

MIMO, PANTOMIMA Y TEATRO SIN PALABRAS

Alfonso Vírchez



Universidad Autónoma
del Estado de México

Mimo, pantomima y teatro sin palabras

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS
Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México

Doctora en Humanidades
María de las Mercedes Portilla Luja
Encargada del Despacho de la Secretaría de Difusión Cultural

Doctor en Administración
Jorge Eduardo Robles Alvarez
Director de Publicaciones Universitarias

ALFONSO VÍRCHEZ

MIMO, PANTOMIMA Y TEATRO SIN PALABRAS



Universidad Autónoma del Estado de México

"2025, 195 años de la apertura del Instituto Literario en la ciudad de Toluca"

Primera edición, julio 2025

MIMO, PANTOMIMA Y TEATRO SIN PALABRAS

Alfonso Virchez

Universidad Autónoma del Estado de México
Av. Instituto Literario 100 Ote., Col. Centro
Toluca, Estado de México
C.P. 50000
Tel: 722 481 1800
<http://www.uaemex.mx>

Registro Nacional de Instituciones y Empresas Científicas y Tecnológicas (Reniecyt):
1800233



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-970-96667-3-1

Hecho en México

El contenido de esta publicación es responsabilidad de las personas autoras.

Director del equipo editorial: Jorge Eduardo Robles Alvarez
Coordinación editorial: Ixchel Díaz Porras
Coordinación de diseño: Luis Maldonado Barraza
Corrección de estilo: María Consuelo Barranco Monroy
Formación: Eva Laura Rojas Almazán
Diseño de portada: Martha Díaz Cuenca



CONTENIDO

Primeras palabras. Noviembre: 1974	11
Nota a la edición	13
Prólogo	15
Uno	
La pantomima es a la poesía lo que el teatro es a la prosa	19
Dos	
Mimo y pantomima, una cuestión de principios	27
Tres	
Principales escuelas en Francia	33
Cuatro	
El cuerpo en el espacio	45
Cinco	
Alumnos internacionales	53
Seis	
Teatro sin palabras	57
Siete	
Mimo en Latinoamérica, la pantomima mexicana y el teatro sin palabras	73

Ocho

Encuentro con Jean-Louis Barrault en 1980, en México 79

Nueve

Pantomima al cubo, la unión de las artes 95

Anexo

El silencio elocuente de Alfonso Vírchez.

Entrevista de Mónica Mata (2017) 101

*Para mis hijas Alinka, Medhy,
Anais y la recién llegada Alina Sophie*

*A mi querida esposa Martha Eugenia González Calderón.
Excelente mujer y compañera de vida*

*Y a Mayolo Alcántara Jiménez
por la edición artesanal*

Primeras palabras. Noviembre: 1974

Pantomima, arte de actitudes, de limitar un pedazo de aire con las manos, de crear atmósferas, de vagar solitario por los secretos del espacio y del tiempo.

Mis objetos —pedazos pequeños de tiempo, de aire, de sueño— están ahí, siempre, suspendidos en el cristal de la atmósfera esperando que los tome con mis manos, con mi piel, con mi cuerpo, con mis ojos, con mi rostro perpetuado en el reflejo del agua nocturna...

Érase un hombre un espejo
Expresión de vida grito de dolor
Una vez se reflejó a sí mismo
Expresión de soledad
Grito de muerte.

Nota a la edición

Mimo y pantomima, dos palabras que contienen un sinnúmero de historias, de escuelas y de procedimientos. Lo que sí estamos ciertos es que el común denominador es, sin duda, el silencio. Las bellas pantomimas del ballet de Charles Debureau en el romántico París del Théâtre des Funambules en la calle del Crimen son un magnífico ejemplo del teatro de pantomima de aquella época. La elegancia e ingenio de Charles Chaplin formado en la escuela de la pantomima inglesa derramó su talento en sus inolvidables películas. El mimo Marcel Marceau de la escuela francesa que nos fascinó con su arte de ilusión nos hizo ver lo invisible, reír y llorar, ver y conocer la pantomima de ilusión. Pero había otros mimos y otros caminos.

El antecedente de la pantomima en Toluca fue sin duda la gira nacional que hicieron los mimos Ramón y Flora que nos ofrecieron un espectáculo de pantomima cubana, muy diferente a la pantomima francesa que conoceríamos años más tarde con la presentación del mimo francés André Pradel. En aquella época también visitaron los escenarios de México, mimos como Rolf Sharre, Tomashevski, Lydsey Kemp, Daniel

Stein, Tony Montenaro, el Teatro Negro de Praga, Los Mummenschanz. El arte del mimo se hacía presente en los escenarios mexicanos y empezaba a sembrar su semilla.

Marcel Marceau llegó a Bellas Artes a finales de los años cincuenta, primero con su compañía y después con su espectáculo unipersonal y fue tan grande su éxito y su presencia que es casi seguro afirmar que quien tuvo la oportunidad de verlo no va a olvidarlo. Su espectáculo era de una precisión tal que permitía ver, a través de la imaginación, las historias contadas. Vinieron otros muchos mimos y espectáculos sin palabras, algunos sorprendentes y majestuosos. El mimo se volvió arte.

Hoy, gracias a la Dirección de Publicaciones de la UAEMEX, se edita el libro: *Mimo, pantomima y teatro sin palabras*, en donde se desarrollan un poco más los temas planteados en el libro *Pantomima*; se incluye además, una conversación exclusiva con Jean Louis Barrault y un prólogo de Edgar Caballos.

Toluca, México a 14 de octubre de 2023

Prólogo

Alfonso Vírchez es un mimo que sorprende y conmueve porque hace lo que nosotros somos incapaces: transformarse al interior de un mundo mágico, nuevo y distinto; su capacidad de metamorfosis es su principal instrumento emotivo y su mayor deseo es que todos conozcan y practiquen este oficio. Para ello, ha editado este libro sobre un arte cuyo principal medio de expresión es el cuerpo.

Vírchez tiene el mérito de abrirnos la puerta a ese otro tipo de teatro, el del mimo, y ofrecernos una lección práctica de su experiencia, combinada con antecedentes históricos de la mima, cuyos orígenes datan de la antigua Grecia, continúa su desarrollo durante los entreactos de los combates de gladiadores durante la Roma imperial y se expande por villorrios de la Europa medieval, hasta lograr su profesionalización con la *Commedia dell'Arte*.

Contrario de la danza que se basa en la música, el arte mímico se basa en el silencio y Vírchez define en su libro a este arte del silencio que se llama pantomima y el mundo cósmico que la rodea. Para ello, este mago del silencio realiza una trasposición entre la experiencia de las tablas y

el conocimiento histórico de un oficio que en otro tiempo
abrevó de otro gran mago, el parisino Jacques Lecoq.

Por tanto, este libro, más que manual práctico, es un
punto de referencia sobre el oficio de un teatro sin palabras.

Edgar Ceballos

U N O

La pantomima es a la poesía lo que el teatro es a la prosa

AL EQUIPARAR A LA PANTOMIMA como una poesía y al teatro como la prosa, nos planteamos una interesante disyuntiva: el silencio y la palabra. Por una parte, estamos considerando al lenguaje de la pantomima como una selección de movimientos precisos, finos, elegantes, sofisticados que, sin requerir de la palabra, logra despertar las emociones estéticas del público a la manera de una poesía en movimiento, de acciones bellas. El teatro, por el contrario, tiene como elemento importante la palabra, el diálogo, la prosa. Ello nos plantea la aproximación al silencio y a la palabra.

Si el mimo y la pantomima son artes del silencio, es decir, que se desarrollan fundamentalmente sin usar la palabra, entonces habría que preguntarse ¿qué es el silencio? Según la definición de un diccionario antiguo¹ de lengua hispanoamericana, silencio es: *abstención de hablar, carencia de ruido, omisión, pausa musical.*

¹ Diccionario Manual Enciclopédico Ilustrado de la Lengua Española e Hispanoamericana. Saturnino Calleja (Ed.) (1876).

Pausa musical, un concepto que de pronto se vuelve interesante para nuestras reflexiones. Mi amigo Arturo Valadez, compositor y director de Big Band, me dijo que no me gustaba el jazz cuando le comenté que, cosa curiosa, el jazz, como las fugas del barroco, no tenían silencios. Para mí, como mimo, el silencio es de vital importancia. En música, la pausa y el silencio son seguidos con el ritmo de las notas. El silencio es tan importante como la nota misma. Hay un signo en la música que me parece vital en el manejo del silencio: el *calderón*. Esta posibilidad me permite alargar la nota o el silencio a mi gusto, sensibilidad u osadía. El maravilloso silencio de Leonard Bernstein cuando alarga, alarga y alarga el silencio hasta el límite de lo posible en la novena de Beethoven o los maravillosos silencios de John Cage o los alargamientos *ad libitum* de un acorde tata tatannn... tatatatannn... tatatatantananatan... de la 5ª Sinfonía. Silencios y sonidos.

SIN PALABRAS, LA PAUSA MUSICAL

Así, en música, los silencios corresponden al valor exacto de la nota. Uno sustituye necesariamente al otro, hay o no hay, marca la duración de la pausa entre una y otra nota, es una nota sin ejecución, un simple silencio correspondiente.

Existen de la misma manera otros silencios, los siete silencios del absurdo humano: el silencio sagrado y el silencio elocuente. Los silencios de la pasión humana como el dejar de hablar al otro por alguna diferencia menor, como los esposos que han dejado de hablarse por años o su comunicación verbal se ha hecho mínima. Los expertos han catalogado este tipo de silencio como ignorante, castigador, premonitorio, expectante, activo, suspensivo, irónico.

En el silencio sagrado se evoca a la paz, a la reflexión, a la meditación, a la oración, a la comunión con Dios, con el universo o el cosmos, al momento íntimo personal, de encuentro profundo consigo mismo. Es un silencio que permite encontrar la armonía y la paz. Es también la pausa musical y quien marca el ritmo del lenguaje oral.

El silencio, la pausa, el suspiro, el espacio, la frase no dicha, la pausa silenciosa, el espacio respiratorio, la marca del ritmo, el espacio en la transición, la nota no tocada, la pausa sonora, el momento instantáneo del ir y venir, del diástole y el sístole, de vaivén, de la acción y la reacción, del espacio inicial, del silencio profundo, de la inhalación primera, el silencio, en fin, puede decir mucho, porque quizá es el principio del todo.

Así entramos al silencio elocuente, al silencio que comunica, que transmite, que permite estimular emociones, al silencio escénico, al silencio que permite a los actores y al público entrar en una atmósfera diferente, en la atmósfera que provoca el silencio y su importancia en el ritmo de la obra.

Quizá nuestro primer contacto con el silencio y la posibilidad de contar historias sin recurrir a la palabra fueron los mimos, desde la despatarrada comicidad de Charles Chaplin en su personaje Charlot, con todo y su profunda crítica social y su discurso mudo comprometido. Gran discurso encerrado en las limitaciones de los cartoncillos escritos usados por la cinematografía de la época, hasta las ilusiones corporales de André Pradel o Marcel Marceau. Llegaron a nuestros escenarios espectáculos europeos como la Linterna Mágica, los teatros de sombras orientales, Avner el excéntrico, Los Mummenschanz, la danza butoh y el teatro oriental en donde no era utilizada la palabra. En los 10 festivales internacionales que organizó Sigfrido Aguilar en Guanajuato se dieron cita

los mejores mimos y pantomimos (incluyendo algunos clowns silenciosos) de EE. UU., Canadá, Francia y México.

Los festivales internacionales de mimo y pantomima de Sigfrido Aguilar permitieron encontrar un gran abanico de posibilidades en el teatro que no utiliza la palabra para su comunicación. Maestros del lenguaje del mimo y la pantomima, extraordinarios y únicos.

Cuando Avner el excéntrico, un super payaso canadiense y su exagerada estatura nos envuelve en su juego que hace del silencio el medio para provocar la risa, la explosión cómica y que sin hacer, hace. Un payaso canadiense tipo clown, un excéntrico que lleva al límite su locura feliz y sus características físicas, para adaptar su juego escénico a la circunstancia sin necesidad de usar la palabra. O el suizo Dimitri (1935-2016), payaso completo, que fue formado en la técnica de Etienne Decroux (1898-1991) y después del mimo Marcel Marceau (1923-2007), pero que empujó más sus talentos para llegar a ser un payaso completo, un clown silencioso, de teatro, con amplias habilidades y talento indiscutible que creó su propia escuela internacional en Suiza con gran éxito. Dimitri lograba estructurar sus fragmentos escénicos con una extremada simpleza. Tocar un saxofón es natural, pero tocar cinco al mismo tiempo, eso era extraordinario y, además, suspendido en una cuerda floja a diez metros de altura sin red protectora, eso sí era maravilloso y sorprendente como los payasos súper completos del circo ruso de Moscú.

La importancia de los silencios en un discurso es de vital importancia, como también sus matices. Un silencio bien medurado, con las pausas en el tiempo necesario, calculando también sus matices y ademanes corporales y sonoros, resulta necesario para lograr una exquisita obra que propone en el silencio, o en su caso, en el intento de ir más allá de la palabra.

