también piezas del repertorio moderno.

Un rasgo importante de la pedagogía del mimo corporal es que está atravesada por un profundo trabajo con partituras físicas que definen y ejercitan el cuerpo las alumnas² en las nociones técnicas, en el estilo y en la poética de la técnica. Estas partituras con distintos grados de dificultad y extensión son también parte del repertorio. Corinne Soum y Steven Wasson distinguen tres categorías claras dentro del repertorio: [De Marinis 1993:136]

Los ejercicios: son concatenaciones cortas de movimientos y normalmente trabajan sobre una dificultad de orden físico, dramático o estético. Su duración es breve, de unos cuantos segundos y sirven para la incorporación simple de las lógicas de la técnica. La serie de los ofrecimientos es un ejemplo. Suele estar presente al principio de cada clase en una etapa de preparación técnica y calentamiento.

Las figuras: son concatenaciones de movimientos que representan una acción, un sentimiento, un pensamiento o un personaje. Tienen un inicio, un desarrollo y una conclusión. Y también trabajan sobre una dificultad de orden físico, dramático o estético. Tienen una existencia autónoma y su duración puede ser de hasta un minuto. Podemos citar como ejemplos la figura de *San Sebastián* o la serie de *Las despedidas*. También tienen como objetivo la incorporación de reglas y lógicas de la técnica, e ilustran de forma más precisa las categorías de juego (*Prises et poses*

¹*La meditación (en dos partes), La fábrica, El combate antiguo, Duo amoroso 2, El carpintero, La mujer pájaro, Le toucher, L'esprit malin, La lavandera, Dúo amoroso en el parc Saint Cloud, El sillón del ausente, El profeta, y Los árboles.*

² Aquí y más adelante en el texto usaremos el plural femenino para referirnos a los y las estudiantes pues se trata de grupos que están compuestos por una mayoría de mujeres. Creemos que el uso de un masculino neutro invisibiliza esta realidad.



classiques- categoría de salón) o trabajan sobre alguno de los contrapesos (*El levantador de peso - Sissonne*).

Las piezas (esta es la categoría en la que este artículo se centra, se las conoce también como números): Es una concatenación de movimientos que representa una acción figurativa o no, un sentimiento, un pensamiento o un personaje. Tienen un inicio, un desarrollo y una conclusión con un recorrido dramático más complejo. Tiene una existencia autónoma y puede durar varios minutos, en el caso de *La lavandera*, *El carpintero* o *La fábrica*, entre ocho o nueve minutos. La relación que tiene con una figura es la que hay entre un boceto y la pintura.

Organización del estudio de las piezas

En Moveo, la enseñanza de las piezas está organizada según criterios pedagógicos inherentes a la tradición de la técnica. Piezas como *La Lavandera* y *El Carpintero* pertenecen a una categoría especial, pues son emblemáticas dentro de la obra de Decroux y de especial importancia en la construcción y creación de la gramática. Cada año se estudia una de ellas de forma alterna. Fueron creadas a partir de 1931 y Decroux las trabajó hasta el final de sus días con sus asistentes. Thomas Leabhart las describe en detalle en su libro *Etienne Decroux* y de manera general las resume así:

These two works, certainly among the most unusual theatre pieces of the century, attempt to redefine theatre practice, as well as to implement a new art form: Corporeal Mime. [Leabhart 2007:106]

Encontramos también la distinción entre piezas colectivas o a dúo, y piezas individuales prefiriendo estas últimas para el grupo de primer año. El criterio de su autoría también se tendrá en cuenta de modo que el repertorio moderno (*La mesa, La silla, y Mesa, silla, vaso*] prevalezca para los estudiantes del primer año, concentrando el repertorio clásico en el segundo. En todos los casos, cabe aclarar que se trabaja sobre versiones de Soum y



Wasson transmitidas entre los años 1997 y 2002, años durante los cuales Sophie Kasser, Stéphane Lévy y Olivier Décridaud (profesores de Moveo) estudiaron o fueron asistentes en la escuela del Théâtre de l'Ange Fou.

Otro criterio de elección de las piezas es la categoría de juego a la que pertenecen. Como fruto de la observación de las actividades humanas Decroux distinguió cuatro categorías de actuación que pudieran representarlas en su conjunto. Estas son algunas especificaciones generales sobre ellas:

- * Categoría de deporte, con tres subcategorías: *el hombre trabajador*, *el hombre de las islas* y *el artesano*. Refleja la admiración de Decroux por el deporte como símbolo de todo esfuerzo físico y como «nostalgia de la época en la que el hombre y la mujer actuaban con sus propios músculos». [Decroux 2000:30] Investiga las actividades más arduas como la agricultura y la construcción, los oficios artesanos como la herrería o la carpintería. Se trata de mostrar el esfuerzo de manera muscular y mecánica. Dentro de esta categoría podemos citar las piezas *El carpintero*, *La lavandera* o *La fábrica*.
- * Categoría de Salón: es un tipo de actuación sin esfuerzos aparentes. El personaje en contexto social y de cortesía, hábil y elegante, es quien «hace sin hacer», «el eterno tranquilo». [Decroux 2000:30] El «salón» designa por extensión poética otra manera de comportarse, de desplazarse, de tocar, de mirar, de ser y de actuar. Conciernen las relaciones sociales armónicas, la habilidad, la elegancia, la amabilidad. Se basa en los oficios en los que la dificultad muscular no prima, el esfuerzo se esconde, y los contrapesos son sutiles y disimulados.
- * *La estatuaria móvil*: esta categoría no representa un personaje o una acción sino el pensamiento de un personaje. Para ello, se basa en la articulación de los elementos que componen el tronco y en el



estiramiento y estilización de su movimiento a través del *annelé* o movimiento en curva. Un ejemplo claro es el momento en el que *La lavandera* zurce y entra en su pensamiento llevando la acción original a líneas y planos diferentes en el espacio para entrar en la ensoñación.

- * *Categoría de sueño despierto*: esta categoría da una «cierta textura» y transforma «el peso de los seres y de los objetos». El cuerpo del actor está «como instalado en la inestabilidad», no sufre las consecuencias de la gravedad, del tiempo o del movimiento, todo esto está sublimado para entrar en la realidad «de la memoria o de la proyección». [Decroux 2000:31] Como ejemplos podríamos citar *Le toucher*, *El sillón del ausente* o *Los árboles*.

Estas categorías son esenciales en la comprensión de la técnica del mimo corporal y existen de forma autónoma, pero ejemplificar cada categoría con piezas es simplificar su riqueza, las categorías se pueden fundir unas con otras y dialogar entre sí. En todo caso resultan rasgos dominantes que son los que determinan una combinación u otra en la composición del programa. Así, Sophie Kasser explica que, a partir de la pieza establecida para el año en curso, *El carpintero*, decide integrar al programa *Le toucher*. Se trata de piezas que desarrollan el tema del tacto y la relación a la materia de forma distinta y complementaria, la primera pertenece a la categoría de deporte y la segunda a la de sueño despierto.

Las estrategias didácticas

Pasemos al análisis de las estrategias y los modos en que se produce la transmisión de las piezas. La clasificación que aquí se presenta surge de la observación de las clases, se ancla pues, en la práctica para que de ella surjan ciertos principios generales capaces de esclarecer el valor pedagógico de la enseñanza de este repertorio, por lo tanto, es una entre otras posibles.

I worked with Decroux almost every day from 1968 until 1972 to learn *Le Menuisier* and *La Lessive*. The



rehearsals were difficult and consisted of trying to reproduce exact and usually uncomfortable positions succeeding each other rapidly. Each second of the approximately seven minutes required to perform each piece was exactly choreographed in terms of line, dynamic quality, facial expression, breath and weight, and not a single gesture or placement of head, hands or feet was arbitrary. Everything was the result of choice, and the choice was usually made in relation to the physical reality of the action being depicted. [Leabhart 1989:50]

Resultará útil tomar como punto de partida esta descripción de Thomas Leabhart sobre su trabajo con Decroux de *La lavandera* y *El carpintero* ya que da cuenta del alto nivel de complejidad y exactitud en la reproducción y transmisión de las partituras. Nos permite clarificar tres tipos de estrategias en la didáctica que también se dan en Moveo. Por un lado, tenemos la aproximación mediante el análisis de la acción («relation to the physical reality of the action being depicted»), en segundo lugar, a través de las formas propias de la gramática y la geometría decrouxiana («terms of line»), y por último mediante el «dinamo-ritmo» («dynamic quality»). Estas nociones están estrechamente ligadas entre sí y son transversales en la técnica.

El análisis de la acción: cronología y transposición.

Durante el proceso de aprendizaje y repaso de la partitura se suele tomar tiempos de retorno a la acción real representada y a su análisis. Esto implica volver al realismo de la acción para su comprensión. Dos factores se destacan de este trabajo: el primero es el reconocimiento de los ejes del esfuerzo dentro de cada acción, y, el segundo, permite trazar el camino de transposición que existe entre la acción original en un registro cotidiano y la acción estilizada dentro de la pieza.

En cuanto análisis de los ejes de esfuerzo presentes en cada acción tomaré como ejemplo algunas acciones de *El carpintero* o *La lavandera*. Al tratarse de piezas relacionadas con el mundo del trabajo, las acciones ahí



representadas están ancladas en la realidad y en la materia. Su análisis suele requerir mayor detenimiento ya que tienen que ver con elementos de un tiempo que ya no es el nuestro (el bombeo manual del agua para *La lavandera*), o porque pertenecen a un mundo especializado (el cepillado o la talla de madera en *El carpintero*). En esta última pieza hay acciones a las que les corresponde una herramienta manual (cepillo, formón, mazo o berbiquí). El proceso de aprendizaje da lugar a sesiones muy detalladas en las que se trabaja con objetos semejantes a los originales para poner el foco en la comprensión de la forma, peso y efecto de la herramienta en el cuerpo y su comportamiento. Esto no se realiza en un afán ilusionista o realista sino en el de aprender a identificar los ejes de fuerza que exige el trabajo sobre la materia. Es decir, se busca la comprensión de la estructura de la acción, su cronología intrínseca, el modo en que se articulan los segmentos corporales³ para realizarla. Stéphane Lévy mientras trabaja sobre la acción de atornillar, lo explica así:

¿Cuál es la cronología del esfuerzo? ¿Progresiva o *degresiva*⁴? Cuando lanzas una piedra lo haces *degresivamente*, cuando das un golpe con un martillo lo haces *degresivamente*. Trabajas desde el tronco porque es donde está la fuerza, donde está el peso. Primero entra en juego el tronco, luego el busto, y después las manos.
[Lévy 2017]

También podríamos decir que piernas y brazos solo se mueven bajo invitación del tronco. [De Marinis 1993:138] Así llegamos a la noción de jerarquía de los órganos, fundamental en el mimo corporal, y por la cual el

³ Los segmentos corporales según la división que propone el mimo corporal son los siguientes: 1. Cabeza, 2. Martillo (cabeza, cuello) 3. Busto (cabeza, cuello, pecho) 4. Torso (cabeza, cuello, pecho, cintura) 5. Tronco (cabeza, cuello, pecho, cintura, cadera) 6 Torre Eiffel (cabeza, cuello, pecho, cintura, cadera, piernas y pies)

⁴ Elijo usar esta palabra a pesar de ser un galicismo, pues su uso se ha instalado en el vocabulario de la escuela. Su origen es el francés: *dégressif* o *dégressivement* y se refiere al modo en que se produce la articulación de los segmentos corporales. Así, una escala progresiva moviliza cada elemento del más pequeño y débil al más grande y fuerte en este orden: cabeza, martillo, busto, torso, tronco, Torre Eiffel. Por el contrario, la escala “regresiva” procede a la inversa Torre Eiffel, tronco, torso, busto, martillo, cabeza.



tronco es el principal medio de expresión ya que su movimiento implica el equilibrio del cuerpo entero, es el lugar en donde reside la mayor cantidad de fuerza. El principio de cronología en el movimiento nos permitirá hablar más adelante de las nociones de geometría y articulación. Pero, antes de ello, cabría retomar la noción de análisis de la acción para hablar de la estilización y de este *écart* entre acción cotidiana y acción extra cotidiana, así como de la comprensión de la operación que lleva de la una a la otra. Mediante el análisis y la repetición el alumno o alumna incorpora la «artificialidad» que caracteriza al mimo corporal para así poder desentrañar la «incoherencia coherente» de la que habla Eugenio Barba. Es decir, entrar en una nueva lógica, en el «pensamiento implícito» de la técnica extra cotidiana. [Barba 2015:59]

El entrenamiento para incorporar esta «dificultosa artificialidad» y apropiarse de este nuevo sistema está presente de muchas formas a lo largo de la formación. Tomemos el caso de la pieza *Los 26 movimientos del vaso* cuyo punto de partida es la acción de tomar un vaso, brindar y beber. El primer paso es la descomposición de esta acción en 26 segmentos bien definidos en el plano escolar (bidimensional). Luego se realiza su transposición y estilización en triple diseño, es decir, articulando cada segmento y el cuerpo entero en el espacio según tres planos (rotación, inclinación lateral e inclinación en profundidad). Una tarea derivada del estudio de esta figura puede ser que cada estudiante cree una secuencia propia de la misma acción en el plano escolar: tomar un vaso, brindar y beber.

El recorrido hacia la estilización y codificación es fundamental en la pedagogía del mimo corporal. La elección de transposición no figurativa ni narrativa tiene como objetivo *hacer visible lo invisible* siempre partiendo de lo más concreto, del cuerpo, de una acción real con un esfuerzo real que conduce a la representación de las ideas.



Aproximación por la geometría

La geometría en el mimo corporal es la relación entre un segmento del cuerpo y otro una vez que se ha movido. [De Marinis 1993:154] Hay ocasiones en que el aprendizaje o el repaso de la partitura empieza con el profesor demostrando frente al espejo y los alumnos en la urgencia de seguir. El profesor guía con su voz refiriéndose a la geometría que se construye con el cuerpo y no a la acción que se está representando. Las instrucciones se refieren a la forma que éste toma en el espacio mediante el preciso vocabulario con el que la técnica describe las relaciones entre un segmento y otro. De la misma manera, las correcciones pueden ser apuntes precisos sobre el diseño y posición de los segmentos. He aquí un ejemplo tomado del estudio de la pieza *El carpintero*:

Toma un paso con todo el peso en traslación hacia adelante, con el busto en izquierda/izquierda/atrás⁵. (Empuja tu cadera hacia abajo y eleva el busto). Ahora cabeza, y busto en izquierda/izquierda/adelante. (Solo cambia la profundidad y no la inclinación.) [Lévy 2017]

