

EL CUERPO MANIFIESTO

- Yves Lebreton -

Este artículo ha sido realizado a partir de tres entrevistas publicadas en "Mimo e mimi", por La casa Uscher/Firenze, Milano 1980; " Empreintes". París, 1980; "Guía al mimo e al Clown", (Guía al mimo y al clown) Rizzoli/ Milano, 1983.

El retorno al cuerpo

La elección del retorno al trabajo corporal no se basa en ninguna decisión predeterminada, es más una intuición que se remonta a los comienzos de mi experiencia teatral, hacia el año 1964, con un grupo amateur. Cuando tuve por primera vez al público enfrente con la exigencia de representar un personaje, seguir un papel e interpretar un texto, experimenté en el momento de la representación una especie de borrachera física tal que me sumergí profundamente en mi cuerpo hasta el punto de sentir el rechazo y la inoportunidad de la palabra frente a la emotividad corporal. El recuerdo de esta embriaguez se grabó en mí con la necesidad de una renovación llevándome a continuar la experiencia teatral, aunque no tuviera intención alguna, en aquel entonces, de hacer teatro. Así es como llegué a la escuela de Etienne Decroux. A través de sus enseñanzas, comencé a comprobar en términos de conscien-

cia esta embriaguez física que advertí en el escenario del teatro amateur y a comprender que la intuición que me había conducido hacia la expresión del cuerpo se apoyaba en una evidencia: el cuerpo del actor en su relación comunicativa con el público es la raíz del lenguaje teatral.

En el fondo no hacía más que apropiarme del análisis realizado por Etienne Decroux en 1931 y descrito en el artículo *Mi definición del Teatro*. Análisis que anticipaba, con veinte años de antelación, la formulada por Jerzy Grotowski como base de su *Teatro Pobre*. En este artículo, Decroux, al examinar el lenguaje teatral en su totalidad, se pregunta: ¿Cuál es el elemento sin el que el teatro no puede existir?. A través de un proceso de sustracción llega a la conclusión que el cuerpo del actor es el elemento indispensable en la representación teatral. Se pueden eliminar la escenografía, los efectos de luz, el refuerzo musical, el maquillaje, el vestuario, se pueden eliminar el texto y la voz; mientras quede la presencia física y expresiva del actor en relación al público, el teatro existe, la expresión y la comunicación pueden establecerse entre actor y espectadores. De esta observación Decroux deduce que si el cuerpo es el elemento sin el cual el teatro no puede existir, este cuerpo es pues necesariamente el elemento esencial de su lenguaje.

¿En qué modo el “mimo corpóreo” de Etienne Decroux es capaz de dar respuestas a lo que había buscado inútilmente en el teatro?

Decroux atribuyó siempre un espacio al poema visual, un poema que habría tenido serias dificultades de encontrar en el interior del teatro tradicional, basado en el texto. Quería, además, que este poema atravesara el cuerpo del actor para que se convirtiera en una creación suya. Pero sobretodo, el “mimo corpóreo” me invitaba a descubrir un lenguaje que, aunque lejano al de la danza, se distanciaba indudablemente también del lenguaje del mimo o de la pantomima tradicionales.

Aunque Etienne Decroux sea considerado el padre del mimo contemporáneo, es preciso recordar que su filiación con el mimo no se sitúa en absoluto en el contexto de la pantomima del siglo XIX de Gaspard Debureau, aunque el más popular de sus alumnos, Marcel Marceau, haya perpetrado un nostálgico retorno.

Los orígenes del “mimo corpóreo” deben buscarse en la escuela del Vieux Colombier antes que en la tradición del Pierrot. El trabajo de Etienne Decroux nació en la época en que trabajaba de actor con Jacques Copeau y Charles Dullin. Sus investigaciones se llevaron a cabo bajo las influencias de Edward Gordon Craig y Adolphe Appia, contra

el naturalismo de Antoine y el realismo psicológico de Stanislavski. Mi adhesión a la escuela de Etienne Decroux estaba motivada por algo muy diferente a la voluntad de investigación y de desarrollo de cierta tradición pantomímica. Nunca me atrajo el vocabulario gestual imitativo e ilusionista familiar de los mimos de respeto. El estilo mímico implica una expresión “explicativa” o “demostrativa”, mientras mi lenguaje siempre se ha dirigido hacia la “identificación”. En ese sentido me siento cerca del teatro de actor, entendido no como quien recita sino como quien actúa y que, a través de su acción, existe. Es el “acto” lo que me interesa: el acto físico radicado en el cuerpo, proyectado por el movimiento, estimulado por el pensamiento y que afirma una existencia; el acto como fuerza de intervención o capacidad de escuchar; como lugar de “transfert” donde la expresión y la comunicación se provocan mutuamente, ligándonos a nosotros mismos y a los demás en el flujo y el reflujo del dar y recibir: el acto como única vía de salida posible, frente a la imperiosa necesidad de existir.

