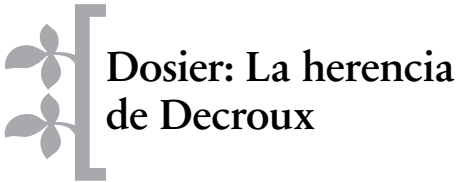


## Decroux y su legado: Faltan todavía palabras sobre el mimo\*

Boris Daussà-Pastor

En 1963 el mimo dejó de ser un arte silencioso: Étienne Decroux publicó ese año en París su libro *Paroles sur le mime*.<sup>1</sup> En una prosa ora poética, ora errática como hilos de pensamiento quebrados, ora exaltada como si de un manifiesto revolucionario se tratara, ora aséptica y precisa en la descripción del movimiento, Étienne Decroux daba voz con su libro a un arte que con el tiempo se conocería como mimo corporal.<sup>2</sup> Un arte teatral que ha tardado cuarenta y cinco años en recibir en Cataluña una voz propia para su texto fundacional. Fue el año pasado, en 2008, cuando finalmente *Paraules sobre el mim* se publicó en lengua catalana.<sup>3</sup> Y no es que el mundo teatral catalán haya sido mucho más desconsiderado que otros a la hora de rendir homenaje al legado de Decroux. Curiosamente, y aunque para muchos artistas de todo el mundo Decroux ha sido una influencia determinante para su carrera, la atención que el mundo académico le ha dedicado es todavía escasa. La influencia que el trabajo de Decroux ha tenido y sigue teniendo en la formación de actores y en la creación teatral es más importante de lo que la poca literatura existente sobre el tema nos haría pensar.<sup>4</sup> Quizás ha llegado el momento, aprovechando la ocasión de la reciente publicación en catalán del mencionado texto fundacional, de repasar y definir brevemente las distintas líneas de trabajo que los discípulos de Decroux han ido desarrollando y que todavía existen en la actualidad.

En este proyecto me he limitado a examinar discípulos directos de Étienne Decroux. Todos los artistas aquí considerados estudiaron y trabajaron con Decroux durante años; son sus herederos directos, conocedores y parte de su legado, y no obstante cada uno de ellos aporta su particular experiencia y comprensión del trabajo con el maes-



tro. Distingo cuatro aproximaciones distintas, proporcionando ejemplos en cada caso: primero, aquellos que utilizan su formación y experiencia con Decroux como herramienta de trabajo y entrenamiento para sus actores, como en el caso de Jean Asselin y Denise Boulanger en Montreal. Segundo, aquellos que han desarrollado su propio método de trabajo influenciados por los principios aprendidos con Decroux, como sería el caso de Kari Margolis en el estado de Nueva York. Tercero, aquellos que pretenden preservar y transmitir el legado del mimo corporal tal como lo creó Decroux, como Corinne Soum y Steven Wasson en Londres. Finalmente, discípulos de Decroux que han documentado y teorizado, o que han escrito textos pedagógicos a partir de las enseñanzas de Decroux, como Thomas Leabhart en Estados Unidos, o Anne Dennis en Londres y Barcelona.

Sin embargo, en todos los casos se trata de artistas, creadores y pedagogos con intereses diversos y capacidades que no se pueden reducir a una única línea de trabajo. Por lo tanto, la responsabilidad de vincularlos a una u otra tendencia representativa de las corrientes actuales dentro del mimo corporal es mía, y un estudio en profundidad de cualquiera de los artistas tratados revelaría que presentan afinidades complejas con múltiples intersecciones. Hay que añadir que en todos los casos he hallado una actitud muy respetuosa hacia los otros, incluso entre aquéllos con líneas de trabajo antagónicas. Para llevar a cabo este estudio he tenido la oportunidad durante el último año de realizar numerosas entrevistas personales con la mayoría de las personas mencionadas.