El alto grado de detalle del vocabulario técnico propicia un alto nivel de depuración, y artificialización del gesto. Las anotaciones en este campo son constantes y encuentran su importancia en lo descriptivo y formal de la pieza, contribuyendo en la voluntad de conservación exacta de la partitura. Para Stéphane Lévy la importancia del trabajo técnico reside en su relación indisociable con la interpretación. El especial cuidado técnico tiene como objetivo el interpretar el repertorio «adecuadamente» para que las piezas sigan siendo ellas mismas y no se transformen. El trabajo sobre la expresión para Sophie Kasser se produce solo en la medida en que el cuerpo realmente va al fondo de la técnica, y realiza a profundidad y con exactitud las respiraciones, los pléis, los ritmos y añadimos, -por ser un comentario que

⁵Esta es la forma de referirse a la posición de un segmento del cuerpo en triple diseño. Designa por este orden la rotación (derecha o izquierda), inclinación lateral (derecha o izquierda) e inclinación en profundidad (delante o atrás).



se repite constantemente- el traslado del peso y la movilización del busto. No se puede, por tanto, pensar en la interpretación como «un estado» por separado de la partitura, se trata de un todo unido.

Pensemos, por ejemplo, en la articulación del busto. La tendencia común es mover el torso en su lugar, aunque la articulación del busto es más exigente y a la vez estiliza mucho más el cuerpo. Según la visión de la enseñanza del mimo corporal que aquí analizamos, es en la dificultad real de mover el busto en dónde reside su mayor capacidad expresiva y poética, es por ello por lo que todo movimiento fuera de esa geometría ideal sobra o es ajeno a la pieza: expresividad y poética residen en la exactitud del diseño.

La conexión entre forma y poética, entre técnica e interpretación, nos lleva a pensar en la importancia que tiene la noción de esfuerzo real en el mimo corporal. Si Lévy habla de la poética de la dificultad real, Kasser, en relación con a la pieza de *Los árboles*, habla de la dificultad real al servicio de la expresividad de la pieza. Decroux reivindicaba el «droit au malheur» [Decroux 1994:80-84], ya que el mimo se basa en la constante lucha contra la gravedad como metáfora de aquello que nos lleva al abandono, a no perseverar, a no concluir, ni conseguir los afanes y los gestos. De ahí la máxima del mimo corporal: «todo pesa». Este arte se sirve del peso para expresar el drama, el conflicto. La dificultad real de movilizar cada segmento del cuerpo en esa geometría ideal, de llevar el propio peso fuera del eje, la batalla constante para reequilibrarse y mantenerse de pie son, en definitiva, el lenguaje con el que el mimo corporal representa el mundo.

La dinámica de la acción

El análisis de la acción y la forma que toma no bastarían para dar cuenta de la complejidad de la partitura o para poderla incorporar. Nos falta un elemento esencial que está estrechamente vinculado con la noción de peso y de esfuerzo: es su construcción dinámica, es decir el dinamo-ritmo. Se trata de otro de los principios propios del mimo corporal, y se define como la combinación de tres elementos: la trayectoria, la velocidad y el



peso –es decir la resistencia que encuentra el movimiento al atravesar el espacio. [Leabhart 2007:81]

Los ritmos del mimo corporal derivan de la propia acción y del esfuerzo que esta implica. Es decir, del movimiento muscular del trabajo o de las alternancias que produce el proceso mental. Esto incluye aceleraciones, pausas, cambios repentinos en el movimiento, desaceleraciones, es el ritmo de quien trabaja y piensa, y mientras piensa duda, para, acelera, resiste, abre un espacio para lo inesperado y nunca sigue una cadencia predecible. [Alaniz 2013:8]

Decroux contaba con el dinamo-ritmo⁶ para mantener viva la atención del público. Su transmisión da lugar a uno de los aspectos más llamativos y particulares de las clases: el «canto» o «mimo vocal» que consiste en usar la voz variando el tono y el volumen con la ayuda de sonidos inarticulados y onomatopeyas para hacer evidentes la intensidad muscular y la resistencia en cada movimiento. Este método, central en el trabajo de Decroux, tiene la virtud de hacer que las estudiantes⁷ sientan empíricamente la resistencia del movimiento [Alaniz 2013:17], y cumple con la función de reflejar la respiración muscular. Yves Marc subraya su importancia en las lecciones del maestro como la forma de ilustrar e integrar el esfuerzo muscular:

What made the work on Corporeal Mime exceptional, what Decroux brought to it, was the particularly rich idea of the “drama of muscle” (comédie du muscle, or rather the resistance, taking the drama to the interior of the muscle). And he gave us this through... the vibration in his voice...Decroux sang the movements. [Alaniz 2013:18]

Para Deidre Sklar el canto es una suerte de coreografía del dinamo-ritmo:

⁶Este concepto también está dividido en categorías, las principales son: *toc, toc motor, toc global, antena de caracol, puntuación, vibración, resonancia*. Sin embargo, hay diferencias entre los listados que proporcionan los distintos herederos de Decroux.