No sustituirla como lo hacen los lenguajes codificados, sordos, marinos, morse, msj, ni repetirla en el lenguaje del ballet-pantomima. Se trata de ir más allá de la palabra, de encontrar el lenguaje universal que pueda ser entendido sin necesidad del uso de la palabra, de encontrar el movimiento justo, la actitud precisa, el silencio medido que pueda acercarnos al lenguaje universal de la pantomima.

D O S

Mimo y pantomima, una cuestión de principios

DESDE MUCHO TIEMPO ATRÁS se ha planteado la pregunta: ¿Qué es mimo y qué es pantomima? Según el diccionario mencionado:²

Mimo es un actor cómico de los antiguos juegos escénicos griegos y romanos. Farsa o representación teatral, mimesis, imitación jocosa o burlesca. Mímica: arte de imitar, hablar, representar mediante gestos y ademanes. Pantomima, representación por medio de figuras, gestos y ademanes, sin palabras. (1937)

Más adelante, el mimo francés, Marcel Marceau, lo definía:

El mimo es el testigo silencioso del mundo trágico y cómico

² Diccionario Manual Enciclopédico Ilustrado de la Lengua Española e Hispanoamericana. Saturnino Calleja (Ed.) (1876). DR 1924/junio 1931/1937/ p. 958. MIMO m. Actor cómico de los antiguos juegos escénicos griegos y romanos // MÍMICA f. Arte de imitar, de hablar o de representar mediante gestos, ademanes, etc. // MIMESIS f. Imitación jocosa o burlesca. Farsa o representación teatral en el antiguo teatro griego y romano // MIMO. Cariño, halago o demostración excesiva de ternura y condescendencia. // MIMODRAMA m. Drama mímico // MIMÓGRAFO m. Autor de obras teatrales que han de representarse por mimos. p. 1054. PANTOMIMA f. Representación por medio de figuras, gestos y ademanes, sin palabras.

del hombre, mientras que la mímica es el arte de la ilusión que expresa por medio de gestos, la imagen de la realidad y del sentido de la vida. En la mímica se representa la recreación, se exageran el llanto o la agonía. Comienza cuando concluye la danza. El cuerpo en la danza vuela en el espacio mientras que la mímica con los pies en el suelo va volando, con la ilusión, por los cielos. Es subjetiva en pasiones y sentimientos y objetiva con los objetos y utiliza sus manos y sus pies. Todo lo que se toca en el espacio es más pesado que en realidad, decía Etienne Decorux. La mímica es el arte de crear la realidad por medio de ilusiones.

El silencio en la naturaleza es de vital importancia en virtud de las leyes de la vida, de la *brutal reality*, de la búsqueda inefable por la satisfacción de las necesidades más básicas. ¡O comes o te comen, sin piedad! La ley de la jungla, la ley del más fuerte o del más astuto. Utilizar todas las herramientas y habilidades para enfrentarse con ese gran dilema de vida: ¡O comes o te comen! Y el silencio, el sigilo, el mimetismo, la armonía, la destreza mimética y habilidad para la caza, la pesca, el acecho, la guerra, la danza, la música, fueron elementos básicos para la supervivencia de esos pueblos.

El silencio del cazador, que evita a toda costa hacer cualquier ruido o movimiento que pueda ser detectado por el enemigo, por la presa, por la comida. Y el cazador, el mimo, puede ser cualquier ser vivo que tenga el talento y haya desarrollado sus capacidades para atacar, atrapar, dominar al ingenuo, al distraído, al confiado.

En el capítulo sobre el mimetismo, en el ensayo *Pantomima* (2013), se mencionaron diferentes clases, entre ellas, el mimetismo zoomorfo y se menciona muy brevemente el *mimo cinético*.

En el presente ensayo agregaremos algunas reflexiones sobre este tema en particular.

El mimo cinético es arte de la transformación, del movimiento, de las actitudes, de los largos silencios corporales. Esta forma de mimética juega muy sutilmente con el tiempo. La danza mimética, la danza sagrada de las tribus ancestrales, la representación del animal: del venado, del jaguar, de la iguana, la serpiente, el mono, de los palomos enamorados, del pescado, a través de la transformación del cuerpo del danzante, del iniciado, del intérprete, entra en un juego de tiempo en diferentes tiempos. La *Danza del venado* es un gran ejemplo.

El ejecutor de la danza sagrada es preparado desde niño, con una educación ancestral en donde se incluye también la alimentación y entrenamiento corporal. La posibilidad de ejecutar ese mimetismo, esa transformación hacia el hombre-animal, hacia el hombre-venado. Maaso Yihua, coyotes, cazadores, encuentro con la muerte, una danza mimética que alcanza los esplendores de la máxima ejecución, del contacto directo con otras dimensiones propias del mundo chamánico con el animal herido que lucha por su vida, el constante sonido de su corazón que se suspende a la expectativa y que se acelera en la desesperación, en su inevitable camino hacia la muerte. Esta danza ritual que aún se representa en los pueblos yaqui de Sonora y Sinaloa, en diversas celebraciones anuales, es el ejemplo más directo del *mimo sagrado*.

El silencio del mimo sagrado, de la sabiduría ancestral, del cuerpo transpolado, del hombre-animal, de la vida y la muerte, de los mundos que pertenecen solo a los iniciados está basado en el *tempo*, en los ritmos naturales del ciclo de vida en una apabullante lucha a muerte en el eterno, sin duda, sin piedad; *o como o me comen. Brutal Reality*.

Así, el mimo sagrado se encuentra mimetizado con la naturaleza, todo es paz y tranquilidad en un largo *ma non*

tropo de una bella tarde del verano. El venado come, siempre atento, y disfruta de la abundancia. A la distancia tres cazadores acechan desde lejos, hábilmente ubicados, escondidos en el viento. Se acercan, el venado siente su presencia, pero no logra saber dónde están. Se encuentra inquieto, atento, expectante. Los sonidos producidos por los instrumentos naturales, vasijas con agua con jícaras sonoras flotando, guajes, tambores, varas, cantos primitivos, mimetizados. En la *Danza del venado* en el momento en que el tambor deja de sonar, cuando el silencio se instala, el venado finalmente queda inerte. El danzante entra en el espíritu del venado en una simbiosis aprendida desde la infancia. El *tempo* y el manejo de los silencios nos llevan a la interpretación del ritmo de la naturaleza, lento, rápido, jadeante *¡o comes o te comen!*, el dilema que plantea la naturaleza para encontrar el camino, para lograr la armonía, el equilibrio, la sobrevivencia.

Cada instrumento que acompaña la danza es componente absoluto de esa naturaleza recreada. El agua, la tierra, el fuego de la vida, de la sobrevivencia, de la lucha final, de la danza ritual que armoniza los elementos. El hombre-venado utiliza los silencios de su cuerpo para mostrar los grados de su instinto. Desde un silencio expectante, suspendido, atento hasta el silencio final, hacia el destino infalible. Los cazadores lo flecharon cuando bebía agua; ellos, con movimientos sigilosos y acorde con el ritmo de la selva, ocultos en el sigilo del tiempo y la protección del viento, se escondieron en su *punto ciego* para acertar su tiro. Ya no hay remedio, la flecha clavada y el animal herido y, aunque sabe que va a morir, lucha con todas sus fuerzas por mantenerse en pie, por vencer el dolor y el reproche por haberse descuidado. Los cazadores lo han flechado y está destinado a morir pero el hombre-venado lucha y lucha hasta el final, hasta agotar sus últimas fuerzas, su último aliento.

TRES

Principales escuelas en Francia

EN EL PRIMER LIBRO mencionamos como el nuevo mimo a las principales pedagogías en el arte del mimo y la pantomima. El padre del mimo contemporáneo, Etienne Decroux; el creador del cuerpo poético y del mimo de vanguardia, Jaques Lecoq, y el gustado pero abandonado mimo de ilusión, Marcel Marceau. Tres estilos, tres propuestas, tres caminos estructurados con pedagogías novedosas que crearon escuela en el mundo.

Una de las grandes promesas del arte de la pantomima fue, sin duda, el gran mimo, actor y director, Jean-Louis Barrault, quien decidió dirigir su búsqueda hacia el *teatro total* desde la célebre comedia francesa, de la que fue director, hasta sus inolvidables puestas en escena en sus teatros de la Gare d'Orsay, a orillas del Sena, en el París de los años ochenta del siglo pasado.

La decisión de seguir en su búsqueda por su sueño de integrar todas las artes en un mismo espectáculo llevó a Barrault, entonces, a alejarse de su maestro para integrar sus conocimientos en su propia búsqueda personal. En el montaje de la obra de Samuel Becket *Oh, les beaux jours*, Jean-Louis Barrault lleva el silencio corporal hasta el grado de eliminarlo

completamente. En el primer acto, la actriz solo puede mover de la cintura para arriba; en el segundo, sólo puede verse la cabeza, reduciendo así la capacidad de movimiento al mínimo posible.

Pero no fue por el teatro ni por sus éxitos en la comedia francesa que Barrault obtiene la fama mundial entre los mimos, fue, sin duda, su interpretación del personaje *Pierrot* en la inolvidable película *Les enfants du paradis* de Marcel Carné y que, desafortunadamente, no fue exhibida en México por problemas de permisos y los mimos mexicanos no tuvieron la oportunidad de verla en su momento.

ESCUELA LECOQ Y SU PEDAGOGÍA

Uno de los más interesantes lugares de profundización en el conocimiento del arte del mimo y la pantomima es, sin duda, la Escuela Internacional de Mimo, Movimiento y Teatro Jacques Lecoq, en París, Francia, de la que hablamos en el primer libro.

Francia ha sido la cuna y florecimiento de las más exquisitas manifestaciones del arte en todas sus dimensiones. Muchos artistas internacionales del mimo, en especial, han sido franceses o con formación en las diferentes escuelas desde la enseñanza directa, en contacto con el artista más experimentado que enseña sus técnicas, sus habilidades, sus conocimientos a sus hijos y estos a los suyos por generaciones como pasa en el circo o en las sociedades primitivas hasta escuelas de experimentación escénica donde hay una pedagogía bien definida, un método estructurado y una plantilla de profesores de muy alta calidad, como en el método Lecoq en donde todos son egresados de la propia escuela.

La escuela Lecoq no enseña nada, y eso es lo interesante, ya que lo que propone su pedagogía es provocarte, moverte de tu zona de confort, desaprender lo aprendido, mostrarte un camino en donde no hay nada hecho y que tú tendrás que recorrer en dos años de formación sin importar tu experiencia ni tu destreza. Ahí todos son iguales, hombre o mujer, bailarín o actor, curioso o amante de las artes escénicas. En la escuela Lecoq todos empiezan en otro principio, en un mundo desconocido, sorprendente, en donde no hay fórmulas sino circunstancias que te provocan o te conducen a ver cosas nuevas, a encontrar *el cuerpo poético*, a ir más allá de la palabra.

Lecoq centra su enseñanza en tres pilares fundamentales: el mimo, el movimiento y el teatro. El mimo lo enfoca, más que los conceptos tradicionales o académicos, a la exploración de un lenguaje que no necesita palabras porque logra trascenderlas, fija también su atención al desarrollo de una *poética del movimiento*, al desplazamiento de los cuerpos en el espacio y en el tiempo. Realizó un análisis detallado y preciso del movimiento logrando en ello encontrar la verdad escénica natural, espontánea, fluida y del teatro como canal de complicidad en el trabajo creativo que permite entrar y hacer entrar al público en la dimensión de la fantasía silenciosa.

El método Lecoq empieza con la neutralidad. Para poder construir el drama escénico se requiere primero encontrar un cuerpo disponible, atento, neutro como la hoja en blanco del poeta o del pintor. Cuando uno observa su propio cuerpo vemos en él nuestra propia historia. Cuerpo construido por las vicisitudes de la vida, creado poco a poco por las circunstancias, por los extraños caminos que se abren para enfrentar el destino, por las transformaciones, por nuestros vicios y virtudes, nuestros miedos y triunfos, por nuestras metas y deseos. En definitiva, nuestro Yo, completo, físico,

mental, emocional, sensitivo, talentoso frente a todo lo demás, es decir, frente a las circunstancias.

El Yo, para encontrar la neutralidad, necesita desaparecer. Dejar de ser Yo. Tampoco se trata de ser *el otro* y entrar en la fantasía escénica antes de haber encontrado esa hoja en blanco, ese punto de partida, esa transformación hacia el inicio, esa neutralidad.

El Yo se neutraliza, se le despoja de toda su armadura, destrezas, habilidades y trampas para dejarlo desnudo, con un cuerpo sin conflicto, un cuerpo que se desplaza en lo desconocido, sin juicio ni prejuicio, sin pasado ni futuro, sin moral ni virtud, sin preguntas ni respuestas, un cuerpo neutro.