Eso es lo esencial: que el acto sea vivo y que integre, en el instante de su realización, la totalidad de quien actúa. El resto es superfluo, análisis de teóricos universitarios, polémicas de estilos y de técnicas que intentarían en vano revelar lo inaprehensible: lo vivido en el imaginario. Es precisamente la fascinación del acto en su capacidad de fundir pa-



7a. mostra internacional de mim a Sueca

radómicamente lo vivido con el imaginario, que me ha llevado hacia el lenguaje del cuerpo y a la escuela de Etienne Decroux.

¿ Por qué motivo el “ acto” debe imperativamente pasar por el cuerpo y excluir la voz ?

El acto es necesariamente corporal. Es la huella que el pensamiento deja en la arena del cuerpo. Sin el cuerpo la marca de la huella no podría depositarse ni el acto realizarse. El acto presupone la existencia del cuerpo, sin que por esto se excluya la voz. Adivino en la expresión vocal el aspecto emergente de una pulsación subterránea sustentada por el cuerpo y por la respiración. La génesis del acto encuentra su germen en el soplo respiratorio que da, a su vez, una propulsión al cuerpo hacia una primera manifestación: el movimiento corporal. El pensamiento y el cuerpo, unidos por el cordón umbilical del soplo vital, constituyen la primera unidad de expresión, la primera corriente de intercambio entre actor y público.

Esta carga expresiva es libre de prolongarse sucesivamente al nivel vocal, mediante la emisión de un sonido o de una palabra. Pero ni este sonido, ni esta palabra pueden ser considerados la base originaria del acto. La voz depende del cuerpo y es generada inevitablemente por un movimiento, aunque mínimo. Sin el sostén de la columna de aire que los órganos del cuerpo le aseguran, la

emisión vocal no puede existir. Más allá de la voz, la fuente del acto se sitúa pues en el cuerpo.

¿Cuáles podrían ser los elementos que caracterizan el “mimo corpóreo” de Etienne Decroux? ¿Existen principios que puedan constituir una línea de conducta y definir un método?

Hubiese sido preferible hacerle esa pregunta al mismo Decroux dado que él ya ha fallecido y yo puedo solo hablar de lo que he vivido y percibido en primera persona durante mi formación en su escuela. Es siempre peligroso hablar de método. Constríne a menudo la práctica a un corredor doctrinario que conduce rápidamente a la fosilización y a la muerte.

Aunque las enseñanzas de Etienne Decroux sean metódicas, impregnadas de luz cartesiana, reducirlas a un método es algo absolutamente restrictivo. Encuentro más oportuno hablar de multitud de elementos, contrastados incluso por antinomias, en el interior de los cuales la única teoría válida es la práctica y donde la única reflexión plausible es el esfuerzo renovado día a día. Si Etienne Decroux ama el análisis filosófico, es también un amante apasionado de la acción. A pesar de sus irrefutables cualidades demostrativas, que pueden hacer creer a un observador premuroso que su trabajo se halla articulado según esquemas clasi-

ficatorios y sistemáticos, Etienne Decroux reserva a la práctica indicaciones ricas en imágenes que rompen la aparente rigidez de sus enseñanzas para abrirlas a la libertad intuitiva de la experiencia.

Detrás de lo explicado lo que no lo está. Entre lo dicho y lo hecho, entre lo demostrado y lo sugerido, entre lo definido y lo indefinido, existen una multitud de contradicciones que únicamente la experiencia práctica puede resolver. Las enseñanzas de Etienne Decroux son un organismo que comporta conexiones internas, ramificaciones insospechadas, juegos de ecos y reflejos difíciles de localizar, donde la nitidez del discurso se halla incesantemente envuelta por claros-oscuros intuitivos. Etienne Decroux propone mucho más que una técnica, que un sistema o que un método: motiva el descubrimiento de nuestro “cuerpo-pensamiento” y, sobretodo, exige una ética de trabajo, provoca una experiencia de sí mismos, dentro de sí y dirigida a los demás.