⁷ Véase nota 2.



So the singing, the vocal mime that he did, was a kind of choreography of dynamo-rhythm: to feel and hear the way time, tension, and intensity work and to imitate it in movement. [Alaniz 2013:18]

Para explicar a sus estudiantes la idea de ritmo Stéphane Lévy vuelve al análisis del movimiento y habla del ritmo de la acción como una musicalidad que va conectada con la estructura y el carácter real del esfuerzo. Una vez que la estructura de alternancias entre fases de esfuerzo y relajación sean evidentes se puede trabajar sobre la partitura rítmica, nos dice. Y toma nuevamente el ejemplo de la acción de atornillar en *El carpintero*:

...al principio vamos lento porque no ha entrado todavía el tornillo en la madera, no queremos que se salga y vamos con precaución, cuando ya ha entrado un centímetro podemos apretar más fuerte. Pero cuanto más entra en la madera, más opone resistencia y más tenemos que luchar... Hasta la última vuelta que no la acabamos, y cogemos el destornillador en la mano. [Lévy 2017]

Lévy citando a Decroux recuerda a la frase «Ce qui decide de la dose c'est la chose», para decir que es la propia acción y el esfuerzo que esta demanda lo que determina el ritmo de la pieza, y no quien la interpreta, el mimo corporal nunca impone una estructura métrica del ritmo, pero en cambio sí contiene una musicalidad específica.

La idea de que la musicalidad de la acción está en el origen del arte del actor la podemos encontrar en los principios de la investigación pedagógica de Suzanne Bing [Bustamante Rosero 2020] en el Théâtre du Vieux Colombier que tanto marcaría a Decroux. Bing se propone dotar al actor o actriz de una técnica propia que le sirva para revelar y disciplinar la música interior [Doyon 2015:22] y habla de los principios técnicos como de música corporal o de cualidades musicales aplicadas a los segmentos del cuerpo. [Heggen, Marc, y Pezin 2017:88]

Por su parte, Thomas Leabhart al referirse a esta expresión vocal de



la musicalidad de la acción que es el canto lo llama «internalized singing» [Leabhart 2007:32] y marca una diferencia clara entre este tipo de musicalidad y la relación del bailarín con la música añadiendo: «the dancer's music remains outside, while the mime's music dwells within (enchantment)». [Leabhart 2007:58] Esta diferencia se ilustra en la pieza *Los árboles*, en dónde a pesar de construirse sobre el *Claro de Luna* de Beethoven, el conteo rítmico de la pieza no sigue el tempo musical sino la intensidad y duración de la acción física -los plíes y los anelés- que en este caso son una acción abstracta.

Por otro lado, durante las clases, los profesores de Moveo suelen hacer correcciones y anotaciones directamente sobre el cuerpo de los alumnos. Pueden hacerlo oponiendo resistencia alrededor de su cadera, de sus manos o articulaciones para así ayudarlos a encontrar físicamente esta idea de ritmo, de fuerza y de resistencia. Este es un procedimiento que también se encontraba en las lecciones de Decroux:

Decroux knew that dynamo-rhythm could not be learnt by copying exterior form, but only by work inside the body. So that his students could feel the movements more deeply, inside their muscular fibers, he touched them while they were performing the movements. [Alaniz 2013:18]

Así, el canto y la resistencia están al servicio de la transmisión de las piezas para hacer concreta la dinámica de la partitura. Como última nota respecto al canto, las estudiantes⁸ de Moveo se entrenan también a realizarlo en ejercicios y demostraciones que consisten en conducir a uno más compañeros o compañeras a lo largo de la pieza solamente con su voz. Esta particular banda sonora de las clases sería una manera de interiorizar el esfuerzo muscular desde y hasta las fibras más internas, en un camino de ida y vuelta que envuelve la voz, la respiración y el aliento. El canto conjuga así varios elementos que permiten a su interprete entrenarse a afinar su energía

⁸ Véase nota 2.



de acuerdo con la partitura que interpreta o a pensar y revivir la acción mediante su energía muscular. La respiración comparte con la acción física su cualidad musical, pues se organizan ambas en una cierta temporalidad y dinámica [Calais-Germain 2011], la respiración es también la raíz de todos nuestros colores emocionales [Heggen et al. 2017:88] y funciona como espacio de interacción a la vez «interfaz y contraseña» entre el cuerpo emocional y el físico. [Calais-Germain 2011:107] Mediante el trabajo del dinamo-ritmo y su concreción a través del canto se abre un espacio de conciencia del flujo de la energía que permite al alumno insuflar vida a la partitura.

Las posibilidades pedagógicas del repertorio

Este recorrido por las estrategias didácticas en la transmisión de las piezas nos sirve para llegar a la pregunta central de este trabajo: ¿Por qué y para qué enseñar el repertorio a quien se empieza a formar en esta técnica?