Y se trabaja el cuerpo como piezas de reloj, no gimnasia sino consciencia corporal. Siente tu cuerpo, acomoda tus piezas, quita tus nudos, libera tus angustias. Después, a ese cuerpo neutro se le pone una máscara neutra y se inicia el camino hacia un mundo creativo totalmente desconocido y de infinitas posibilidades. *Yo ya no soy yo, sino el portador de una máscara neutra.*

Decroux decía que el cuerpo miente y que es el rostro y las manos, las partes que más pueden mentir, y las borra a través de un paño en el rostro y manos atrás. En Grecia se llamaba *quironomia al lenguaje de las manos* que según Quintiliano puede tener un número incalculable de movimientos, casi como las palabras, suplican, prometen, llaman, ofrecen, amenazan, otorgan. Las manos demuestran horror, temor, alegría, tristeza, duda, aceptación, arrepentimiento, medida, abundancia, número, tiempo ¿no tienen ellas el poder de excitar, de calmar, de implorar, de aprobar o desaprobar, de admirar, de testificar el pudor? Y es, quizá, por esta cualidad de expresar de nuestras manos que Decroux les quita importancia. Si quitamos el rostro y las manos encontramos nuevas partes expresivas

como el torso y las extremidades. Decroux logró construir un lenguaje preciso, exacto, controlado del cuerpo, disciplina para lograr la perfección.

El camino de Lecoq, por el contrario, busca la alegría natural, no forzada sino espontánea, la que se da cuando debe darse, sin fórmulas ni técnicas y encuentra en el bufón medieval al clown moderno. Los bufones, los locos, los raros. Ego imaginario. Primero, crear la neutralidad, el silencio, el manejo del espacio, de la palabra que brota de la acción. El cuerpo para descubrir, no para inventar. Aprender a escuchar, a saber que ese cuerpo reacciona ante los estímulos, ante las transformaciones que empiezan a construir el nuevo Yo. El análisis del movimiento, la identificación animal, su relación con la vida cotidiana, las máscaras larvarias, utilitarias, expresivas, corporales, la máscara personal. Experimentar con las texturas, los alimentos (el cuerpo como mantequilla, pathé, lechuga, carne), los colores, los mosquitos que pican. Y utilizar las palabras cuando se requiera, pero la palabra como elemento en el juego dramático, palabras dichas en idiomas mezclados con el movimiento local heredado en reacciones espontáneas de los países, de las culturas, de lo imprevisto que se armoniza por sí mismo, sin que ningún alumno, sin que nadie lo decida para encontrar naturalmente su progresión dramática.

Lecoq no enseñaba, provocaba. Su pedagogía se desarrolló a partir de cero, no era relevante la formación previa del alumno aunque era de suponerse, por sus edades, que fluctuaban alrededor de los 23 años, tenían ya una cierta experiencia escénica, aunque eso tampoco era importante. Podía ser cualquiera interesado, ya que Lecoq partía de cero y te provocaba, te eliminaba, te transformaba, te abría un camino en el que todo era posible.

El Yo había desaparecido a través de la portación de una máscara neutra, una máscara sin pasado, sin conflicto, sin prejuicios, que borraba completamente el rostro y, por tanto, nuestra personalidad para activar de manera fluida, sin pensar y a través de un cuerpo nuevo que se descubre en otro ser desconocido en un espacio desconocido y con compañeros desconocidos, provocaciones en donde todo está por descubrir, por suceder, por funcionar escénicamente, por fluir. Son las mismas leyes, pero realizadas de una manera diferente, nueva, sorpresiva.

El cuerpo se mueve, todo está en movimiento, desde las partículas más pequeñas de un mundo microscópico hasta la expansión de las galaxias y más allá. El movimiento tiene características físicas como *el cambio de posición a lo largo del tiempo respecto a un punto de referencia*. Desde una lechuga que crece en el campo, hasta el viento que cubre la tierra que se desplaza siempre. Reposo, quietud, calma, equilibrio, neutralidad, punto cero, inicio.

El método de Lecoq entonces se vuelve universal, es decir, válido para todos sin importar raza, nacionalidad, idioma, cultura, conocimientos. Lecoq pone una máscara neutra para descubrir, con la sorpresa de la primera vez, un sorprendente mundo que se está haciendo constantemente en el aquí y en el ahora. Al caminar, al empezar absolutamente el primer movimiento, el despertar.

Aquí, allá, el movimiento empieza para descubrir un nuevo Yo en una nueva lógica: la máscara neutra. El Yo individual por el Yo colectivo, por el Yo universal. *Yo ya no soy yo, sino mi máscara y el mundo por descubrir*. La máscara neutra en el cuerpo neutro despierta en una playa. A partir de ese momento inicia un viaje hacia lo que se está haciendo a su paso: Despierta, entonces, en una playa, entra al mar, al

bosque, a la montaña, a la ciudad. Esta provocación de Lecoq nos introduce en el mundo del movimiento. El viaje de la máscara neutra. Yo ya no soy yo, soy la máscara que porto y las reacciones naturales del espacio exterior que me rodea. Y el movimiento alcanza su perpetuidad y todo empieza a moverse, irremediamente, inexorablemente, sin vuelta atrás. Todo se mueve. Y la máscara neutra lo descubre y se mueve con ello y es viento, agua o fuego, es tierra o madera, es verde, multicolor o pesado gris y cuando entra al agua es agua y el cuerpo fluye con la simbiosis absoluta del movimiento natural. El actor ha desaprendido totalmente sus títulos y experiencias. Esto es un nuevo mundo que ofrece infinidad de opciones.

El nuevo *Yo* ha encontrado el equilibrio de un cuerpo disponible, silencioso, neutro, que ha reaccionado de manera natural a los estímulos internos y externos en el tiempo adecuado. Es, entonces, el momento de pasar a la expresión. Se trabaja entonces con máscaras que tienen un gesto, un conflicto, una expresión, una personalidad. Las máscaras de la comedia dell'arte son personajes fijos, de todo el tiempo, sin cambios, con movimientos repetidos siempre por el personaje como la forma de caminar de Arlequino o de Pantaleone. Con máscaras que expresan siempre el carácter del personaje. La media máscara que permite al actor la utilización de la voz, de la palabra, de la gesticulación de los labios, la quijada, los dientes, la lengua y la palabra. Y el alumno de la Escuela Lecoq entra al mundo de las máscaras expresivas. Largas narices aguileñas o chatas, ojos saltones, barba picuda. Cada máscara expresiva tiene su carácter que es descubierto por cada cuerpo del portador dando siempre resultados únicos y sorprendidos que nos llevan nuevamente al descubrimiento de expresiones, actitudes y reacciones nuevas. Y se sigue por

un camino todavía más desconocido, las máscaras larvarias. Máscaras de personajes aún no terminados, máscaras grandes, picudas, cuadradas, nariz de bola, ojos pequeños, rostro aguileño. Estas máscaras nos transportan a reacciones absolutamente impredecibles, aquel picudo brincó la cerca, el redondo quiere enamorar a la cuadrada, los angulares bailan alrededor de su jaula. Todo es desconocido.

A diferencia de las máscaras expresivas, estas nos llevan a mundos abstractos, absurdos, impredecibles, al mimetismo. Son máscaras sin terminar, máscaras que obligan al portador a seguir una geometría corporal apropiada para encontrar su absurda personalidad. Y luego siguen las provocaciones de Lecoq al presentar el juego de la máscara utilitaria. No son máscaras rituales ni escénicas ni de danzas sino hechas con un fin utilitario. Las gafas del soldador, la careta de protección del jugador de jokey o de protección industrial. Máscaras que no fueron hechas para el teatro, pero llevadas al teatro cobran una nueva dimensión. Las máscaras faciales ocupan también una especial atención. Aquí es con mis manos o con las diferentes partes del cuerpo que hago una máscara facial, una cara que observa con sus ojos de dedos juntos concentrados en el centro y dedos como ralo cabello viviente. Y, por último, y quizá esto es lo más exquisito del método Lecoq, su gran descubrimiento, la síntesis de las artes escénicas, la máscara más pequeña pero quizá la de mayor fuerza expresiva: la nariz roja del clown, del payaso escénico. El cuerpo que se mueve ahora es llevado a encontrar el cuerpo poético a través de la nariz roja, de la máscara más pequeña, la nariz pequeña, nariz de clown.

La puerta de la fantasía se abre. Esa pequeña nariz roja no necesita de artificios ni de trampas, llega directo a la sensibilidad, al mundo infantil, a la risa, a lo ingenuo, puro,

cándido —*naif* dirían los franceses—. Y una nariz roja puede, sin duda, transformar el mundo.

Así, Lecoq concluye el primer año con el manejo de las máscaras y el descubrimiento de un cuerpo disponible, atento, comunicativo, diferente, creativo, un nuevo Yo que construye su propio teatro.

Y Lecoq sigue provocando, sigue conduciendo a sus alumnos en un camino cada vez más desconocido e interesante. En el segundo año se enfrentan directamente con el texto, con la palabra, con la poética. Entonces nuevamente se sufre una transformación. Ahora el Yo vuelve a encontrar a la palabra, que es el fundamento del teatro y de la literatura dramática.

Ya hubo el mimo, el movimiento y ahora se conjuga, en el teatro, a través de las grandes obras literarias el arte del movimiento con la palabra. Se empieza con alguna palabra, preferentemente un verbo y ese verbo se hace dinámico.

¿Cómo, se dice en tu país, tomar? to take-tendre-coger, etc., y el verbo, entonces, se vuelve movimiento para volver a descubrir la palabra y sus relaciones con el cuerpo, con el movimiento y así, transpolarlo a la dimensión escénica. La acción de *tomar* expresada en varios idiomas también las ubica en distintos espacios, tiempos y volúmenes. El verbo, la acción, es el motor para detonar la voz del coro, esa voz colectiva que tanto gustaba a Lecoq. Y el alumno entonces se enfrenta al texto, al gran texto.

Ya no es únicamente la máscara, sino ahora es el todo. El Yo se ha vuelto un bufón, un personaje de *Commedia dell'arte*, un cómico deforme con habilidades para hacer reír a riesgo de que le corten la cabeza. El bufón del rey, de una inusitada elegancia y preferencias especiales en la corte del siglo XVI, capaz de ser la brutal y despiadada conciencia del rey, de mostrar las miserias, las ignorancias, los defectos con

un alto sentido del humor. El bufón del rey. Un personaje con una historia antigua, desde la Edad Media, de gran importancia catártica. El bufón era, generalmente, un ser deforme con grandes cualidades. Malabarista, equilibrista, contorsionista, músico, bailarín y, sobre todo, gran improvisador. De su habilidad dependía su vida. Un mal chiste era pagado con severos castigos, así que el bufón debía ser ingenioso y obtener provecho de los defectos reales. Lecoq lo estudia y lo integra al teatro para lograr espectáculos con el bufón contemporáneo hasta llegar al payaso de escena, al *clown silencioso*.

CUATRO

El cuerpo en el espacio

CUANDO LECOQ HABLA de que todo se mueve nos descubre una verdad evidente. Sí, obvio, todo se mueve. Pero, ¿qué eres tú en este momento?

Habíamos empezado con una máscara neutra en un viaje hacia lo nuevo, hacia lo visto por primera vez. Nuestro cuerpo había sido preparado durante el primer año con una especie de *anti-gimnasia* que nos hacía lograr objetivos corporales sin gran esfuerzo como tocarse con las manos los dedos de los pies sin doblar las rodillas, o sentir el centro o pararse de cabeza y caminar o conocer nuestro cuerpo como un instrumento musical, conocer nuestro cuerpo, tener consciencia de él, cuidarlo, protegerlo, entrenarlo, alimentarlo.

Al reflexionar detenidamente sobre su punto de partida, es decir, de la idea de que *todo se mueve*, Lecoq plantea un *análisis de movimiento*:

Veo, voy a tomar, tomo, me desplazo, veo, tomo, veo, suelto, veo, me desplazo, veo, voy a tomar, tomo, ad libitum. No es pantomima en el sentido que plantea la ilusión de Marceau, sino que es la fragmentación del movimiento:

1. veo, 2. voy a tomar, 3. tomo, 4. me desplazo, 5. veo, 6. voy a tomar, 7. tomo, 8. veo, 9. suelto, 10. me desplazo. Y puede volver a empezar con variables en el peso, en el equilibrio, en la velocidad y en el tiempo. Se analizan, se fragmentan los movimientos de las acciones ordinarias, levantar un gran peso, saltar una pared, remar al estilo de Venecia, izar la vela de un velero en calma o en plena tormenta. Uno a uno se va desglosando cada movimiento dentro de la acción.

Y como *todo está en movimiento*, Lecoq provoca en todo lo que se mueve. Nos introduce a experimentar con los elementos, las materias, los vegetales, los colores, las texturas, los movimientos extraños de un papel envoltura al activarse, por ejemplo. El movimiento entonces se vuelve interesante, vivo, empieza a funcionar en la escena. El cuerpo también debe encontrar un entrenamiento que no sean fórmulas, técnicas o reglas infranqueables. El conocimiento de nuestro cuerpo físico empieza entonces por una introspección, por una consciencia detallada del esqueleto, de los músculos y nervios —donde inicia el movimiento— de la piel.