### Los asistentes de Decroux

Durante toda su carrera Decroux trabajó estrechamente con varios colaboradores para desarrollar su técnica de mimo corporal. Primero experimentando con compañeros, como en el caso de Jean-Louis Ba-

rrault entre 1931 y 1933 (BARRAULT, 1949).<sup>5</sup> A partir de aquellos primeros pasos con Barrault para la creación de un arte corporal del actor, Decroux siguió investigando mientras formaba a los miembros de su primera compañía, *Une Graine*, entre 1931 y 1937, y posteriormente con los de la segunda compañía, 1789, formada por Decroux, su esposa Suzanne, Julien Verdier y Pierre Burin, entre 1937 y 1938.<sup>6</sup> Aparentemente, en 1938 Decroux fundó su primera escuela –aunque otras fuentes sitúan esta primera escuela en el año 1941.<sup>7</sup> A partir de ese momento Decroux empezó a experimentar con sus alumnos para mejorar la técnica. El rigor y la exigencia de la formación con Decroux crecían con el tiempo, provocando numerosas deserciones tras periodos relativamente cortos de estudio. No obstante, el grado de complejidad hacia el que se dirigía su trabajo requería colaboradores aptos y dedicados, dispuestos a invertir un tiempo sustancial y adquirir una formación básica para continuar con Decroux el trabajo de análisis y articulación del movimiento y el arte del actor. La perseverancia de personas como Éliane Guyon o Maximilien Decroux (su propio hijo), con los que también creó piezas que se ajustaban a su concepción teatral, llegaría a ser un elemento importante para el avance del mimo corporal.<sup>8</sup> La figura del asistente empezó a tomar forma a partir del establecimiento de una clara división entre Decroux como maestro y sus estudiantes como alumnos en lugar de colaboradores.

Desde la fundación de su escuela hasta 1957, Decroux siguió trabajando como actor en películas y montajes teatrales, mientras desarrollaba el mimo corporal en sus clases y creaba espectáculos con su compañía de actores-alumnos, presentándolos en funciones privadas o en pequeñas giras internacionales, principalmente por Europa. En 1957, Decroux realizó una primera estancia en Estados Unidos, invitado a dar clases en el Actors Studio de Nueva York, y posteriormente en el Dramatic Workshop y en la Universidad de Waco (Texas), regre-

sando a Francia a mediados de 1958. El 12 de enero de 1959, Decroux volvió a Nueva York, donde permanecería hasta el año 1962, ofreciendo conferencias y demostraciones en varias universidades, dando clases en lugares como la New York University y The New School, y finalmente creando su propia escuela y compañía. A partir del interés que despertó durante su estancia en Estados Unidos, antiguos alumnos de Decroux fundaron varias escuelas en Nueva York, así como en Suecia, Israel e Italia. En Nueva York, Decroux, que nunca llegó a hablar inglés, aprovechaba la ayuda de sus alumnos más aventajados para ilustrar y traducir sus demostraciones y asistirlo en las clases.

Cuando Decroux regresó a París en 1962 dispuesto a formar una escuela estable, la práctica de adoptar asistentes ya estaba muy establecida en su dinámica de trabajo. Por otro lado, con la publicación de *Paroles sur le mime*, en 1963, considerado por Decroux su testamento vital para las nuevas generaciones (BENHAYM, 2003 : 267), la escuela empezó a recibir más alumnos, muchos de ellos extranjeros, y la figura del asistente o pareja de asistentes tomó fuerza. Los asistentes de Decroux se convirtieron no sólo en transmisores de su conocimiento dando clases en la escuela, sino también en piezas fundamentales de la evolución del mimo corporal en manos de Decroux. El maestro modelaba e investigaba según los asistentes que tenía. Por lo tanto, la experiencia de los primeros y de los últimos asistentes de Decroux puede haber sido muy distinta a nivel técnico. Cabe decir que desde su retorno a París, los esfuerzos de Decroux se dirigieron a perfeccionar la formación, eliminando finalmente la idea de una compañía que actuase de cara al público. Sus esfuerzos creativos se mantuvieron siempre presentes en el contexto de la escuela, creando piezas nuevas junto con sus asistentes y alumnos aventajados. Estas piezas se presentaban a estudiantes y espectadores escogidos en funciones privadas. Sin

embargo, Decroux abandonó la creación teatral abierta al público en general.

La escuela que Decroux estableció en el sótano de su casa familiar de Boulogne-Billancourt, en las afueras de París, se mantuvo abierta desde 1962 hasta 1985. Durante más de veinte años, generaciones de estudiantes y asistentes se sucedieron en los sótanos de Billancourt construyendo los fundamentos de lo que Decroux llamaba la «Catedral del Mimo Corporal» (LEABHART, 2007). Junto con la personalidad, la pasión y el rigor del maestro, centenares de estudiantes de todo el mundo, incluyendo cerca de una decena de asistentes y numerosos alumnos aventajados, hicieron de la escuela de Billancourt un centro de formación irrepetible.