El repertorio como ilustración de la técnica

En contextos de enseñanza del mimo corporal no especializada, no se transmiten las piezas enteras, sino que se toman fragmentos que permiten ilustrar determinada noción. Por ejemplo, el fragmento en el que *La lavandera* bombea el agua del pozo permite el estudio de uno de los cuatro tipos de contrapesos⁹: el *tomber sur la tête*. El fragmento toma entonces la función de la figura tanto por su extensión como por su función pedagógica.

En contextos especializados, el diálogo entre técnica y repertorio es constante y de ida y vuelta. La idea de que uno alimenta al otro, de que la necesidad de interpretar ese repertorio contribuye a perfeccionar y sistematizar las nociones técnicas y, viceversa - de que las nociones técnicas requieren un ámbito expresivo de aplicación y desarrollo- está presente en la

⁹Los contrapesos se dividen según si el esfuerzo va en contra de la gravedad: *sissonne* y *cardeuse* (cardadora) o en complicidad con la gravedad: *tomber sur la tête* (caer sobre la cabeza) y supresión de soporte.



historia de la construcción de la técnica. Corinne Soum pone en evidencia esta idea al rededor del trabajo de las figuras. Al recorrer los distintos periodos del trabajo de Decroux, caracteriza el periodo posterior a 1962, cuando ese establece de manera formal su escuela en París, como un momento dedicado especialmente al trabajo de las figuras «con la finalidad de mejorar (su) ejecución y también la de sus obras». La interpretación y ejecución de su obra son un motor de investigación que lo conducen a formular «un estudio sistemático de los ejercicios preparatorios: movilidad de tronco, vocabulario relativo a los brazos y las manos, formas de caminar...» [Decroux 2000:27]

La doble articulación hacia la organicidad

El repertorio puede también constituir un indicador -un termómetro- del nivel de incorporación de la técnica de la alumna o alumno permitiendo evaluar su nivel de tono muscular y de ritmo, además de poner en especial evidencia el nivel de implicación del peso en la acción y el nivel de conexión de los segmentos corporales. Será la relevancia que toman estos dos aspectos técnicos lo que nos permita analizar esta práctica pedagógica desde los principios de la antropología teatral. Propongo establecer un diálogo con el movimiento en dos tiempos que plantea Marco De Marinis en *Au travail sur les actions physiques; la double articulation* para hablar de las condiciones que hacen posible la organicidad de la acción del actor o actriz.

Primer movimiento: un cuerpo nuevo

Los principios que hacen posible ese primer paso hacia la acción real y orgánica en escena según De Marinis son dos, en consonancia con los elementos fundamentales que evidencia el repertorio: la preeminencia del tronco y la independencia de los segmentos corporales. [Barba y Savarese 2008:182]

Esta visión se centra en la manera en que se lleva a cabo la acción,



en el *cómo*, en los principios técnicos que se ponen en juego a la hora de la ejecución de la acción y tienen como primer objetivo la segmentación y descomposición del cuerpo del actor en fragmentos para recomponerlo en una nueva «anatomía artificial». La partitura estudiada e incorporada se convierte en el límite o constricción que libera la verdadera espontaneidad del actor.

Es, en parte, el estudio de la gramática del mimo corporal lo que proporciona al actor o actriz-mimo un cuerpo articulado controlado y extra cotidiano, que rompe con los automatismos en la producción de cada uno de los «gestos-movimientos-actitudes» y que hace posible este primer paso que constituye la nueva anatomía hacia la organicidad de la acción en escena. Pero la complejidad de la pieza de repertorio permitiría dar un paso más allá.

Segundo movimiento: un lenguaje nuevo

Un aspecto importante del entrenamiento con el repertorio tiene lugar una vez que el o la intérprete ya ha incorporado avanzados elementos técnicos y encuentra la posibilidad de *interpretar* la pieza, es decir, de hacer propio el diseño de otro creador de la misma manera que «un pianista descifra una partitura que no ha compuesto él». [Barba 2015:235] Esto implica abandonar la idea de adecuarse a una forma física o a una secuencia de objetivos formales para tener la posibilidad de hacer vivir la acción, real y creíble para sí mismo y para el público, *como si* estuviera sucediendo al momento.

Así la pieza de repertorio ofrece la posibilidad de trabajar y entrenar a actores y actrices en lo que constituye la segunda articulación para De Marinis, es decir en la segmentación y montaje de las secuencias de «gestos-movimientos-actitudes». La articulación dramática se convierte en un nuevo sistema de coherencia de la acción. Un sistema de montaje y estilización escénica que se adopta como un equivalente de la vida real. Los principios que abren esta posibilidad son la combinación de juegos de contrastes



(variación constante de la acción) y la segmentación y puntuación de la acción por signos que las niegan, es decir por su contrario -el *oktaz* de la biomecánica o *toc* dentro de los dinamo-ritmos del mimo corporal. [Barba y Savarese 2008:185]