Con una especie de *anti-gimnasia* el cuerpo va adquiriendo flexibilidad, armonía, destreza, equilibrio, fuerza, se está logrando un cuerpo disponible para escuchar. Luego viene el *combate dramático* en donde se desarrollan brevemente trabajos con lucha greco-romana, bastones, espadas, box, esgrima. Y llegar al combate en escena, coreografías ahora reproducidas con la exactitud del análisis preciso 1. Arriba/golpe/defensa, 2. Preparación, adelante golpe/ defensa/ atrás/ preparación. Del descubrimiento libre de un combate se transpola a la escena creando movimientos precisos. La precisión natural del movimiento puesto en movimiento. Y provoca con todo lo que se mueve y hace una ensalada con los cuerpos: aceite, vinagre, lechuga, pimienta, sal, agua y los mezcla en una

sinfonía de transformaciones, el agua que se vuelve sólida o volátil, el agua no termina de mezclarse con el aceite, el agua fluye y el viento, el fuego, los árboles, así llega al concepto de *geometría dinámica*.

El *nuevo Yo* se ha convertido, entonces, en el *Yo colectivo*, en el *Yo-nosotros*. Y como coro de tragedia griega, se mueve como un solo organismo, un colectivo formado por individualidades que reaccionan armonizados en el colectivo natural, ese que permite a los pájaros dibujar sus siluetas cambiantes en una bella danza en el atardecer de un tibio verano, y todos entrenan los malabares, la acrobacia, las destrezas circenses, todavía no como espectáculo, sino más bien como entrenamiento de destreza corporal, de sincronización de las partes del cuerpo, de sembrar el camino para descubrir el *cuerpo poético*.

Y se sigue adelante. Hemos visto desaparecer el *Yo personal* al ser portador de una máscara que oculta el rostro y que abre caminos desconocidos que permiten descubrir posibilidades nuevas de expresión insospechadas y que conducen al *Yo colectivo*, a una sola voz, la voz del coro, un ser orgánico que se mueve de manera natural y que es dirigido por nadie y por todos, un ser orgánico colectivo que fluye armónicamente.

Y entramos al mundo del otro. Ese *Yo* convertido en el *otro*. Yo ya no soy yo, sino ahora soy otro. Los alumnos, entonces, se lanzan a la búsqueda del personaje con el que tendrán que convivir todo el tiempo. Así, la escuela se transforma del neutro acariciante de una máscara a la complejidad de un personaje real, con una historia y un presente, personajes que uno encuentra en las ciudades que van, que vienen con sus historias. Y la escuela se llena de médicos, prostitutas, deportistas, banqueros, barrenderos. Y esos personajes se

enredan en situaciones y espacios que los lleva a encontrar momentos dramáticos *interesantes*. Y al igual que la máscara que tiene su contra-máscara ahora el personaje tiene que transformarse y encontrar un contra-personaje o personaje opuesto. Y como hace algunas semanas, la escuela vuelve a transformarse con esos nuevos alumnos de vagabundo a campeón, de prostituta a magistrado, de obrero a soldado. Cada uno con su contra-personaje para volver a empezar y descubrir esos teatros personales que se abren con esas provocaciones.

El movimiento tiene características físicas que permiten que el estudiante pueda experimentar con ellas. Un simple movimiento es el motor para iniciar el camino de la búsqueda. En el análisis del movimiento del lanzador de disco olímpico, se trabaja con la respiración y el equilibrio. Una reproducción precisa de una serie de movimientos precisos, aprendidos, desarrollados en los juegos olímpicos de Grecia. En este interesante ejercicio se inicia con el lanzador griego, listo. Hay tensión, concentración, respiración expectante. El atleta siente el peso del disco en su mano derecha —aquí en el análisis del movimiento se presenta el juego en relación con la fuerza de la gravedad y el desequilibrio controlado, el desplazamiento— observa, calcula la distancia, vuelve a sentir el peso del disco, mira, empieza a balancear con fuerza creciente, toma velocidad, da dos vueltas y lo lanza al final del campo esperando con ello llegar lo más lejos posible para ganar el premio olímpico. En este sencillo movimiento se pueden encontrar varias fuerzas que interactúan entre sí. El lanzador se encuentra sujeto a la tierra por la fuerza de gravedad. Siente su peso, el peso del disco, sus puntos de apoyo, las fuerzas centrífugas y centrípetas, la compleja matemática de la línea parabólica, el balanceo que se alimenta a sí mismo, el vaivén

que aumenta el esfuerzo y que, tras la vuelta motora, lanza esa fuerza que trata de llegar lo más lejos posible. Luego, descanso. El cuerpo en reposo, en *inmovilidad aparente*. Movimientos medidos, contados, fraccionados, que se meten en situación. El espacio se mueve, surgen lugares, el *Yo colectivo* y el *Yo-Otro* han caminado hasta encontrar *el cuerpo poético*, regresar al *Yo individual* que ahora puede seguir su camino creativo, sin fórmulas, sin preestablecidos con la libertad de la creación.

CINCO

Alumnos internacionales

CUANDO SE ESTUDIA en una escuela internacional se tienen experiencias multiculturales: americanos, canadienses, españoles, franceses, suizos; pocos, muy pocos latinoamericanos. En la Escuela Lecoq todos los maestros son egresados de la propia escuela. Magníficos provocadores como Philippe Goulier y Pierre Bylan, dos de los primeros egresados que llevaron a un alto nivel el arte del clown de escena y la pedagogía de Lecoq. Philippe Goulier, un payaso gordo, gordísimo que rompe en escena varias docenas de platos en su espectáculo *Les Assiètes*, porque en el mundo del payaso todo puede suceder, o Pierre Bylan que ataviado como paracaidista de la Segunda Guerra Mundial con todo y un paracaídas verdadero, encerrado en una burbuja de plástico de dos metros de circunferencia en donde hay un taburete y una mujer que pasea un pez en una bolsa de plástico. Pero llega el momento de la presentación de lo aprendido. *La Central* se vuelve un teatro, un espacio teatral donde los alumnos presentarán su trabajo final. Y de ahí surgen algunas ideas que logran dimensión internacional como Los Mummenschanz y el Cirque du Soleil.

En la Escuela Internacional de Mimo, Movimiento y Teatro “Jacques Lecoq”, en *La Central*, antiguo gimnasio de box, en el viejo París, se motivaba a cada alumno a encontrar su propio teatro y así se crearon magníficos y sorprendentes espectáculos.

El manejo de las máscaras ha provocado, ha encendido el deseo de ir más allá. Pero él no muestra, solo enseña el camino. Así, sus alumnos empiezan a explorar en su propio terreno y empiezan a hacer propuestas interesantes, diferentes, sorprendidas y humorísticas.

En sólo tres años de egresados de la Escuela Lecoq, el grupo italo-suizo, Los Mummenschanz, logra colocarse en un lugar importante de la escena mundial, gracias al manejo de sus máscaras que son llevadas al extremo. El público sólo ve máscaras, grandes tubos flexibles, rollos de papel que se desbordan en llanto, coqueteo en post-it, insectos, lucha deformante, el amor entre máscaras mínimas. A partir de ese espectáculo de máscaras surgen giras mundiales y presentaciones regulares en el Teatro del Estado en Basilea, Suiza, y en 2023 el grupo fue invitado al Festival Internacional Cervantino de Guanajuato, México, para seguir sorprendiendo con nuevas máscaras, nuevas creaciones, nuevas sorpresas.

SEIS

Teatro sin palabras

MUCHOS DE LOS GRANDES MAESTROS de la escena han incursionado en propuestas que no utilizan la palabra como principal forma de comunicación, sino al cuerpo. El cuerpo expresivo, el *cuerpo poético*, el cuerpo dramático. Podemos ver con más detalle en el capítulo IV del libro uno, *Pantomima*, la mención de los técnicos teatrales que desarrollaron técnicas y pedagogías para encontrar bases nuevas para la acción dramática.

Evreinov observa y descubre el mimetismo natural del ser humano en su vida cotidiana, la influencia del exterior en las actitudes corporales; encuentra que muchos de los movimientos que hacemos son inútiles y sirven únicamente para ocultar las emociones. Jacques Dalcoze, compositor y músico, por su parte, concluye que la música es de naturaleza motriz, dinámica, que incluye todo el cuerpo, nervios, músculos, huesos, neuronas. Él es el creador del método de expresión corporal y rítmica que se imparte en las escuelas de Zurich, Suiza y Bruselas, Bélgica. En su método se trabaja el cuerpo como instrumento de la danza, es decir, el cuerpo en el espacio dentro del tiempo musical, de la rítmica.

El cuerpo en el espacio debe adaptarse al compás que marca la música, esto resulta especialmente interesante en virtud de que la música es estrictamente exacta con compases precisos. El cuerpo tiene que seguir matemáticamente desde un sencillo compás binario de subdivisión binaria de 2/4 hasta un cuaternario de subdivisión ternaria de 12/8. El cuerpo en el espacio es atrapado por el rigor del compás cada vez más complicado hasta llegar al éxtasis artístico de la imagen interior del sonido.

El compás, entonces, se vuelve ritmo corporal, música y cuerpo unidos para encontrar la forma. Las alumnas del método Dalcroze (ya que son generalmente mujeres, bailarinas, jóvenes de gran sensibilidad) pueden, a los tres meses, ser capaces de interpretar algunas piezas de mediana dificultad en el piano. Por otra parte, también se ha trabajado el movimiento, es decir, las características musicales del cuerpo en movimiento. Entonces empieza el desarrollo de la creatividad. Mi cuerpo, entonces, empieza a utilizar las cadenas rigurosas del compás, de la rítmica, para desarrollar movimientos que pueden fraccionarse, ampliarse, multiplicarse, dividirse, creando así, otra alternativa en la búsqueda de la expresión sin palabras.

El método Dalcroze es aún utilizado en escuelas de música en varios países. Me parece que en nuestro país no se le ha otorgado la importancia que tiene este método para la enseñanza y el desarrollo musical y de la sensibilidad y dominio corporal. La posibilidad de crear a partir de la secuencia de sonidos, ritmos y silencios. Cada estudiante desarrolla durante su formación una serie de secuencias personales que juegan con las posibilidades expresivas del cuerpo en movimientos individuales, únicos, sorprendidos. Se estudia el cuerpo mediante trabajo de relajación, posibilidades

reales, las secuencias personales y colectivas, la música en movimiento, las improvisaciones dentro del canon del compás musical.

Jaques Copeau buscaba también una nueva preparación en el actor que rompiera con el acartonado académico. En su escuela se enseñaban materias como el malabarismo, la acrobacia dramática, la danza clásica, la máscara y la palabra para realizar un teatro hablado pero con consciencia corporal.

El árbol genealógico de la pantomima marcado por estas primeras escuelas que plantearon una reutilización del cuerpo en el juego escénico han sido planteadas en el libro uno, *Pantomima*, de la página 65 a la 75. Y de aquí surge un interesante camino para encontrar el *teatro sin palabras*. No es mimo, no es pantomima es, precisamente, teatro sin palabras. El principio del uso de la máscara como herramienta para el juego escénico del actor, planteado en 1921 por Jaques Copeau en su escuela du *Vieux Colombier*, planteaba ya la especial atención que se debía dar al análisis del movimiento. Copeau observó el movimiento natural de los elementos, animales, cosas, objetos animados e inanimados. La máscara en Copeau permite descubrir un nuevo lenguaje corporal que es seguido y desarrollado años más tarde por sus alumnos Charles Dullin y Etienne Decroux.

El actor, al portar una máscara, entra en un mundo nuevo, su cuerpo —incluyendo su Yo interno— deberá encontrarse disponible, sin tensiones, el mundo exterior será visto con los ojos de la máscara que para el actor es desconocido. El actor debe renunciar absolutamente a sus particularidades, a sus egos, a sus ángeles y demonios, a sus absurdos, creencias, habilidades y talentos. Aquí no tienen la menor importancia, se está entrando al mundo de la máscara, al universo de lo *supra-humano*, a un mundo desconocido que

está por ser descubierto. El actor se coloca la máscara y entra atento, curioso, a un lugar, a un espacio en donde todo es nuevo, novedoso y maravilloso. Alicia llegando al País de las Maravillas. La máscara, entonces, cobra vida y empieza a moverse, ya no hay rostro ni gestos inútiles, ya no hay actor con todas sus habilidades histriónicas, ya se han roto sus defensas y pretextos, el cuerpo se ha vaciado de sus mentiras, de sus disfraces, de sus gestos inútiles, de sus prejuicios, de sus miedos, de sus triunfos, de su Yo, y se ha convertido en un portador, en el portador de la máscara que toma vida, que se mueve para entrar directamente a una nueva lógica, a un ritmo dictado por el exterior, por el tema, por el lugar, por la situación. La máscara entra en conflicto, entra en juego dramático.

Decroux, atrapado por las posibilidades del juego de la máscara, descubre el cuerpo y sus posibilidades expresivas. Entonces, elimina el uso de la máscara y se concentra en el cuerpo como una *estatuaria móvil* para construir una gramática del gesto, quizá el primer sistema estructurado, que tiene su primera presentación pública en 1931. Decroux elimina la máscara y el rostro. Elimina absolutamente todo lo superfluo para quedar solo un cuerpo consciente, preparado, capaz de reproducir los movimientos mecánicos de las acciones cotidianas que son llevadas a variaciones en el tiempo y el espacio, pero con precisión matemática.