Las personas que a continuación consideraré fueron asistentes de Decroux o figuras importantes en su compañía, a excepción quizás de Kari Margolis, que estudió con Decroux cuando Jean Asselin y Denise Boulanger eran sus asistentes. Presentaré brevemente cuatro actitudes distintas en relación con el legado artístico adquirido con Decroux, ofreciendo en cada caso el nombre de algún discípulo representativo pese a las limitaciones ya mencionadas. Parte de las diferencias en la aproximación al legado de Decroux tienen relación con la etapa en la cual cada asistente o alumno pasó por la escuela. Cabe decir que cada una de las categorías presentadas merecería un estudio en profundidad en sí misma, y que en este breve repaso omito nombres muy relevantes tanto por limitaciones de espacio como por el hecho de que este artículo es parte de un proyecto todavía en fase de trabajo. Entre los nombres que deberían ser considerados en un estudio más extenso encontramos a Yves Lebreton, actualmente en Italia; Claire Heggen e Yves Marc del Théâtre du Mouvement, en Francia; Gilles Maheu de Carbone 14, en Canadá; Dulcinea Langfelder, en Canadá; Leonard Pitt, en Estados Unidos; y Daniel Stein, también en Estados Unidos.

### Jean Asselin y Denise Boulanger: El mimo corporal como herramienta de trabajo y lenguaje de creación

Jean Asselin y Denise Boulanger estudiaron con Étienne Decroux entre los años 1972 y 1977, convirtiéndose en sus asistentes durante los últimos tres años, desde 1974 hasta 1977.<sup>9</sup> Cuando Jean Asselin llegó a la escuela de Étienne Decroux ya había tenido contacto con el mimo corporal y tenía experiencia como actor y profesor de teatro en Canadá. En 1964, Jean Asselin ya había pasado una temporada en París, estudiando en la escuela que Maximilien Decroux, hijo de Étienne Decroux, había abierto en 1960.<sup>10</sup> Asselin siguió trabajando en su formación como actor y en técnicas corporales, y en 1968 empezó a dar clases de mimo en Montreal a estudiantes de bachillerato. Denise Boulanger era alumna de Asselin antes de que se marcharan juntos a estudiar con Decroux. Ya en la escuela de Billancourt, Jean Asselin asistió a Decroux dando clases y ayudándole a desarrollar y estructurar una parte importante de los conceptos del mimo corporal. Denise Boulanger contribuyó a este trabajo, y en los últimos años también dio clases en la escuela de Decroux. En 1977, Jean Asselin y Denise Boulanger regresaron a Montreal donde establecieron definitivamente la escuela de mimo y la compañía Ómnibus, que sigue activa en la actualidad en sus instalaciones del Espace Libre, inauguradas en 1980.

Denise Boulanger ha seguido trabajando como actriz y dando clases de mimo y teatro físico en Ómnibus y otras escuelas, trabajando también con otros directores y coreógrafos de renombre internacional. Desde su retorno a Canadá ha seguido explorando otras aproximaciones al movimiento, y en especial la técnica Feldenkrais. Para Denise Boulanger el mimo es un vehículo de trabajo y una técnica de formación para el actor, una herramienta que puede ser utilizada en una gran variedad de estilos teatrales.

Jean Asselin sigue dando clases en la es-

cuela Ómnibus y mantiene una carrera tremendamente activa como director y creador teatral. La técnica del mimo corporal se convierte en sus manos en la metodología para formar actores en una forma particular de teatro físico que él llama mimo, un teatro que destila la esencia del contenido y de la emoción en una fisicalidad que no necesita palabras. Para Jean Asselin, el mimo es un teatro en el que el signo expresivo no necesita el habla, sino el cuerpo, el espacio, la imagen y el movimiento. El mimo de Jean Asselin es un mimo silencioso.

No obstante, el texto hablado puede aparecer en sus espectáculos. Asselin hace una clara distinción entre la compañía y la escuela. La escuela Ómnibus sigue en su opinión lo que él denomina mimo ortodoxo, con la intención de ofrecer una formación clara y rigurosa. La compañía Ómnibus es más libre en su proceso de creación, y Jean Asselin divide sus producciones en tres estilos diferentes: el mimo puro, el mimo impuro y las producciones híbridas. El mimo puro se refiere a los espectáculos que siguen la ortodoxia propia de la formación: movimiento puro como expresión de la esencia teatral. El mimo impuro incluye la palabra, en montajes que pueden ser eminentemente textuales aunque en ellos encontremos una estética y una conciencia corporal ligada indudablemente a los principios del mimo. Las creaciones híbridas combinan ambas aproximaciones al teatro en el mismo montaje, con personajes o secciones trabajadas en un registro puramente gestual, y otras que no.