Sus enseñanzas exigen una segunda lectura basada no tanto en lo que se ha entendido cuanto en lo que se ha transmitido. Esto por desgracia se les escapa a muchos de sus alumnos, que se fijan exclusivamente en el aprendizaje riguroso de la técnica corporal, transformándose en impecables marionetas de ensamblajes engrasados y de articulaciones exactas, pero cuyos movimientos no siguen el ritmo del fluido de

su sangre, ni la cadencia de la respiración, sacan nervio de la fuerza animal y se radican, según una expresión que gusta mucho a Decroux, “dans l’arrière de la tête” (en el trasero de la cabeza). Hecha esta premisa, es cierto que el “mimo corpóreo” se fundamenta en elecciones objetivas, contenidas en la misma denominación, cuyo análisis puede constituir una definición: Corpóreo.

¿Por qué la calificación de “corpóreo”, cuando la noción misma de mimo implica necesariamente la del cuerpo? Este aparente pleonasma revela una elección: considerar la totalidad del cuerpo como medio de expresión, poner todos sus órganos al servicio del movimiento y dar a los del tronco la supremacía sobre los brazos, manos y cara (rostro).

Las mímicas de la cara, los gestos de los brazos y de las manos, son siempre juegos expresivos puramente demostrativos y explicativos, si no se integran en el conjunto del cuerpo, si no encuentran sus orígenes en el eje central del tronco. Incluso el movimiento más periférico del cuerpo, nace como consecuencia de una dinámica profunda, cuyo impulso se encuentra en la columna vertebral.

Etienne Decroux, al concebir el “mimo corpóreo”, ha respondido a la voluntad de hacer “recitar” a los órganos del tronco con la misma expresividad que los músculos faciales y con la misma agili-



dad que los dedos de la mano del mimo tradicional. El busto, los hombros, el abdomen, la pelvis, han de poder esculpir el tronco tan hábilmente como la mímica perfila las expresiones de la cara.

Por lo que respecta al término “mimo”, hay que analizarlo por la práctica que este arte reviste en la tradición y que lo liga, irremediablemente, a facultades imitativas realizadas solo con la ayuda del cuerpo. De aquí el carácter ilusionista. El “mimo corpóreo” de Decroux, lejos de retomar tal tradición imitativa e ilusionista, se ha alejado para concentrarse sobre la capacidad corporal de expresar un estado interior, un pensamiento, un sentimiento, una emoción. Etienne Decroux mismo describe en 1974 “contrariamente a la antigua pantomima no intentamos explicar algo al público. Nos expresamos muy a nuestro pesar”.

Lo esencial no está ya en la calidad del proceso imitativo en su magia ilusionista, sino en la exactitud del movimiento en su revelación expresiva.

Esta investigación ha empujado a Etienne Decroux a romper con toda representación figurativa y a orientar el “mimo corpóreo” hacia lo que definió como el “mimo subjetivo” y, más tarde, al “mimo abstracto”. Con este vuelco el concepto de mimo se encuentra completamente derribado, pasa a ser algo ambiguo y, en mi opinión, incluso impropio. Aunque Etienne Decroux intente argumentar sobre su terminología, atri-

buyendo al “mimo abstracto” la prerrogativa de “imitar los movimientos del pensamiento”.

Para evitar todo posible malentendido y para romper cualquier filiación con el mimo ilusionista, abandoné en 1971 la denominación de “mimo corpóreo” prefiriendo hablar de “lenguaje del cuerpo” en el contexto de la enseñanza, y de “teatro corpóreo” o “teatro no-verbal” en el de la creación.

Más allá de las nociones técnicas que podemos tomar del “mimo corpóreo”, existe un derecho que él mismo se reconoce, es el que Decroux llama “derecho al malestar (disgusto)”. ¿Cómo se integra en la práctica este elemento?

El “derecho al malestar”(disgusto) es una noción ética que concierne a todas las artes en su vocación transformadora. Creo que es necesario distinguir, en el “derecho al malestar”, dos aspectos fundamentales: uno se refiere al origen mismo del acto creativo y el otro a su realización.

Mientras hay satisfacción, cualquier posibilidad de cambio es inoportuna, cualquier intento de acción, inútil. La felicidad en sí misma corre el riesgo de convertirse en una especie de beatitud que conduce a la inercia.

Si para el artista los caminos estéticos son múltiples, no lo son las orientaciones éticas: o nuestra acción interviene como la voluntad transformadora opo-

niéndose a una situación fosilizante, estimulando nuevas fuerzas, o participa en la rutina del orden establecido, favoreciendo el roncar tranquilizador de nuestra cotidianeidad. En un caso actúa como fuerza regeneradora, en el otro mantiene un estado conservador, determinando fatídicamente decadencia y degeneración.