La llegada de Jean-Louis Barrault a la escuela de Charles Dullín en 1931 fue fundamental para el desarrollo del arte del mimo corporal de Etienne Decroux. Ahí nacen algunas de sus primeras reglas del movimiento: *empujar y ser empujado, la actitud, el movimiento específico, la indicación, la respiración, los músculos*. Decroux sigue profundizando y desarrollando su *gramática corporal*. Marcel Marceau, en ese tiempo alumno

de la escuela de Dullin, también se interesa y trabaja en las técnicas de Decroux, pero las abandona para intentar un teatro de pantomima más cercano al público como en su tiempo fue Jean Gaspar Debureau y su pantomima-ballet. Marceau abandonó a Decroux porque sabía que con la *Gramática corporal* demasiado seria y estricta de su maestro no podría conquistar al gran público del mundo. Y conquistó el mundo. Con giras por más de 52 países, la pantomima de Marceau desarrolló un lenguaje sin palabras que podía ser entendido por los públicos más diversos en los cinco continentes.

El estilo propuesto por Marceau con un lenguaje de ilusión escénica, con temas universales sencillos y con sentido del humor, logró ser imitado por jóvenes entusiastas en todo el mundo. Surgieron muchas escuelas e imitadores de su estilo, vinieron a México no sólo Marceau como una gran estrella, sino algunos otros franceses, alemanes, checos, americanos, canadienses. Sin embargo, poco a poco el estilo de Marceau fue sustituido por otras propuestas más modernas, innovadoras, propositivas, que estaban más cercanas a las escuelas de Decroux y Lecoq. Marcel Marceau era Marcel Marceau y su estilo no podía ser imitado, así que, al no encontrar algunas propuestas que pudieran reinventar el mimo de ilusión, la técnica Marceau es ahora practicada por muy pocos mimos en el mundo.

Quedaron entonces los dos grandes pilares europeos: Etienne Decroux y su mima corpórea, y Jacques Lecoq y el cuerpo poético.

Sin embargo, del que no hemos hablado porque no es mimo, sino teórico teatral, pero en su búsqueda encuentra también en el silencio su razón de ser: Gerzy Grotowski.

En su escuela de Wroclaw, Polonia, también trabajan alumnos y maestros de todas las nacionalidades. Su búsqueda

hacia un *teatro pobre* lo llevó a vaciar al teatro de todos sus elementos, del texto, la iluminación, el maquillaje, el vestuario, la escenografía, para encontrar como la esencia final, como lo mínimo de lo mínimo, el cuerpo del actor y la presencia del espectador. Grotowski encontró que bastaba un actor y un espectador para que el teatro existiera, para que se diera el acto de la escena. Más adelante, también eliminó al espectador para convertirlo en parte del proceso ritual de un teatro *en sus fuentes*, en sus orígenes, como en el pasado, como cuando el furor colectivo de una danza ritual podía llevar al éxtasis a la tribu entera. Y así era Grotowski:

Los extranjeros llegábamos un día antes a sus pequeñas oficinas en la ciudad polaca de Wroclaw. Al otro día, muy temprano, un camioncillo de unas 16 personas nos llevaba a la granja donde debía empezar el trabajo de investigación escénica en el Teatro Laboratorio. Llegamos. Por la ventanilla sólo veían cuerpos aislados que nos saludaban con una sonrisa de bienvenida. Nadie hablaba, en el sitio se sentía un ambiente de armonía y tranquilidad. Bajamos, nos instalamos, hombres y mujeres, en una galera con colchonetas alineadas en un agradable piso de madera a la altura de la rodilla. Parecía una camota, una muy grande cama, nos preparamos para ver, más tarde, al gran gurú del Teatro, a Gerzy Grotowski en persona y a todo color.

Yo lo había conocido en una de sus charlas en su visita por México. Grotowski había venido a experimentar sus teorías en alguna de nuestras comunidades originarias, en nuestros pueblos mágicos. ¡Me invitó a Polonia y fui!

Esa primera tarde estábamos reunidos una decena de actores de todo el mundo. Se encontraban, entre otros, dos actores, uno japonés y otro americano, que pertenecían al grupo de Peter

Brook en Inglaterra. Afuera, cuando llegamos, también vi a dos mexicanos que seguramente serían alumnos adelantados o maestros de la escuela. Era verano, hacía calor y un pequeño ratoncillo paseaba a las espaldas de Grotowski que aún no decidía en qué idioma nos iba a hablar. Se decidió por el francés. Nos dio la bienvenida, nos explicó las generalidades, la cocina estaría abierta siempre porque se puede empezar a trabajar a cualquier hora, el trabajo es individual, pero en grupos de cinco en el que hay un guía para cada ejercicio que también trabaja en empujar al máximo. Se trabaja generalmente en los campos de la granja y en los bosques aledaños, es decir, al aire libre tanto de día como de noche, por lo que el alumno debería estar preparado siempre. No hay maestros, solo alumnos y conductores del ejercicio a trabajar. Aunque las actividades se lleven a cabo en grupos de cinco, la experiencia es absolutamente personal. Mientras no se esté trabajando el alumno deberá moverse lo mínimo necesario y hablar sólo lo mínimo necesario. Eso explica el silencio y el aspecto aislado e introspectivo de los asistentes cuando nos saludaron el primer día.

Es interesante cómo Grotowski entra a su teatro ritual. Al solicitar al participante que hable lo mínimo necesario deja de hablar completamente, la palabra ya no es necesaria porque la comunicación se hace a partir de las existencias, al dejar de escuchar el habla se van abriendo nuevas sensibilidades, se descubren nuevas energías. A Grotowski tampoco le importaba quién eras tú. Cuando entrabas a su ejercicio, de noche o de mañana y el guía te tocaba el hombro para levantarte a las dos de la mañana y empezar tu primer ejercicio: encontrar la luz de la oscuridad para empezar a correr y correr y correr en la noche oscura, por el bosque desconocido de un país desconocido, en fila india, uno detrás de otro, a corta distancia, con un paso acordado, sin desmayar, encontrando, inexplicablemente, la luz de la oscuridad. Al siguiente día no me pude levantar, tal era el dolor de mis músculos no entrenados para la magnitud de

tal ejercicio. Cuando digas que no puedes más es que puedes más. No hablar y no moverse sino únicamente para lo necesario, una hora, diez horas, cien horas, transformaba los tiempos y las percepciones. El silencio puede elevar a mundos místicos muy intensos y desconocidos como, quizá a los monjes coloniales que hicieron voto de silencio y se encerraron en los monasterios, o a las meditaciones budistas que aquietan a la mente o a las prácticas de retiros de oración en las comunidades cristianas. ¡Dejar de hablar, dejar de moverse!

Grotowski buscaba el teatro en sus fuentes, en sus orígenes, un teatro ritual, corporal, el teatro mágico de las épocas pasadas, del principio, de la danza y el fuego, de ahí, también que cuando se estudiaban con Grotowski los elementos, se armaba una gigantesca fogata en donde se danzaba toda la noche en un revivir de las artes del pasado ritual. Y en ocasiones se alcanzaba el trance.

Grotowski trabajaba el cuerpo del actor en relación directa con los elementos naturales, ahí se podía encontrar el árbol, un árbol, tu árbol, que te permitía subir alto y abrazarlo y encontrar paz y energía natural sin importar el tiempo o correr toda la noche viendo la nuca de tu compañero de adelante para no perder el paso ni la velocidad y saber que el compañero de atrás viene siguiendo tu nuca para correr en la armonía del paso colectivo. Ese paso colectivo se usa también y desde hace mucho tiempo en algunas comunidades originarias de nuestro país, entre ellas los coras y mayos de la Sierra del Nayar, en Nayarit en el México mágico. Durante la celebración de la Semana Santa son capaces de correr mucho tiempo en una celebración ritual ancestral.

Abrazar un árbol, entrar en trance con los acordes de unas notas repetidas, correr toda la noche o permanecer quieto en estado de piedra o de planta son algunos de los ejercicios que nos llevan —y han llevado— a descubrir una propuesta teatral que logró un teatro profundo, ritual, moderno, llevando al cuerpo a su máxima capacidad de expresión. El teatro de Grotowski empuja a sus actores al máximo de sus fuerzas para entrar en el trance mítico, se rompe *la cuarta pared* del teatro tradicional, generalmente isabelino, para proponer una nueva distribución del espacio escénico como bodegones y actores que recorren obnubilados su camino entre el público que puede sentirlos; sentir su respiración y su fuerza expresiva enfrente, cerca muy cerca, entre el espacio escénico que se ha roto para mezclarse en un teatro sin palabras, en un teatro de acción, en un teatro próximo en donde el hecho dramático se realiza a muy corta distancia. El camino de Grotowski en el teatro, como el de Decroux en el mimo, lleva el entrenamiento del actor de sus métodos al máximo de exigencia. Decroux pedía siete años para cumplir el entrenamiento, Lecoq dos años y Grotowski toda la vida, como un monje budista.

La propuesta de Grotowski funciona como un teatro laboratorio dedicado a la investigación y enseñanza con disciplina y creatividad para profundizar, explorar y experimentar en el acto escénico. El cuerpo llevado al extremo, el teatro despojado de todos sus elementos, excepto un actor desnudo, sin sus afeites ni sus herramientas externas, solo su cuerpo, un cuerpo llevado al extremo de sus fuerzas, al límite de lo posible porque únicamente en este momento, en el momento máximo, cuando no se puede más, se puede, entonces, ver el mundo real tal y como es. Se rompen todas las barreras. El cuerpo llevado a sus límites también logra provocar una catarsis en el público. En Grotowski todo es un ceremonial sagrado, el *teatro en sus fuentes* en donde ya no hay espectador, el espectador ahora también es partícipe del fenómeno teatral que ha encontrado nuevamente

su aspecto mágico-religioso, ritual, el puente que permitía a los pueblos ancestrales comunicarse con las divinidades. Con Grotowski el teatro había sido desnudado de todo para encontrar su esencia primera, su condición de rito divino, de ritual cósmico, de comunión absoluta.

El espectador en los espectáculos de Grotowski había sido integrado a la escena, Grotowski rompía la cuarta pared del foro isabelino para proponer una escenografía simple pero envolvente. El público estaba sentado entre los actores, por ejemplo, en las camas de un hospital psiquiátrico. Se podía sentir la respiración de los actores, ver el sudor de su cuerpo, su respiración, su esfuerzo físico llevado al extremo. Más adelante, Grotowski va cada vez más lejos en su exigencia y ahora hay sólo actores, solo partícipes del fenómeno teatral, del ritual ancestral como en el pasado las ceremonias vudú, Grotowski llegó no sólo a un *teatro pobre* sino a un teatro sin espectadores, a un teatro ritual, un *teatro en sus fuentes en donde* todos los asistentes son partícipes del ritual, de la ceremonia propuesta por el gran gurú de la catarsis colectiva. El teatro entonces se vuelve acto sagrado. Para Grotowski el teatro era un acto de vida. El actor que entraba a su propuesta era de tiempo completo e indefinido, trabajaba algún ejercicio, a veces como conductor, a veces como participante, en cualquier momento del día o de la noche, en el bosque generalmente. Su entrenamiento era intenso hasta lograr dominar el cuerpo y la mente. Por ello, una de las recomendaciones era hablar y moverse lo mínimo necesario.

Entrenar de esa manera podía llevarte a dominios extraordinarios, ya que poco a poco los ejercicios de Grotowski en la naturaleza, en el bosque, en el lago, en el fuego, permitían *una comunión* y una perfecta armonía y te volvías árbol en

el árbol y piedra en el bosque y nota musical en la catarsis. Grotowski descubrió también el silencio. Ese silencio que te permitía ser árbol, noche, piedra, viento, fuego para entrar en esos mundos tan cercanos, pero que nuestra *ceguera auditiva* no nos deja ver. El mundo cotidiano se ha apoderado de nuestras manos, de nuestras mentes, de nuestros bolsillos, de nuestra voluntad y nos ha distraído de nuestra naturaleza verdadera.

Grotowski llevó su búsqueda al teatro ritual, Decroux al mimo corporal dramático, Marceau a la imitación, a la pantomima blanca y Lecoq al descubrimiento del propio teatro a través de provocaciones y análisis.