Tanto para Jean Asselin como para Denise Boulanger, el mimo corporal es una herramienta de trabajo para el actor que puede adaptarse a cada estilo o proyecto teatral. Sin embargo, como técnica de formación, el mimo corporal debe mantener una clara ortodoxia para ser asimilado adecuadamente.

### **Kari Margolis: un método propio tomando prestados principios de Decroux**

Kari Margolis estudió con Étienne Decroux en París entre los años 1975-1978.<sup>11</sup> En la escuela de Decroux, Kari Margolis conoció a Tony Brown, su compañero artístico y personal hasta la actualidad. Tras más de tres años de formación con Decroux, Kari Margolis y Tony Brown se marcharon a Montreal para unirse a Omnibus, la por entonces recién creada compañía de Jean Asselin y Denise Boulanger. El trabajo conjunto con Omnibus continuó hasta el año 1982, cuando Kari Margolis decidió regresar a Nueva York y establecer su propio estudio y compañía teatral, The Adaptors. Desde entonces, Kari Margolis ha ido definiendo y refinando con el apoyo de Tony Brown su aproximación al entrenamiento actoral y la dramaturgia escénica, desarrollando el Margolis Method. Tras unos años en Minneapolis, Kari Margolis y Tony Brown se establecieron en Barryville, en el estado de Nueva York, en el año 2005. En la actualidad, el Margolis Method cuenta con cuatro profesores titulados que imparten cursos y talleres tanto en la escuela y centro de investigación de Kari Margolis como en otras escuelas y universidades.

La trayectoria inicial de Kari Margolis está ligada a la realidad teatral de Nueva York, el entorno en el que creció. Su primera aproximación al teatro estuvo marcada por el intenso trabajo de la emoción, con maestros que insistían en la importancia de una conexión interna con la emoción sin prestar demasiada atención a la expresión externa de ese mundo interior. Fue un trabajo de entrada insatisfactorio porque no ofrecía herramientas específicas para la práctica y mejora de las cualidades actorales. En San Francisco, Kari Margolis empezó a asistir a clases de mimo corporal con una ex estudiante de Decroux, Anne Dennis. La estructura y claridad de la técnica ofrecida por el mimo corporal aparecieron como el complemento ideal al trabajo de

interiorización poco estructurado que Kari Margolis había hallado con anterioridad. Kari Margolis pronto decidió continuar esa línea de formación y, animada por Anne Dennis, se marchó a la escuela de Étienne Decroux en París.

El énfasis de Étienne Decroux en la articulación y la claridad, y en la expresión y el control del movimiento y del cuerpo del actor contrastaban enormemente con el trabajo que había realizado anteriormente. Kari Margolis quiso investigar un término medio, en el que el mundo interior no fuera excluido del trabajo exterior articulado, y en el que la mirada interior no olvidase el control y la articulación de la herramienta del actor. El Margolis Method se fue desarrollando a lo largo de años de trabajo y experimentación en el estudio, dando clases a la vez que creaba, dirigía y actuaba en espectáculos.

Los principios básicos del Margolis Method mantienen una clara relación con la técnica del mimo corporal, ya que en cierto modo se reducen a leyes simples de la física, como por ejemplo las leyes del peso y la gravedad, o las fuerzas de atracción y repulsión. Sin embargo, el trabajo del Margolis Method se articula de forma un poco distinta ya que no empieza necesariamente vinculando las leyes de la física a la corporalidad del actor. Va más allá de la corporalidad, trasladando las leyes físicas a la situación en el espacio escénico, las relaciones entre personajes o con objetos en escena, las intenciones, los impulsos, la voz y también la emoción. En realidad no se trata de una diferencia fundamental con los principios del mimo corporal, pero la diferencia principal aparece en la aplicación práctica y el tipo de ejercicios. La técnica del mimo corporal generalmente aceptada empieza con un trabajo escolar basado en el cuerpo, y en la relación entre distintas partes del cuerpo, que más adelante se puede aplicar a relaciones con el espacio, con los otros, con el pensamiento, etc. Pero la comprensión del mecanismo es siempre inicialmente a partir del cuerpo del actor. En

el Margolis Method no siempre es así. De hecho, los ejercicios se pueden realizar sin necesidad de tener una formación o comprensión corporal muy desarrollada. A diferencia de la técnica del mimo corporal, el Margolis Method llega a la virtuosidad corporal como consecuencia de un trabajo que crece en complejidad, pero que no precisa de forma inicial una gramática corporal codificada. Aunque para adquirir niveles similares de destreza se requiere probablemente una dedicación similar, aparentemente el Margolis Method proporciona de entrada herramientas más fáciles de entender y de aplicar en situaciones diversas. Sin embargo, debido a la facilidad inicial del Margolis Method se puede correr el peligro de abandonar el entrenamiento demasiado pronto y quedarse en la superficie sin alcanzar un nivel realmente idóneo.