Esta elección de orientación preexiste a toda iniciativa de trabajo y supera con mucho la función del mimo, del teatro y del resto de las artes, para implicar a todos los niveles activos de la estructura social. El acto creativo encuentra su fuerza en un movimiento de reivindicación y protesta, provocado por la insatisfacción propia de un estado de malestar (disgusto). “El arte es una protesta” decía Decroux.

El “mimo corpóreo”, como todas las artes realmente comprometidas en un proceso regenerador, persigue tal reivindicación. Lo que lo hace distinto, es el hecho de vivirlo en y con el propio cuerpo.

Veamos ahora la noción de malestar en el interior del proceso creativo.

La expresión es creíble únicamente cuando la sustenta la implicación total de quien la proyecta. No existe implicación sin riesgos. Es posible también afirmar que el riesgo es la garantía de nuestra implicación. La expresión es, por tanto, más fuerte cuanto más importantes son los riesgos que se corren. Lo que conduce inevitablemente al acto

creativo a unos extremos tales en que es más evidente la sensación de malestar (disgusto).

El malestar, entendido en estos términos, adquiere un nuevo significado. Ya no significa una opresión, un *handicap*, sino un derecho, una necesidad, una necesidad que no empuja paradójicamente al placer, al placer del esfuerzo, a la plenitud y a la autenticidad de la expresión.

Concluyendo con Decroux. “C’est dans le malaise que le mime est à l’aise”, (Es en el disgusto donde el mimo está a gusto).

A propósito de la implicación y de los riesgos que comporta, Etienne Decroux habla de la “masa vulnerable” cada desplazamiento del tronco lleva al cuerpo al desequilibrio y lo expone a un peligro. ¿Este desplazarse al límite del equilibrio ha de ser interpretado como garantía de la implicación del actor?

Si y no. En un primer momento es necesario, porque fuerza al actor, lo incita a llevar al extremo sus movimientos, provocando por resonancia una implicación de su interioridad. Pero, aunque la implicación física favorezca o determine la psíquica, no lo implica necesariamente. Puede incluso ser un obstáculo, en cuanto que, una vez adquiridas las capacidades físicas de desarrollar el movimiento hasta los límites extremos del equilibrio, este puede



transformarse en puro virtuosismo y actuar como una máscara, dando la ilusión al actor y al espectador de una implicación interior. De hecho el verdadero desequilibrio que se ha de provocar en nosotros no es el del cuerpo, sino el de la mente en el preciso momento en que escapa de nuestros cálculos para desafiar el accidente y afrontar lo imprevisible. La búsqueda de los extremos en el cuerpo no siempre garantiza nuestra presencia interior. Las medidas de la “dádiva de sí”, para establecer un paralelismo con Grotowski, no son siempre de orden físico. La superación no es obligatoriamente sinónimo de ir más allá, se debe más a la calidad del esfuerzo que a su cantidad.

Veo a menudo más implicación y autenticidad en una rotación de la cabeza de un viejo actor tradicional al final de su carrera, que en toda la “estatuaría móvil” de un diligente alumno de Etienne Decroux, o en las contorsiones de ciertos discípulos de Grotowski.

Sobre la naturaleza del “mimo abstracto”

No puedo hablar del origen del “mimo abstracto” sin situarlo dentro de las enseñanzas de Etienne Decroux, como no puedo hablar de mi experiencia en este campo, sin hacer una referencia al trabajo de Vassily Kandinsky y más concretamente a su libro *Lo espiritual en el arte*. Me acerqué a este texto y a su obra justo en la época en que estudia-

ba con Etienne Decroux.

Aunque específica del contexto pictórico, la investigación de Kandinsky y su desarrollo hacia una expresión plástica no figurativa, me parecía muy cercana a mis convicciones teatrales. Encontraba en Kandinsky las mismas orientaciones que Decroux en su experiencia del “mimo subjetivo”. Los dos se cuestionaban la problemática de la esencialidad. Los dos percibían en la forma un catalizador capaz de reflejar, revelar, un pensamiento o, como lo definió Kandinsky, una “necesidad interior”.