Tuve la oportunidad de asistir al taller de verano con Grotowski y su Teater Laboratorium en Wroclaw, Polonia, unas tres semanas. Lo vi, lo conocí, lo escuché, conocí su método solo de manera fugaz, ya que había participantes con más de siete años de vivir ahí que hablaban y se movían lo mínimo necesario, una práctica en grupo, pero la experiencia era individual. Mucho tiempo después encontré a Nicolás Núñez y su esposa que habían estado ahí cuando llegué. Los recuerdo bien:

Recorrimos las praderas en ese extraño autobús de 20 personas, jóvenes de todas las nacionalidades en el camino que nos llevaría de la ciudad de Wroclaw, en donde habíamos pasado la noche, a una de las tres granjas-escuela. A lo lejos podíamos ver ya una pequeña cerca y tras de ella cuerpos solitarios, extraños, inmóviles, aislados, silenciosos que nos recibían con una sonrisa y quizá algún saludo lejano. Bajamos del camioncillo con nuestro equipaje y fuimos conducidos, sin hablar, en un extraño ambiente de silencio, a uno de los graneros de la granja que fueron adaptados como dormitorio general y en donde te instalabas para dormir y descansar. Entre el grupo que nos había

recibido estaban dos mexicanos que también sonreían y movían la mano de forma extraña para dar la bienvenida.

Ya instalados y con un breve descanso vinieron por nosotros para reunirnos con Grotowski, quien nos habló en francés para darnos la bienvenida, el método de trabajo, y la recomendación de hablar y de moverse lo mínimo necesario. Esto era muy importante porque mediante esta práctica entramos al silencio interno, reflexivo, místico.

La Universidad Autónoma del Estado de México organizó en el 2014 el taller “Regula contra regulam teatro”, impartido por Raúl Laiza, asistente de dirección de Eugenio Barba, director del proyecto educacional del Instituto Grotowski de Polonia e integrante del Teatro Laboratorio Nómada. Tanto en sus programas de investigación como en la impartición de una pedagogía desarrollada como *una expresión paradójica y atrevida, contradictoria, tener que quebrar las reglas, disciplina y creatividad; poder profundizar, explorar, experimentar con sus programas de investigación*; Raúl Laiza realizaba sus sorprendentes demostraciones de las posibilidades extremas del cuerpo humano y se paraba de manos o de cabeza con extraños arabescos corporales, extraordinario y sorprendente, con la sencillez del maestro. El proyecto era apoyado por ex alumnos de Grotowski y se terminaría con un montaje final a cargo de los participantes universitarios en el proyecto *tequimexico*. En este taller se trabajó con algunos textos clásicos utilizando el texto. Grotowski también exploró en torno a las capacidades de la voz y mostró los resonadores corporales. Nicolás Núñez y su esposa siguieron su camino por otras escuelas de teatro místico que los llevó a la India y a desarrollar su teatro cosmogónico.

Después de vivir experiencias místicas, catarsis y transformaciones, etapas en el silencio de voz y de cuerpo en una especie de retiro espiritual en donde también se ha renunciado a la palabra (como un monje) y al movimiento (como un árbol o una piedra) nos despedimos del gran gurú, de uno de los más importantes teóricos teatrales contemporáneos, un magnífico guía de un método que requiere de la vida, de la entrega en tiempo completo, sin límites, de entrega total. Pilar absoluto de la transformación de un teatro “rico” que se cubre con afeites y oropel a un “teatro pobre” en donde basta un actor y un espectador para existir, para volver a sumergirnos en la “brutal reality” de la gran ciudad de Wroclaw, de la vida cotidiana y su velocidad, de su movimiento vertiginoso, de sus rincones y secretos. Un zombi, un verdadero zombi, tardé unos tres días en aterrizar en esa realidad que me indicaba que el trabajo elevado y místico con Grotowski había llegado a su fin para mí porque muchos, muchos más se quedaban ahí otro tiempo hablando y moviéndose lo menos posible. El viaje maravilloso al teatro laboratorio en uno de los espacios, con aquellos que se quedan todavía viendo partir al camioncito con su sonrisa misteriosa y su mano diciendo ¡adiós!

SIETE

Mimo en Latinoamérica, la pantomima mexicana y el teatro sin palabras

EL MIMO EN MÉXICO tuvo una influencia muy diferente a la de los países de América Latina. Marcel Marceau logró conquistar a los públicos de los cinco continentes y su estilo fue imitado por los primeros mimos en 52 países, aunque con diferentes historias y estilos propios como André Pradel, uno de los primeros mimos profesionales que llegaron a Toluca en una gira nacional organizada por la Federación de Alianzas Francesas de México. Antes de Pradel, los mimos Flora y Ramón presentaron su espectáculo de pantomima cubana que era —y es— muy diferente a la francesa de ilusión cara blanca. El mimo cubano Ramón regresó, ya sin Flora, al Festival Internacional de Pantomima Abril Mágico, en Toluca, presentado en el Teatro Universitario de los Jaguares.

Todos en el mundo disfrutaron de la pantomima de Marcel Marceau. En México se quedó como el primer maestro de pantomima en la Escuela Nacional de Teatro, el chileno Alejandro Jodorowsky que acompañaba a Marceau en su gira mundial y que había creado algunas de las pantomimas del espectáculo. Así nacieron las primeras generaciones de mimos mexicanos de carrera profesionales, egresados de una escuela de teatro.

El estilo que se desarrolló en México era el que habíamos visto en Marceau, sin embargo, en los países de América Latina como Chile, Argentina, Venezuela y Ecuador han seguido un camino distinto en virtud de que su mayor influencia no fue la de Marceau sino la de Jean-Louis Barrault que, gracias a él, el arte del mimo siguió caminos distintos para crear verdaderas escuelas de investigación y desarrollo e incluso en universidades como en Argentina donde las propuestas escénicas de un teatro que no utiliza la palabra son sorprendentes. También la organización de importantes festivales latinoamericanos del Cono Sur han permitido a los estudiosos, académicos e interesados intercambiar experiencias, conocer técnicas y ver espectáculos de todas las propuestas.

Algunos mimos mexicanos tuvieron la fortuna de estudiar con maestros europeos del mimo y la pantomima. El primer y gran maestro de los egresados del curso de Alexandro Jodorosvky en México fue Juan Gabriel Moreno (1942-2025), quien también estudió en Polonia con Hernryk Tomaszewsky y que presentó en el teatro de arquitectura de la UNAM dos inolvidables mimodramas: *Beatlemima* y *El muro*. Los hermanos Ricardo y Fernando Leal, de Monterrey, estuvieron unos años con Decroux; Lalo Borbolla del grupo tres, Jorge Wagner, Fiasco el payaso, yo y algunos otros mexicanos estuvimos con Jacques Lecoq y con Marceau, muy poco porque su escuela desapareció.

El teatro sin palabras, a diferencia del teatro gestual o del teatro físico o del mimo o pantomima tiene que ver con las reglas fundamentales del teatro, pero sin usar la palabra y sin sustituirla como podría ser en el lenguaje de señas de sordos o los códigos usados en juegos de azar (como en la Brisca) o al tratar de comunicarse en otro país.

Precisamente Grotowski sería el ejemplo más extremo del teatro físico al empujar al actor al límite de sus posibilidades utilizando, inclusive, la voz como parte integral del cuerpo: *Cuando sientas que no puedes más es que todavía puedes*, solía decir. Su teatro psicofísico llevaba al actor y al público a entrar en los diferentes grados de catarsis al hacerlos partícipes de la ceremonia escénica. En el método Grotowski se busca poner al cuerpo en *total disposición para la expresión y entrega total*. Para Etienne Decroux es el drama dentro del cuerpo, Lecoq propone el cuerpo poético, pero todos desean encontrar la expresión sin palabras.

En 1994 tuve la oportunidad de realizar el montaje de *Santa*, de Federico Gamboa, en una adaptación a teatro sin palabras, como director invitado de la Compañía Estatal de Teatro que dirigía el maestro Carlos Olvera. Esta fue mi primera experiencia al dirigir una adaptación literaria a teatro sin palabras con actores profesionales como Mara Ibarra. Esta experiencia se presentó en tres ocasiones en el Museo de Arte Moderno del IMC. Años después, también con la Compañía Estatal de Teatro, tuve la oportunidad de dirigir *La hija de Rappaccini* de Octavio Paz. En el teatro estudiantil pude dirigir *La verdadera historia del Conejo Blanco*, adaptación a teatro sin palabras de un cuento belga con el grupo de teatro estudiantil de la Facultad de Ciencias Sociales de la UNAM.

En 2015, durante la tercera temporada de Teatro Universitario, se presentó *La metamorfosis* de Franz Kafka, adaptación para teatro sin palabras con actuaciones de egresados de la Facultad de Arte Dramático: Esperanza Tapia como la madre, Hugo Renán, el padre; la hija, Grete Paulina García; Aldo Colín, Alonso Hernández y Arturo Sosa como Gregory. Esta adaptación a *teatro sin palabras* es una interpretación libre de la breve novela de Kafka. El reto planteado era poder

transpolar las palabras del texto a lenguaje corporal teatral, no en mimo ni pantomima, sino en teatro, en donde los actores representan la escena sin recurrir a la palabra no porque no pudieran, sino porque no la necesitaban. El padre y la madre con sus obsesiones, la hija Grete con su ingenuidad y coquetería de adolescente precoz, el propio Gregorio Samsa convertido incomprensiblemente *en un repugnante insecto, en una polilla devoradora de tela*, que lucha por comprender un extraño mundo al que ha entrado repentinamente y, obviamente, a la voracidad despiadada de los buitres arribistas desde los mismos padres y parientes hasta los inquilinos y extraños que aprovechan cualquier situación para obtener ganancias. La condena social. El monstruo insoportable de la sociedad intolerante.

En esta adaptación a teatro sin palabras para actores fue necesario hacer algunas excepciones en virtud de que, por ser actores, necesitaban de la palabra como apoyo actoral, entonces se incluyeron palabras y frases sin sentido como *jackmat*, *Llitoopo*, *Gregoy* y sonidos incidentales como *el acomodo obsesivo de los cubiertos de la mesa* en un diálogo sonoro onomatopéyico.

OCHO

Encuentro con Jean-Louis Barrault en 1980, en México

A JEAN-LOUIS BARRAULT lo encontré en la Ciudad de México después de su participación en el Teatro del Bosque. Tuve la enorme fortuna de platicar con él muy ampliamente. He aquí la transcripción de ese encuentro:

CONVERSACIÓN JEAN- LOUIS BARRAULT Y ALFONSO VÍRCHÉZ

Estas reflexiones en torno al arte del mimo se inspiran fundamentalmente en un encuentro que tuvieron Alfonso Vírchez y Jean-Louis Barrault en la Ciudad de México en 1980.

En esos años Alfonso Vírchez vivía en París y estaba dedicado a la escritura de su libro *Pantomima*, terminado en Bruselas, Bélgica, en 1979, publicado en México, en 1986, y una segunda edición en 2013, por el Instituto Mexiquense de Cultura, al tener la oportunidad de conocer a varios de los grandes maestros mundiales. Así, gracias a una beca del gobierno francés, estudia en la Escuela Internacional de Mimo, Movimiento y Teatro “Jaques Lecoq” en París, Francia, en donde radica por dos años.

En uno de sus viajes a México, Vírchez establece amistad con Jean-Louis Barrault, pilar fundamental de arte mundial del mimo, quien, en su visita a México, le concede una plática exclusiva, directa y personal, obteniendo información de primera mano para el libro que estaba preparando y que fue posible incluir en la presente edición.

La entrevista Vírchez-Barrault tuvo lugar en algún momento en la Ciudad de México en 1980. La cinta original fue recuperada, restaurada y traducida en septiembre de 2017.

Jean-Louis Barrault es uno de los dos pilares fundamentales en la creación de un lenguaje codificado, estructurado y de gran influencia en las artes corporales contemporáneas: la *Gramática corporal* creada por Etienne Decroux, padre del mimo contemporáneo.

Encuentro y diálogo

Transcripción de un casete restaurado

AV: Bueno, este encuentro es más o menos rápido, aunque no quisiera que así lo fuera porque hay tantas cosas que decir en torno al arte del mimo, de la pantomima, del teatro sin palabras y, en general, de la expresión en escena que intenta la comunicación con el público sin el uso de la palabra o del sonido. La pantomima en México empieza a crecer y, evidentemente, usted es el creador, junto con Etienne Decroux, de una gramática corporal, del primer sistema codificado que toma su esencia en el silencio. Aquí nosotros, en México, tenemos una tradición relativamente reciente. ¿Cómo llegó usted a interesarse en esta búsqueda, cuáles

fueron los principales motivos que lo llevaron a explorar sobre este camino?

JLB: La pantomima del siglo XIX se encontraba adormilada. Yo, yo siempre quise hacer teatro, y para hacer teatro uno se sirve de su cuerpo, de la expresividad del cuerpo, de su voz y de su respiración, así que yo me entusiasmé por toda esa parte.

Me apasioné por los ejercicios de respiración, por los ejercicios de dicción, no sé si usted lo ha visto en el libro *El lenguaje del cuerpo* en donde hablo mucho sobre la palabra, ya que esta es inseparable del gesto, y además me apasioné mucho con Etienne Decroux por la expresión misma del cuerpo, es decir, sobre el arte del gesto, por sus ejercicios.

