

UTOPIÁS DEL CUERPO DEL ACTOR COMO SIGNO ESCÉNICO EN EL S.XX

EL ACTOR-MARIO-
NETA: DEL
ÜBERMARIONETTE
DE GORDON CRAIG
AL MIMO CORPO-
RAL DE ETIENNE
DECROUX

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

(E.Decroux 1948)

INTRODUCCIÓN

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

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

ESPACIO ESCÉNICO, ESPACIO ACTIVO

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

Esta percepción del *espacio como dramaturgia* como elemento teatral articulable, pone de relieve también una dimensión básica en el actor: el actor es *un cuerpo en movimiento, en acción, en un espacio*.

CUERPO, ESPACIO, MOVIMIENTO

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

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

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

Rudolf Laban, que entiende el espacio como parte del tiempo y la energía de la expresión. El movimiento es pensamiento, emoción, acción, expresión, dinamismo, espacio, flujo...

El Icosaedro, sólido de veinte caras, define la estructura del espacio tridimensional expresivo, que será utilizado por Laban y sus estudiantes como medida y «potencialidad del movimiento del cuerpo»⁽³⁾.

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

- 1 **leyes del espacio tridimensional: movimientos mecánicos, definidos por el intelecto.**
- 2 **leyes del hombre orgánico: basado en funciones no visibles como el latido del corazón, circulación de la sangre, respiración, actividad cerebral y nerviosa, definidos por el sentimiento.**

LA BIOMECAÁNICA DE MEYERHOLD

Meyerhold escribe:

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

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

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

MIMO CORPÓREO (ETIENNE DECROUX)

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

Para Decroux el espacio corpóreo tiene dos dimensiones:

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

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

E. DECROUX Y A LA IDEA DE LA SUPERMARIONETA (ÜBERMARIONETTE) DE G. CRAIG

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

Distingue tres categorías:

el mito del *salatinbanqui-acróbata*: como virtuosismo y símbolo del límite físico del ser humano.

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

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

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

la supermarioneta

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

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

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

- a *Si la marioneta es la imagen del actor ideal, es necesario por lo tanto, adquirir las virtudes de la marioneta ideal.*
- b *ahora bien, sólo se puede adquirir practicando una gimnasia adecuada a la función sin accesorios y eso nos conduce a la mima llamada corporal.*

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

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

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

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

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

Varios datos biográficos:

Etienne Decroux nace en París 1898.

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

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

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

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

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

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

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

Muere en 1991 en París.