Si trasladamos al interior del contexto teatral tradicional el análisis que Kandinsky aplicó al arte pictórico figurativo, la conclusión que sacamos es que la representación de la acción escénica, como para el lienzo pintado, es un puro pretexto, a través del cual se revela una reflexión, un mensaje, una energía fundamental. Considerando la representación figurativa como una coartada, Kandinsky la anula con el fin de poder comunicar su propia “necesidad interior” solo con los componentes del arte pictórico: los puntos, las líneas, las formas y los colores.

El “mimo abstracto”, siguiendo esas huellas, se abstiene de describir una historia representable para transmitir su mensaje directamente a través de la materia orgánica del cuerpo. El actor ya no es un personaje inscrito en un desarrollo anecdótico, sino un organismo físico cuyos movimientos, contrac-

ciones, distensiones y pulsiones revelan el desarrollo de su energía “psíquica”.

Ya no representa su propio pensamiento, piensa con su propio cuerpo. El “mimo abstracto” se convierte en el punto de fusión entre la vida subjetiva, propia del universo psíquico del actor y la objetiva de su cuerpo. Presupone la integridad de una unidad indivisible entre espíritu y materia, entre cuerpo y pensamiento. Pone como hipótesis, para el arte del actor, que todo fenómeno psíquico se “duplica” en un fenómeno físico y, viceversa, que el cuerpo encarna el pensamiento, tanto como el pensamiento se revela a través del cuerpo.

Hipótesis que nos remite al Teatro y su doble de Antonin Artaud y más concretamente a las reflexiones que expresa en el artículo “Por un atletismo afectivo”: “creer en una materialidad fluida del alma es indispensable para el oficio del actor”.

El acercamiento entre la noción de “necesidad interior” y el arte del actor lo tomé de Kandinsky y apliqué al arte del actor. Decroux habla solo rara vez del proceso interior del alma del actor. Ha tenido siempre una cierta alergia hacia términos como “psique”, “motivación”, “estado de ánimo”. Prefiero echar mano del lenguaje metafórico utilizando, por ejemplo, la imagen de la “linfa”. Recuerdo de los consejos prodigados cuando trabajábamos la improvisación: “tómate

tiempo, vacíate, no construyas, deja subir la linfa...”

Comprendo la desconfianza en lo concierne a la terminología propia del análisis introspectivo. En la mayor parte de los casos provoca únicamente malentendidos, en la medida en que la vida interior de un acto no pueda ser extrapolada por el mismo. Existe solamente en su relación orgánica con el proceso físico que la motiva. El pensamiento es inaprensible. Solo el acto, que lo testimonia o lo confirma, permite descubrirlo y transformarlo.

Paradójicamente, para resultar auténtico, “evidente”, sin ilusiones sospechosas, eficaz y creativo, el pensamiento no debería concebirse como pensamiento sino como acto.

Si el “mimo abstracto” rechaza establecer su propia expresividad a partir de las referencias figurativas del mundo externo ¿En qué nuevas relaciones establece su lenguaje?

En las generadas por el “cuerpo-pensamiento” en relación al espacio, tiempo y público. Los signos de su lenguaje no son ya gestos convencionales reconocibles por los espectadores, sino “movimientos biológicos” que descubrir en el propio cuerpo. Expresar cansancio pasándose el dorso de la mano por la frente es utilizar un signo convencional; manifestar ese cansancio con un aflojamiento del pecho y del cuerpo significa en cambio revelarlo a través de



un “signo biológico” no codificado, pero cuyo sentido es descubierto intuitivamente y revivido por el público, en el instante de su realización. Reneando de la narración anecdótica de signos convencionales codificados, el “mimo abstracto” vuelve a la materia fundamental del cuerpo. En ese sentido, y parafraseando a Kandinsky, su denominación podría también ser la de mimo “concreto”: el que vuelve a la vida orgánica y biológica, concebida como arquitectura de las energías que animan toda forma viviente.

¿Cuáles son estos signos?. ¿Pueden ser considerados elementos de un vocabulario?

Tendríamos que llegar a un entendimiento sobre el término vocabulario. Aplicándolo al cuerpo, tendemos a concebirlo como un conjunto de movimientos codificados, similares a las palabras para el lenguaje verbal, cuyos concatenamientos pueden constituir frases gestuales que el público ha de descifrar. Para mí el término vocabulario tiene otra acepción muy diferente. El vocabulario del “mimo abstracto” no se compone de gestos-palabras, como por ejemplo, en el Katakali, sino de “influjos” corporales, determinados por la constitución orgánica de nuestro cuerpo en relación al pensamiento. Una vez más, no podemos encarar el conocimiento de ese vocabulario sin citar las intuiciones de Antonin Artaud: “Es ne-

cesario suponer para el actor una especie de musculatura afectiva, que corresponde a las localizaciones físicas de los sentimientos”.