Etienne Decroux nos hizo descubrir el arte del gesto, a lado del lenguaje de la pantomima que se inspira en el lenguaje mudo, nos hizo descubrir un mimo puro que toma su inspiración en el silencio, lo cual hizo que Decroux evolucionara mucho y fuera más lejos, enormemente, mucho más que todos nosotros dentro de *su mimo puro*, lo que él mismo había llamado *le mime statuarie*. Y es quizá a causa de ese concepto que nos separamos. Bueno, yo no me separé de Decroux, no lo hubiera hecho, más bien él ya no quiso saber más de mí, porque yo era demasiado flexible y no lo suficientemente serio. Un día Decroux me dijo:

—En eso que *tú estás haciendo ya no se siente más el trabajo*.

Y yo le respondí:

—No puedes hacerme mejor comentario porque eso es *justamente lo que yo estoy buscando*.

En búsqueda del teatro total

Por supuesto que siempre trabajé el mimo, pero como estaba interesado en la totalidad de los medios de expresión del ser humano, se dio en algún momento la impresión de que yo había abandonado al mimo, que lo había, de alguna manera, traicionado. Yo jamás lo traicioné. Mi búsqueda estaba centrada en la expresión total del cuerpo. Y lo sabía desde el principio. En el descubrimiento del cuerpo, del lenguaje del cuerpo, pero, como usted lo puede ver, todo desemboca en el lenguaje del cuerpo.

Hay un pequeño inconveniente en el mimo: desde que uno se especializa, se deforma. El ideal es hacer mimo sin deformarse. Cuando usted hace un gesto, por ejemplo, levanta el brazo normal hacia adelante, el mimo lo deforma, lo estiliza demasiado y la estilización transforma al mimo en consola Luis xv.

Teatro y gesto

AV: El rostro expresa, pero se debe ser cuidadoso en la aplicación de los gestos. ¿Es necesario utilizar la ley del mínimo esfuerzo?

JLB: Se debe uno cuidar de la expresión del rostro y concentrarse más en las posibilidades expresivas del cuerpo. *Con mis ojos miro, pero con mis senos veo*, ve usted, no es lo mismo.

Yo también trabajé la máscara que fue muy interesante. Sí, intentamos varias veces acercarnos a la máscara neutra, sin embargo, cuando montamos la obra utilizamos, evidentemente, medias máscaras.

AV: Con el tiempo y la distancia, ¿cree usted que ha encontrado el teatro que estaba buscando, su *teatro total*?

JLB: Es decir, yo no me arrepiento para nada. Cuando pienso en el primer espectáculo que monté en mi vida, me gustaría volver a montarlo y con el mismo espíritu, sólo que quizá no con la misma técnica. Yo tendría un poco menos de fogosidad, pero más de maestría, quizá, sin embargo mi sinceridad sigue siendo la misma y mi ideal seguiría siendo el mismo. El ideal de teatro que yo tenía a mis veinticinco años es exactamente el mismo que yo tengo ahora y depurado, es decir, cada vez voy utilizando de menos en menos decoración. Quiero concentrarme cada vez más, sobre todo, en la calidad de un cuerpo humano, sacar lo máximo de este y de su entorno. Si bien es cierto que todo lo que se pone alrededor del personaje son simplemente elementos de sugestión que permiten a los personajes expresarse totalmente, es la totalidad de los medios de expresión de un ser humano.

El teatro y la palabra

AV: ¿Usted sigue dentro del mundo de la palabra, del teatro de verbo? Hablábamos hace un momento de Kantor, que presentó una magnífica obra: *La clase muerta* que se presentaba sin utilizar la palabra. Eso nos orilla a reflexionar sobre la importancia de la expresión del cuerpo, la del cuerpo y la palabra como parte de la expresión. Bueno, ya ha hablado sobre su teatro total y sobre los diferentes medios de expresión. Y considerando que la palabra forma parte también de la comunicación...

JLB: Sí... Cuando vivimos hay momentos en que se exige que la interpretación se haga con el cuerpo y con el gesto y en

otros momentos, la interpretación exige que se realice con la respiración y con la palabra.

Pero si se toman situaciones, por ejemplo, que pasan en el silencio, se crean entonces los mimodramas que no utilizan para nada la palabra. Mire usted, cuando hablaba en mi libro *El lenguaje del cuerpo*, yo hablaba de la obra *Tandis que j'agonise* (*Mientras agonizo*), una obra de William Faulkner; pieza que duraba más de dos horas y la palabra no intervenía más que cuando el personaje estaba solo y totalmente inmóvil o cuando estaba muerto, todo lo demás estaba compuesto de gesto, de silencio, de la respiración, de un grito quizá. Pasábamos unos veinte minutos en el silencio, sin un grito, sin una respiración, en silencio total.

Una reportera que escuchaba nuestra conversación le preguntó:

—¿Y cuántos momentos pasaban?

JLB: Quizá pasaban unos cinco minutos, en ese momento la madre hablaba y en ese determinado momento la madre comunicaba, se confesaba ante un padre para revelar a quién había amado y de quién tenía un hijo bastardo. Comunicarse, pero no estaban en el mismo lugar. Tenían que comunicarse a distancia y es en ese momento cuando la palabra se manifiesta. Es ahí, quizá, donde la palabra debe llegar a decir, ¿comprende? Hablar uno así y responder a alguien a cientos de kilómetros de ahí, ¿comprende?, eso puede ser un efecto teatral formidable, ¿no cree usted?

Cuando uno dialoga con el gesto debe ser en el mismo lugar, donde se sienta usted, en donde pueda verse y sentirse, en donde sienta el estado magnético. Yo no excluyo nada del ser humano, es por eso que yo no quise ir más lejos en mi carrera exclusiva en el mimo.

AV: Pues justamente es lo que dice, inclusive, Marceau, que quizá usted hubiera sido el mimo más conocido del mundo porque, además, en la crítica de esa época (1935) todos los periodistas estuvieron completamente a favor de usted como el mejor mimo del mundo, inclusive más que Decroux y más que Marceau.

JLB: En todo caso, yo hice una carrera de amor y no una carrera de arribismo. Yo siento un enorme acercamiento al mimo. Sin embargo, eso no evita que manifieste un enorme gusto por él.

El teatro y la muerte

Sobre el plano individual, todos los seres humanos están angustiados por la muerte y se sienten solos en la sociedad.

Hay una consciencia de la muerte y de esa soledad dentro de la sociedad; tienen, entonces, deseos de reunirse para sentirse seguros (*s'assurer*). El teatro es un lugar de reunión que está basado en la amistad, en el conocimiento mutuo de los seres humanos. Si bien es cierto que ya existe un cierto interés, *un rendez-vous*, una cita ineludible que se ofrece a los otros hombres para intentar asegurarse frente a la muerte, es decir, dando un amor a la vida en particular y para crear amistad en torno a esa soledad en la que está inmerso en la sociedad. Eso es un punto. ¿Ve usted?

Segundo punto (esta parte se encuentra borrada en la conversación original)

... en una serie de acciones que terminan en el reajuste de la vida, es decir, un acto de justicia, entonces, como la mayor parte de los jóvenes son injustos, combaten para ellos contra los otros, el teatro es un acto de constatación en

favor de la justicia. Es un acto de justicia, entonces cuando el espectador va al teatro a ver cataclismos, conflictos, guerras, etc., sobre la escena, es limpiado (netoayée), purificado, se siente fortificado porque asistió a un reglamento justo al final de la representación, el espectador es reajustado. La palabra *justicia* y la palabra *justeza* desaparecen, encontrar la justicia y reajustar la vida, para volver a establecer el equilibrio. Una buena obra reequilibra lo desmedido.

Teatro y justicia

JLB: En el tiempo, en la historia, en el pasado, el rey tenía su bufón y el bufón era la consciencia del rey. El bufón era el encargado de recordarle siempre al rey que era hombre y que como hombre tenía sus debilidades, y bien, en nuestra época el teatro es la consciencia de la humanidad. El teatro puede pasar por ser el bufón de la humanidad entera y es cierto, nosotros somos los bufones, pero somos bufones contestatarios, somos la consciencia de la humanidad, si la humanidad hace estupideces es el teatro quien debe decírselo.

Teatro y público

AV: ¿Entonces usted cree que el teatro deba tener una relación de *constatación* en la sociedad?

JLB: Una relación de constatación en la sociedad, el teatro debe tener una profunda relación entre lo que es desequilibrado y lo que es injusto, pero yo agregaré que no se puede criticar sino lo que se ama, debe haber una gran aflicción, una afectividad por la sociedad, si uno no ama a la

sociedad no se puede hacer teatro. Hacemos teatro porque amamos a los seres humanos, es una enfermedad del amor.

PREFERENCIAS DEL PÚBLICO

Reportera: ¿Cuál es el teatro que el público francés prefiere?

Todo tipo de teatro. Se dice que al público de París le gusta mucho el teatro de Boulevard, pero el público hace que tenga gran éxito igual una obra de Samuel Beckett. Nosotros hemos tenido éxito con obras extraordinarias, yo, por ejemplo, adapté para teatro el libro *Así hablaba Zaratustra* de Nietzsche y fue un triunfo, *Paul Claudel* fue un triunfo, y no son particularmente piezas de Boulevard, hay una enorme cantidad de obras que se presentan en los teatros, aunque, ciertamente, el público de París es un público difícil, pero detecta muy bien aquello que resulte interesante y es cierto que en comparación con los públicos del todo el mundo, París es un lugar duro.

El nuevo teatro

AV: ¿Cree usted que el nuevo teatro francés tenga alguna influencia del teatro polaco, Grotowski, Kantor, el teatro de búsqueda?

JLB: Si bien es cierto que estamos en comunicación constante con jóvenes como Grotowski, nos gusta mucho el teatro polaco, Wroysek y Wieskevich. Actualmente, en el mundo entero, por la facilidad de los medios de comunicación, uno comunica mucho más, se influencia más fácilmente ahora que hace tiempo, se logra llegar poco a poco a esa forma

internacional de teatro y la parte gestual —a la que hemos aportado una buena parte y de la que nos hemos servido mucho— se ha vuelto internacional. Hace tres años (1977) fui a Japón, con nuestra compañía; un gran actor de teatro, Noh, me pidió que confrontáramos nuestras técnicas corporales, juntos, frente al público y cuando lo hicimos éramos como dos amigos y nos dimos cuenta que estábamos inspirados por la misma fuente. Si bien es verdad que en un momento dado, él siendo oriental y yo occidental nuestros caminos en un determinado momento se diversificaban, pero la fuente era la misma, el cuerpo integral.

Son entonces influencias mutuas. Cuando presentamos *Cristóbal Colón* de Claudel en Tokio, los japoneses estuvieron muy interesados porque Claudel había recibido la influencia del teatro japonés e hizo una obra al estilo moderno, pero utilizaba contenido de un material de la tradición japonesa, mientras que los japoneses tenían a su lado su teatro tradicional que se dejó influenciar por el teatro americano. Eso fue muy importante para ellos, ya que después surgió un gran número de jóvenes grupos japoneses de vanguardia que profundizan con los materiales tradicionales para tratar temas de una manera moderna, utilizan los viejos materiales con una visión nueva. Sin quererlo estoy seguro de que el *Cristóbal Colón* de Claudel les ha ayudado a evolucionar, actualmente todos los países del mundo se influyen mutuamente. Yo concluiría que el teatro es una batallería internacional el día de hoy. Cuando vamos alrededor del mundo, cuando uno se encuentra con otros jóvenes de teatro, son compatriotas que tienen el mismo problema y los mismos éxitos. Creo que eso es lo interesante, conocer personas que son de la misma *patria hablando el mismo idioma*.

Teatro, cine, novela

AV: Yo siento que ahora hay un cierto interés mayor en la lectura de novelas que en las obras de teatro y el tratamiento escénico de ellas. Los jóvenes prefieren últimamente la adaptación de las novelas como usted lo ha hecho con Voltaire. Vimos hace dos años *Cándido* con una compañía francesa.

JLB: Bueno, el autor en sí mismo. Sí, bueno, la obra ha sido tratada en películas, en novela y en teatro y fueron tres obras diferentes. No importa qué situación en el mundo puede ser tratada en cine, en novela o en teatro, pero no lo observa usted desde el mismo ángulo.

Si tenemos la posibilidad de adaptar las obras que tienen la forma de novela o de cuento, es porque queremos presentar al público temas que nos interesan, problemas que nos interesan. Cuando se adapta Nietzsche se quiere ofrecer al público una obra de este autor que no corresponde para nada a la reputación del mismo. Se cree que es nihilista, amargo, revoltoso, ateo, cuando en realidad Nietzsche es una búsqueda de la salud y de la felicidad, del bien saber. A fuerza de recuperarse sobre su sufrimiento encuentra la salud y la felicidad. Para mí es la misma cosa, entonces tomo a Nietzsche, al que amo y hago una adaptación para mostrar a mis amigos espectadores algo que me parece ser interesante.

Cuando decidimos adaptar *Zadiga* de Voltaire había que rehabilitar a Voltaire, porque este tenía mala reputación desde el punto de vista de los católicos, él no podría tener semejante reputación, él fue muy inteligente, muy sensible. Él tiene la esencia de la amistad, de la naturaleza; tiene el sentido del destino, de la providencia y el sentido del placer.