La relación con la partitura

Como hemos mencionado ya, la pedagogía del mimo corporal está atravesada por el aprendizaje y la incorporación de partituras. Las alumnas¹⁰ también se entrenan en la transmisión de partituras de creación propia y esto les obliga a tener en cuenta qué tipo de indicaciones son esenciales para que una transmisión óptima tenga lugar. Es decir, saber si estas se deben referir a la geometría, o saber qué aporta una determinada indicación sobre la atmósfera. Esta relación con la partitura sirve para aprender a aprender, para aprender a transmitir y para aprender a crear. Al mismo tiempo remite a esa posibilidad de «vivir según la precisión de un diseño» que Barba retoma de Meyerhold y explora en *La canoa de papel*. [Barba 2015:222-43]

Uno de los valores pedagógicos del trabajo con las piezas de Decroux es la relación cotidiana y precisa a la partitura física como método. Actores y actrices se inician en la gramática y se disciplinan entre las partituras. Conocen las notas y el solfeo y luego componen, interpretan, reconstruyen. «La existencia de una partitura definida en todos sus detalles, rigurosa en la forma y rica de precisión es una necesidad para el actor». [Barba 2015:235] El trabajo para que la repetición de formas no caiga en una sucesión de movimientos vacía y habitual sirve para dar forma a la acción y a la presencia del actor o actriz, y precede a la adhesión a uno u otro estilo de juego.

Barba establece una analogía entre el actor o actriz que aprende y transmite partituras con la tradición japonesa de los *katas*. Más allá de que la técnica de Decroux haya sido asociada a las tradiciones orientales por la

¹⁰ Véase nota 2.



complejidad de sus reglas, destaco de esta comparación la idea de que una partitura elaborada y fijada técnicamente puede convertirse en un medio para el entrenamiento psicofísico del actor y permitirle explorar en la relación cuerpo-mente. «Algunos expertos definen el *kata* como un *koan* físico» [Barba 2015:240], lo que recuerda la visión de la partitura física como una suerte de meditación en movimiento, poniéndola más allá de los fines expresivos o artísticos. El koan es, en la tradición Zen, un problema que el maestro plantea al alumno para comprobar sus progresos. El koan puede parecer absurdo o banal, fuera de la lógica de la razón, pero para resolverlo el alumno o alumna debe elevar su nivel de conciencia y reflejar el grado de despertar que ha conseguido. Deberá recurrir a otras formas de pensamiento, otras formas de habitar su mente, su cuerpo y la relación entre ellos, a todo el bagaje que crea a medida que se adentra en su aprendizaje técnico y artístico.

Esta idea del aprendizaje como un proceso tanto físico como personal nos lleva a recordar otras disciplinas a las que se recurre en el entrenamiento actoral como la práctica de artes marciales, es el caso del Kalarippayattu o Qi Gong, o de técnicas como el Yoga. En este último caso se puede trabajar las posturas o asanas de un modo estático y o en tradiciones como la del Ashtanga, la yoguini trabajará durante años la misma inagotable secuencia de forma dinámica con sus encadenamientos, transiciones y respiraciones muy precisamente pautadas.

La adopción de un sistema de movimiento codificado

La ejecución de las partituras que ofrecen las disciplinas que hemos citado «no es un trabajo intelectual sino un esfuerzo corporal donde la actividad mental está siempre presente, potencializada, transformada» [Barba 2015:240] de la misma forma que en la repetición de la pieza de mimo corporal. Sin embargo, en el trabajo sobre esta última, el actor y la actriz reciben una herramienta para desarrollarse dentro de un sistema de movimiento cerrado y artificial, que produce un cuerpo metafórico y



expresivo. Se trata de un sistema que comprende reglas propias de la dramaturgia corporal, que afinan el cuerpo para ponerlo en situación de interpretación o performance y proporcionan un lenguaje para pensar con el cuerpo y actuar con la mente. [Zarrilli y Hulton 2009:33]

La técnica del mimo corporal proporciona puertas de acceso para trabajar y crear el cuerpo ficticio del actor de la misma forma que el teatro Nô, el Kathakali o el Kabuki, un ejemplo de ello sería la técnica del contrapeso, que si bien crea un cuerpo ficticio no lo codifica. «Decroux a créé un art de convention sans une convention de création». [Kim 2014:148]

A diferencia de la técnica de los contrapesos, el repertorio y su estudio invitan al alumno y alumna a entrar en un universo cerrado. Se trata de una forma de expresión específica, un código con sus convenciones propias de expresión y sus complejidades semióticas cerradas y ancladas a su contexto y autoría. Para Richard Schechner, [Féral et al. 2003:283] la adopción de una forma de movimiento codificado es una necesidad para la formación de las y los intérpretes, no tanto para producir un manejo virtuoso de una técnica u otra, sino para adquirir conciencia de lo que es un tipo de movimiento codificado y saber qué significa el hecho de recurrir al cuerpo de una manera específica. Será la facultad de entrar y salir de ese sistema lo que dote a actores y actrices de una herramienta valiosa para el movimiento y para la creación.