Acometer el estudio del “mimo corpóreo” y la práctica de diferentes ejercicios de localización de los movimientos, nos conduce a percibir progresivamente que los órganos del cuerpo poseen una cualidad propia y que establecen relaciones específicas con nuestra actividad psíquica. Si examinamos el tronco, podemos observar que se compone de diferentes órganos, como la cabeza, el busto, el abdomen y la pelvis. Más allá de su característica fisiológica, cada órgano parece ser el catalizador de un aspecto de nuestro pensamiento. La cabeza establece relaciones privilegiadas con los estados reflexivos. Está en relación directa con lo que llamo las energías cerebrales, mientras que el busto está en relación con los aspectos dinámicos del pensamiento, el abdomen con la afectividad, la pelvis con el sentimiento de afirmación de nuestra identidad.

No se trata con esto de aislar los diferentes órganos del cuerpo, dotando a cada uno de un poder psíquico autónomo e independiente, sino de determinar los centros psicofisiológicos a través de los que se manifiestan los diferentes impulsos del pensamiento. Ninguno de ellos puede ser separado del contexto orgánico del cuerpo en movimiento. En el mismo instante en

que el actor actúa, todas las partes de su cuerpo se coordinan en la continuidad del acto. Cada órgano participa en esta continuidad, en una relación de acuerdo o desacuerdo.

Pero esa participación no supone el mismo grado de implicación para cada órgano. Cambia de acto en acto y varía siguiendo la naturaleza del influjo interior que anima y transforma el cuerpo. Según la calidad de ese influjo la dinámica del movimiento privilegiará un órgano más que a otro respetando la relación psicofisiológica arriba mencionada, haciendo de éste el centro motor del acto. Cada influjo se presta a ser comparado con un sonido fundamental, encontrando con el órgano correspondiente una resonancia al unísono, que el resto del cuerpo debe posteriormente completar con una participación según un juego de armonía o de disonancias.

¿La atribución de significados a los diferentes órganos del cuerpo, no corre el riesgo de construir una gramática de signos tal que encierre la expresión del actor en un código gestual y en comportamientos estereotipados?

¡Claro que no! Esta cuestión me recuerda la crítica que expresó Jerzy Grotowsky para con Antonin Artaud a propósito del "atletismo afectivo", cuando dice que "el estudio de Artaud sobre la gimnasia de los sentimientos conduciría en la práctica a gestos

estereotipados, uno por cada emoción" (*Por un teatro pobre*).

Es un error. Nadie propone crear el hombre-cajoncitos de Salvador Dalí, en el que los diferentes órganos del cuerpo serían compartimentos estancos capaces de ofrecer una gama de emociones fijas, utilizables por el actor según el papel que vaya a interpretar. Cuando Artaud habla de relaciones entre funciones físicas y psíquicas del actor, no propone la realización de una gramática de signos representativos de estas correspondencias. Siente que el organismo humano contiene centros, puntos neurálgicos de irradiación a través de los cuales se difunde su pensamiento. El actor que es capaz de descubrir y de desarrollar una buena relación entre estos puntos físicos de irradiación y los múltiples flujos de su pensamiento, es también capaz de proyectar instintivamente toda la energía psíquica a través del órgano correspondiente, sin por esto dar una forma predeterminedada a su cuerpo. La tesis de Artaud tiende a descubrir las leyes biológicas que regulan el organismo sin voluntad de congelarlas en una serie de movimientos, de actitudes corporales sistematizadas, reconducibles a estereotipos.

El miedo a los estereotipos es una de las enfermedades de la cultura contemporánea. Frente al manierismo estético de los últimos siglos, en que el arte se cristalizó en un formalismo de convención,



ha sido saludable emprender una revuelta. El dadaísmo de principios de siglo es la expresión más dinamizadora. Sin embargo tenemos que evitar caer en el error inverso, instituyendo un reflejo antirracionalista dispuesto a derribar automáticamente todos los valores. Esto supondría canalizar el anticonformismo hacia comportamientos tan convencionales como los estereotipos que nos proponíamos denunciar en un principio.