Teatro y placer

JLB: Luego entonces, ¿debemos insistir en este momento en el placer, porque la sociedad dominante nos idiotiza! Nos propone todo menos la alegría. Nos anuncian un gran número de catástrofes y un tal número de cosas para dominarnos, pero nosotros les respondemos:

—No. Su historia no nos interesa para nada, nosotros queremos vivir, lo que nosotros queremos es vivir con alegría, dar el placer a los otros, en ese preciso momento es usted inútil señor con todo y sus catástrofes.

Parece que no es nada, pero es un poco más revolucionario que si uno hiciera propaganda política, es una revuelta contra ese cáncer justamente que nos proponen. Luego, entonces, es una acción de salud.

En ocasiones adaptamos temas por aquí, por allá, eso no nos impide montar una obra que nos haya parecido buena.

Es evidente que, en nuestra época, la vida cambia tan extraordinariamente rápido que no se puede seguir, no podemos seguirla cuando uno está escribiendo una pieza de teatro. Cuando se tiene lista la pieza de teatro, la vida ya cambió. Es necesario al menos un año y medio para escribirla y montarla y yo tengo un año y medio, pero si hago una pieza sobre Mao me vería demasiado ingenuo. Esto va tan rápido que los autores dramáticos tienen dificultades para seguirlo, aunque hay algunos que se refugian en la televisión o en el cine para establecer un *diálogo*.

AV: —¿Cree que el teatro que usted realiza es para todo el público? Pregunta la reportera.

JLB: Tengo la ingenuidad de pensar que es para todo el mundo. En todo caso, yo invito a todo el mundo. (Risas).

Teatro y gesto

JBL: Sí, es cierto, porque uno piensa que cuando se dialoga con el gesto, uno se puede volver comprensible. Pero yo no excluiría nada del ser humano, por eso de mi teatro total.

Yo hice una carrera de amor y sin aprovechar el auge de la pantomima en ese momento. Eso no impide, de ninguna manera, que yo me sienta fuertemente ligado al mimo. Si hubiera sido mi intención seguir por ese camino lo hubiera tomado, pero mi intención siempre ha sido el teatro total.

Sobre el plano individual, el ser humano está angustiado por la muerte, y se siente solo en la sociedad, hay conciencia de la muerte y hay conciencia de esa soledad en esa sociedad. Ellos tienen deseos de reunirse para protegerse. El teatro es un lugar de reunión, de encuentro que se basa en la identificación grupal. Creo que mi teatro es para todo el mundo, en todo caso creo que todo el mundo está invitado.

Teatro de búsqueda

AV: Voy a Polonia para asistir a un seminario al que he sido invitado por el maestro Jerzy Grotowsky a principios de septiembre. Ya que pasaré unos días en París, me gustaría saber si usted puede concederme una visita a su teatro y mostrarle mi trabajo como mimo de estilo clásico.

JLB: ¿En qué época irá usted a Polonia? Si usted está en París la primera semana de septiembre podré verlo durante una hora si usted gusta.

AV: Pues eso sería en verdad un honor porque para mí también el mimo es mi vida y mi pasión. Bueno, lo veré en París en la Gare d'Orsay.

Reportera: Bueno, y ¿quién es usted?

AVG: Soy Alfonso Vírchez, un mimo de Toluca.

Reportera: Ah sí, su cara me es conocida.

AVG: Bueno, entonces lo veré en su teatro de la Gare d'Orsay en París a principios del mes de septiembre.

JLB: Bueno, en todo caso le dirán en dónde estoy, allá lo veré y espero que llegue a tiempo porque nuestro teatro está siendo destruido, lo están destruyendo, Giscard d'Estain nos lo destruye, pero nosotros lo estamos reconstruyendo en otro lado.

AV: Bueno, esa sí que es una buena noticia, ya que usted ha luchado mucho por eso y reconstruir su teatro en otro lado es magnífico. No es el lugar, es la persona y el genio o la habilidad.

JLB: Entonces lo espero en septiembre. Téathre d'Orsay. Solo daremos la última temporada y nos moveremos a otro lugar que estamos reconstruyendo. Lo veré en París ¡Y se aleja sonriendo hacia el fondo donde ya lo esperan ansiosos los periodistas que desean la tan anhelada entrevista. Y sí, nos vimos en París —ahí conocí a su esposa, la maravillosa Madelaine Renaud y la vi actuar en la obra *Oh, les bons jours* de Samuel Beckett—. Fue en verdad una magnífica experiencia y una verdadera delicia inolvidable. (Conversatorio realizado en la Ciudad de México, verano 1980).

NUEVE

Pantomima al cubo, la unión de las artes

LA COMPLEJIDAD DE LOS MOVIMIENTOS se expresa a través de los alumnos internacionales que continúan explorando en este difícil pero enriquecedor camino de la mima corpórea, de la estatuaria móvil, del cuerpo como instrumento del mimo dramático. Hoy los maestros se han ido: Grotowski (1933-1999), Decroux (1898-1991), Marceau (1923-2007), Lecoq (1921-1999), dejando su legado, su conocimiento, sus retos. Hoy sus alumnos toman la batuta, algunos siguen su propio camino, sus propias interpretaciones, sus personales experiencias y aprendizajes. Hoy las escuelas siguen adelante, ya con las características de las nuevas generaciones, de su búsqueda, de sus encuentros, de sus propuestas, de sus sueños.

Así, mi investigación, mi propuesta para intentar encontrar un camino interesante en el arte de la escena, aunque *todo está dicho y todo está hecho*, lo sé, lo sé, todo, ahora, todo puede preguntarse a la IA, a la extraña y sorprendente inteligencia artificial que hoy 2025 presenta retos interesantes a la inteligencia humana.

Pantomima al cubo se llama el método que propongo, cuyo fundamento primordial es la teoría del cubo planteada por

el músico, compositor y pedagogo mexicano Julio Estrada. Música y geometría. Su método llamó mi atención porque plantea las bases de una nueva perspectiva musical que ve el mundo en las tres dimensiones.

La música y la literatura tienen una sola dimensión aunque las descripciones de la palabra y el uso del ritmo, la armonía y la melodía dan la ilusión de volumen, un volumen auditivo o visual. La pintura, el cine, el aparato de televisión y los equipos electrónicos tienen dos dimensiones, aunque en el manejo de las leyes de perspectiva, de la hábil utilización de las lentes, de la profundidad de la luminotecnia, el maquillaje y el retrato de la realidad dan también la ilusión óptica de tres en dos dimensiones. El teatro, la danza, la escultura, la realidad, se encuentran en la tercera dimensión, la fantasía se logra con los elementos teatrales, con la fría piedra de mármol. Se habla de otras dimensiones de las que no hablaremos porque no es el momento. Obviamente también se trabajará el espacio y el tiempo como parte del estudio Pantomima al cubo.

Todo empezó con una visita, a quien tenía en su mesa de trabajo un libro de Julio Estrada. La curiosidad me hizo tomar una foto a la portada en la que se repetía la figura geométrica de un cubo para mostrar las relaciones fundamentales en una transpolación musical que, como hemos dicho, nos lleva a convenir en que el Do inicia en el vértice 0, ubicado en la izquierda abajo de la cara uno. Eso trastornó mi concepto musical. Yo había visto mucho tiempo antes la utilización de las leyes del cubo en la pintura. También esa vez el cubo y su aplicación llamaron mi atención.

En la biblioteca del pintor Fernando Mariscal encontré un librito breve con la portada de un cubo que jugaba con el color. En la teoría del color pictórico tradicional son tres básicos: el rojo, el amarillo y el azul que al combinarse dan los

colores secundarios, y a su vez dan los terciarios. En la teoría del cubo los colores se combinan con las variaciones posibles dando como resultado una gama más fina y más variada. En esta teoría el color se juega con la intención hacia lo claro o lo oscuro, descubriendo un enorme abanico de grises que al entrar a la cromática de los colores básicos permiten esas nuevas combinaciones.

Transpolar una teoría musical al movimiento fue la primera intención que me motivó. En la música tradicional se manejan las notas en dos dimensiones en forma de escalera, cada nota sube de nivel en cada paso: Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si-Do* mientras que en la teoría del cubo la música es vista en tres dimensiones en donde el Do inicia en el vértice cero y las notas se juegan de acuerdo a las relaciones fundamentales del cubo, es decir, cada nota se encuentra en uno de los ocho vértices estando el Do en el vértice 0, Re-v1, Mi-v2, Fa-v3 de la primera cara del cubo. En la segunda cara del cubo se encuentra Sol-v4, La-v5, Si-v6 y Do*-v7. Esto plantea, al menos en este momento, una nueva visión y una gama amplia de posibilidades para la fusión entre la música, el movimiento y las matemáticas.

Tuve la oportunidad de conocer el trabajo musical del maestro Julio Estrada, durante el Encuentro Internacional de Música Electrónica en donde se reunieron investigadores musicales como el compositor alemán Karlheinz Stockhausen, y varios mexicanos que experimentaban con los sonidos para proponer nuevos caminos de la música.

La importancia del desarrollo de este método es que pretende explorar en torno del cuerpo y su espacio. El cuerpo musical y el cuerpo matemático, pero eso, eso es otra historia.

Toluca, México a 23 de octubre de 2023

ANEXO

El silencio elocuente de Alfonso Vírchez

Entrevista de MÓNICA MATA (2017)

Puntual a la cita, Alfonso Vírchez llega a nuestra redacción; es uno de los artistas mexiquenses más reconocido de la Compañía Universitaria de Teatro de la UAEM. Su fama en Latinoamérica y Europa, así como en otras latitudes, dan cuenta de su profesionalismo y carisma en el escenario. Esta vez no estamos frente a la cara blanca, sino al hombre que decidió ser mimo y que muy pronto iniciará una serie de talleres universitarios para quienes deseen formarse en ese arte.

A manera de contexto, hacemos un repaso por el significado de *pantomima*, que viene del griego *pantos*: todo; *mimos*: imitación. A diferencia de algunos mitos en torno al origen, el maestro Vírchez refiere que en el teatro griego un actor tenía la posibilidad de interpretar a cualquier personaje. En una ocasión, un actor que se quedó sin voz fue apoyado por el canto de una compañera; él usó la mímica para hacer la representación sin hablar y así surgió esta manifestación dramática.

Nos pide tener clara la diferencia entre mimo y pantomima. El primero usa su cuerpo, su subjetividad, es un trabajo

individual; la segunda “juega con el exterior, manipula objetos invisibles que se vuelven visibles en la mente del espectador y da forma al espectáculo”.

Alfonso considera que este lenguaje posee la belleza del silencio y de la expresión corporal como lo definía Etienne Decroux, padre de la pantomima moderna, quien, junto a su colaborador Jean-Louis Barrault, hizo un gran trabajo de experimentación sobre las posibilidades del cuerpo, a las que Marcel Marceau, alumno del primero, añadió las técnicas del ballet y “combinó el mimo con el lenguaje de la ilusión; creó la pantomima clásica”.

Alfonso Vírchez es un mimo con trayectoria. Sus primeras pantomimas fueron presentadas por primera vez el 6 de julio de 1972 en el Salón de Actos de la Escuela de Relaciones Industriales de la Universidad de Guanajuato. Joaquín Arias, *el Flaco*, lo invita a su grupo Medieval Juglares, de la Universidad de Guanajuato, en donde estrena *El hombre fuerte* (1972), *Lanzador de cuchillos* y *Mago de Oriente*. Al mismo tiempo es invitado a formar parte del cuerpo de instructores (música: Maestro Rodolfo Magaña y Víctor Lara; teatro: Luis Palacios H. Arquería, Fernando Pérez P. y, pantomima: Alfonso Vírchez) que se presentaría por primera vez en el Coloquio Cervantino en las plazuelas, mesones, patios y museos de la ciudad, del 12 de agosto al 13 de septiembre de 1972.

Sus primeras presentaciones profesionales como solista datan de 1974, en octubre, y su primera temporada en la Casa del Lago de la UNAM, ofreciendo su primera función el viernes 11 de abril de 1975, al lado del mimo méxico-canadiense Gerardo Ávila. Se estrenan sus creaciones: *Viento*, *El hombre fuerte*, *El limpiabotas*, *El suicidio*, *El mago*, *El despegue*, *El conquistador*, *El pianista*, *La cuerda*, *El micrófono*, *David y Goliath*, *Las escaleras eléctricas*. Ese mismo año estrena *El boxeador*, *Don Juan*.

MIMO, PANTOMIMA Y TEATRO SIN PALABRAS

Pantomima fue publicado en su primera edición en 1986 y el Instituto Mexiquense de Cultura decide reeditarlo en 2013 debido a su aportación al arte del mimo. En esta obra se revela un vistoso y recreativo panorama de la historia de la pantomima en Europa desde sus primeras manifestaciones hasta el momento actual.

El ensayo *Pantomima* ha alcanzado la segunda edición y en 2025 la UAEMEX publica el libro *Mimo, pantomima y teatro sin palabras* para incluir modificaciones, entre las que se integra un prólogo de Edgar Ceballos y una plática exclusiva con Jean Louis Barrault. Este libro nos sumerge en el mundo personal del autor.

SDC