A modo de conclusión

La enseñanza de las piezas del repertorio del mimo corporal ha sido aquí considerada como parte de un proceso pedagógico en una tradición teatral específica. Sin embargo, los principios que operan en su puesta en práctica y sus implicaciones nos sirven para pensar de forma más general en principios de la pedagogía actoral.

En primer lugar, el repertorio ofrece la posibilidad de ser el reflejo y el espacio propicio para poner en juego el cuerpo articulado del cual la técnica del mimo corporal dota a actrices y actores. El estudio de sus piezas



permite entrenarse e incorporar sistemas de búsqueda de equivalencias particulares y muy complejos, propios a su estructura dramática. La técnica en su precisión rigurosa posibilita la transmisión fiel del estilo de los autores que forman parte de este conjunto de repertorio, y al adentrarse en ese estilo cada estudiante pasa por la comprensión de las reglas que rigen y conforman un nuevo modelo de comportamiento.

El aprendizaje del repertorio desarrolla una importante familiaridad con la interpretación y la construcción de partituras físicas. El mimo corporal tiene al estudio de la partitura física como método central para dar forma y realidad a la acción y a la presencia del actor o actriz. La relación a la partitura en la complejidad de las piezas exige la adhesión a un sistema formal y técnico a la vez que a un sistema semántico y estilístico. Es decir que el alumno aprende y se desarrolla en un marco de formas determinadas, con sus propias convenciones que toman carácter de absolutas, haciendo de este repertorio una forma codificada de movimiento.

La exigencia y el tiempo que se le dediquen en el proceso pedagógico pueden, sin embargo, implicar ciertas limitaciones. Es un trabajo que debe ser entendido como un proceso pedagógico y no como un fin en sí. Sin duda este proceso abre un camino ilimitado hacia la especialización y por lo tanto puede extenderse durante años de duro entrenamiento. Esto puede fomentar la tentación de permanecer en el manierismo y en la reproducción de un vocabulario y un estilo que, aunque virtuoso puede carecer de elocuencia y creatividad. No olvidemos que el mimo corporal como técnica debería proporcionar bases para que los actores puedan «moverse de estilo con libertad y responsabilidad artística». [Dennis 2014:102] Y, por último, el hecho de dedicarle mucho tiempo resta a aquel que se le destina a la búsqueda de la teatralidad, a la creación y al juego. Se tratará sin duda de establecer compromisos, al fin y al cabo, la escuela y las estrategias didácticas se convierten en un microcosmos cuyas reglas y principios han de servir para concretar las utopías que permiten crear y forjar una ética del trabajo artístico.



BIBLIOGRAFÍA

- ALANIZ, Leela. 2013. «The Dynamo-Rhythm of Etienne Decroux and His Successors». *Mime Journal* 24.
- BARBA, Eugenio. 2015. *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. Primera edición. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Ediciones Contraelviento.
- BARBA, Eugenio, y Nicola Savarese, eds. 2008. *L'énergie qui danse: un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Montpellier; Holstebro: Entretemps; International School of Theatre Anthropology.
- BUSTAMANTE ROSERO, Ana, (2020). «Suzanne Bing, el legado de una maestra olvidada». *Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral*, 45, 37-64.
<https://doi.org/10.32621/ACOTACIONES.2020.45.02>
- CALAIS-GERMAIN, Blandine, (2011). *La respiración el gesto respiratorio*. La Liebre de Marzo.
- DE MARINIS, Marco, 1993. *Mimo e teatro nel Novecento*. Florencia: Casa Usher.
- DECROUX, Etienne, *Paroles sur le mime*. París: Librairie Théâtrale. 1994.
- _____, *Palabras sobre el mimo*, México: El Milagro Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 2000.
- DENNIS, Anne, *El cuerpo elocuente: la formación física del actor*. Madrid: Fundamentos. 2014.
- DOYON, Raphaëlle, «Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau : enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral». en *La construction des patrimoines en question(s): Contextes, acteurs, processus*, editado por Jean-Philippe Garric (Dir.). Paris: Éditions de la Sorbonne. 2015.
- FÉRAL, Josette, eds *L'école du jeu: former ou transmettre-- les chemins de l'enseignement théâtral*. Saint-Jean-de-Védas: Entretemps éditions. 2003.
- HEGGEN, Claire, MARC Yves, PÉZIN Patrick, *Théâtre du mouvement*.



Montpellier: Éditions Deuxième Époque. 2017.

KIM, Won, «Les contrepoids du mime corporel dans le monde contemporain». Université Paris 8. Tesis doctoral. 2014.

LEABHART, Thomas, *Modern and Post-Modern Mime*. Basingstoke: Macmillan. 1989.

_____, *Etienne Decroux*, Londres; Nueva York: Routledge. 2007.

LÉVY, Stéphane. Entrevista personal, 22 de junio de 2017.

PÉZIN, Patrick, ed. *Etienne Decroux, mime corporel: textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Vedas: L'Entretiens. 2003.

TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press. 2003.

ZARRILLI, Phillip B., HULTON, Peter. *Psychophysical acting: an intercultural approach after Stanislavski*. London; New York: Routledge. 2009.