No puedo evitar ver en los temblores de los labios de los actores que evocan a Grotowski, en sus gestos impulsivos cuyo origen se sitúa sistemáticamente en la pelvis, en sus contorsiones voluntariamente asimétricas, en la constante precariedad del equilibrio de medias puntas, en la búsqueda desenfrenada, casi epiléptica, de los extremos de todo movimiento, en la incapacidad de proferir una palabra sin caer en frenéticas convulsiones, en la utilización de la voz en los registros imposibles, menos los que son más inmediatos o normales, un lenguaje teatral estereotipado como las pomposas y falsamente sentimentales declamaciones de un mal actor de teatro tradicional.

La diferencia es solo estética.

El verdadero peligro no está en la forma, sino en su sistematización.

Afortunadamente el sentido de una cierta "gravedad universal" escapará siempre a las inclemencias pasajeras de nuestra cultura. El cielo seguirá re-

flejándose en el mar, en el que la luna seguirá marcando el ritmo cíclico de las mareas, mientras el sol ofrecerá todavía de este a oeste su luz hacia la cual las plantas no cesarán nunca de abrirse. La vida es un milagro de lugares comunes.

Ningún ser humano puede sustraerse a las leyes vitales que la animan y que forman su fuerza biológica, aunque la consciencia de su pensamiento le da el privilegio de superar su instinto animal, su constitución vegetativa y mineral.

Entre el determinismo y el libre albedrío de la existencia hay que saber mantener un equilibrio de complementariedad y no de oposición.

La objetividad de la vida presente en todo ser humano es el sedimento de su vida subjetiva. Entre la naturaleza y nuestra naturaleza, entre el si y el yo, se sitúa el cordón umbilical que ningún individualismo puede cortar.

El valor de la técnica en el lenguaje del cuerpo y el recorrido teórico.

Cuando salí de la escuela de Decroux me dí cuenta progresivamente que para el actor no se trata de aprender una técnica corporal, de adquirirla, sino de descubrirla. Estoy seguro que la ejercitación es válida únicamente en la medida en que se abre la capacidad del actor a des- aprender, el borrar (cancelar) procesos y métodos para encontrar de nuevo la preexistente totalidad de su cuerpo. La técnica es una prueba indispensable

para el actor. Es un desafío, una “cita” diaria, una manera de superar sus propios límites, de medir su desarrollo y sobretodo de recordar con humildad nuestra ignorancia frente a la infinitud de la sabiduría. No podemos desaprender sin haber aprendido anteriormente. Quiero únicamente situar la técnica en un contexto más amplio: el vivido. La búsqueda de la virtud no ha de caer jamás en la trampa del virtuosismo. La mayor dificultad será siempre la simplicidad.

Mi objetivo no es pues el de acceder a una habilidad física metódicamente controlada, capaz de conferirnos un vocabulario gestual codificado y articulado, sino unir el cuerpo al pensamiento, el movimiento a la necesidad interior que lo anima.

En esta óptica, la técnica adquiere un significado nuevo. Se convierte en un modo de descubrirse, de alzar el velo que recubre la vida presente en nosotros, revelando la inmensidad que vive en nosotros. El entrenamiento se convierte en un pretexto para una confrontación siempre nueva entre nuestro posible y nuestro devenir, con el fin de profundizar el “connaissance” (conocimiento) de sí, entendido en su sentido más estricto de “naître avec soi-même” (nacer con sí mismos): intentar en cada instante despertarse a un nuevo nacimiento. Descubrimiento que ha de realizarse en más niveles, actuar en diferentes direcciones y, tal vez, opuestas.

Después de la experiencia con Decroux me dí cuenta que el estudio por él propuesto requería esencialmente la capacidad de concentrar la mente sobre el advenimiento físico, controlando el movimiento en su dinámica a través del tiempo y del espacio. La técnica de Decroux me parecía privilegiar el pensamiento sobre el cuerpo, refiriéndose a lo que más tarde yo definiría “energía mental”. Para compensar esta ejercitación, emprendí un camino inverso partiendo del cuerpo para ir hacia el pensamiento. Así llegué a concebir un estudio corporal que respondiera a una llamada más, espontánea e intuitiva del movimiento, cuyas orientaciones se fueron fijando en lo que ahora llamo las energías “mineral”, “vegetal” y “animal”. Junto a la energía “mental”, estas tres energías, puestas en paralelo con cuatro elementos de la naturaleza y los cuatro órganos fundamentales del cuerpo, componen actualmente la base de mi instrucción :

- . la energía mineral - la tierra - la pelvis
- . la energía vegetal - el agua - el abdomen

- . la energía animal - el fuego - el pecho
- . la energía mental - el aire - la cabeza

Estos cuatro aspectos constituyen las “fuerzas biológicas” presentes en cada ser humano. No pertenecen a ningún sistema, ni a técnica alguna; escapan a cualquier estilo y estética. Son un dato de naturaleza. Resulta imposible adquirirlos porque están. Podemos solo des-



cubrir las, estimular las, dilatar las, fundirlas en una relación de complementariedad, para poder realizar más profundamente la realidad viva e indivisible de nuestro “cuerpo-pensamiento”.

¿Por qué hoy asistimos a esta gran revaloración de la expresión del cuerpo?

Comencé a dirigir seminarios en 1969 y desde el principio comprobé que las personas que participaban lo hacían movidas por intereses muy diferentes. Había personas orientadas hacia la práctica teatral, pero también personas que no tenían intención alguna de dedicarse al teatro, ni a la danza, ni a otras artes y que venían con la esperanza de desarrollar un mayor conocimiento de sí mismos, y una mayor libertad de expresión y de comunicación en el ámbito de las relaciones humanas. En este sentido un seminario tiene una doble función: la artística y la terapéutica.

Por otro lado, estos dos aspectos están estrechamente ligados el uno al otro. El arte es sublimación de un desequilibrio y la terapia recreación de un equilibrio. En cualquier caso, un actor es, antes que nada, un ser humano. Para poder crear tiene que actuar sobre su propia identidad. El teatro es también para el actor una forma de terapia que es superada, quemada, trascendida, en el acto creativo, por medio de la es-

piral creativa.

Ahora bien, ¿por qué existe esta infatuación, esta atracción hacia la expresión del cuerpo, hacia todo lo que concierne al movimiento? Se trata, según creo, de una dinámica ligada a una coyuntura social y cultural de nuestro tiempo. Un conjunto de factores que tienen en común todos los llamados países civilizados, donde la máquina ha sustituido el esfuerzo muscular, donde las culturas tradicionales se han ido nivelando en un recorrido cada vez más uniforme y donde, sobretudo, la educación pasa esencialmente por la erudición intelectual. Comenzando desde la infancia la vitalidad física y expresiva es comprimida en el “corredor” educativo. Nuestro sistema educativo se preocupa en instruir al individuo según las exigencias del mecanismo productivo de nuestra sociedad, olvidando de enseñarle a vivir, a vivir su propia identidad, a ser.

Después de 20-25 años de instrucción, el resultado es una opresión, una esterilización del cuerpo, una mutilación de nuestro ser y, en el fondo, una cierta angustia para los que han conservado todavía la necesidad de expresarse con el propio cuerpo, pero han perdido todos los medios para hacerlo.

De esta toma de conciencia, nace una pregunta, un interés, un deseo de encontrar una forma de expresión fundamental que nos pertenece, que habita en nuestro cuerpo.

El valor del trabajo teatral en el actual contexto social

Una cuestión que preocupa.

A veces es muy difícil mantener el trabajo teatral, y en general el arte, dentro de la barbarie civilizada en que vivimos. Mientras toneladas de bombas penden permanentemente sobre nuestras cabezas, y en algún rincón del planeta encierran o asesinan con plena "legalidad" hombres en busca de justicia y libertad, el arte me parece a menudo reducido a una impotencia que lo vuelve totalmente superfluo e inoportuno. Estamos todos condenados a muerte en espera. Únicamente los inconscientes y manipuladores de este mundo pueden hablar de humanidad. ¿Cuál es nuestro poder de participación real en este universo en el que cualquier "intento de..." es inmediatamente diluido, integrado y fichado para congelarse en una memoria de archivo?. Lo ignoro. Las preguntas están hechas, las respuestas son falsas. Por tanto hay que actuar, la indiferencia sería complicidad y el nihilismo nuestro suicidio anunciado. Tengo la osadía de esperar que algo cambie.

Si cada individuo se halla limitado por el profesionalismo de su propia actividad en solitario, esta actividad, aunque mínima, es, a pesar de todo, una fuerza activa. La multitud de formas similares, unidas a nivel cultural, político, científico, puede generar un movimien-

to colectivo más extenso y determinar una transformación social.

Nuestra forma de intervención es similar a un granito de arena, cuyo ínfimo peso se añade a los ya depositados en el plato de una balanza que nosotros debemos reequilibrar. Así es como concibo el teatro, como lo práctico y como lo vivo. Si un día tuviera que reconocer la total inutilidad e impotencia frente a una desesperación y degeneración imperante, buscaría otros modos de participar.