El Margolis Method genera actores y directores de estilos y estéticas teatrales muy distintos. Aunque Kari Margolis no llama a su método mimo corporal, el resultado de sus montajes como creadora teatral es a menudo comparable a la estética gestual de aquellos que sí se consideran seguidores del mimo corporal. Kari Margolis trabaja principalmente en Estados Unidos, pero su trabajo puede ser apreciado ocasionalmente en Barcelona, ya que en los últimos años se han realizado esfuerzos para traer sus nuevos espectáculos a Cataluña y organizar talleres de formación con actores catalanes.<sup>12</sup>

### **Corinne Soum y Steven Wasson: preservar el repertorio y transmitir el mimo corporal de Étienne Decroux**

Corinne Soum y Steven Wasson estudiaron con Étienne Decroux desde 1978 hasta 1984, convirtiéndose en sus últimos asistentes.<sup>13</sup> En 1984 Steven Wasson y Corinne Soum abrieron su escuela de mimo corporal y la compañía teatral Ange Fou en París, donde permanecieron hasta el año 1995, cuando se trasladaron a su sede actual en

Londres. Con un Decroux ya envejecido y sin ánimo para formar nuevos asistentes, la escuela cerró definitivamente en 1985. Étienne Decroux murió en 1991, a los 92 años de edad.

Al ser los últimos asistentes de Étienne Decroux, accedieron a la técnica del mimo corporal en un estadio muy distinto que los otros artistas aquí considerados. Es probable que este hecho determinara la actitud de Steven Wasson y Corinne Soum respecto al camino que debían tomar en el mundo del mimo corporal. Étienne Decroux se fue centrando cada vez más en el desarrollo de una técnica corporal analítica que proporcionase principios claros que se pudieran estudiar y transmitir. Hacia el final de su vida se dedicó sobre todo a conservar, clasificar y perfeccionar con claridad escolástica los elementos de la técnica del mimo corporal. Incluso las piezas que se trabajaban en la escuela de Billancourt tendían a ser analizadas en relación con elementos escolares que contenían. Así, por ejemplo, *La Factoria* se convertía no sólo en una pieza de repertorio decrouxiano, sino también en un ejemplo ideal para el trabajo de varios contrapesos y dinamo-ritmos. Hacia el final de su vida, Decroux era consciente de que había que preparar el material de forma que se pudiera transmitir sin equívocos cuando él hubiera fallecido.

Corinne Soum y Steven Wasson han dedicado parte de sus esfuerzos a mantener esta parte del espíritu y del proyecto de Decroux. Su escuela está generalmente considerada la más purista y técnica entre los estudiantes de mimo corporal. Corinne Soum y Steven Wasson se hallaron ante un Decroux con una técnica ya muy codificada, con nombres, definiciones y respuestas a un gran número de preguntas que Decroux se había ido planteando a lo largo de su carrera junto con sus colaboradores y asistentes. Allí donde anteriores discípulos de Decroux habían sido un elemento básico para la formación de una idea, Steven Wasson y Corinne Soum encontraron aquellas ideas ya depuradas en la forma que De-

croux consideraba más adecuada. La técnica en los últimos años de la vida de Decroux tendió a osificarse y consolidarse para mantenerse fiel al espíritu de Decroux cuando él ya no estuviera.

Parte del esfuerzo de Corinne Soum y Steven Wasson ha consistido en mantener vivo el repertorio de Decroux y recuperar algunas piezas casi olvidadas. Este aspecto ha sido en ocasiones celebrado y en otras criticado. Celebrado por la posibilidad de acceder al repertorio de Decroux que de no ser así no existiría. Criticado por la posibilidad de convertir el mimo corporal en una técnica y un estilo teatral museísticos.

Sin embargo, en los últimos años, con más de veinte años de experiencia al frente de su escuela y compañía, Corinne Soum y Steven Wasson han ido más allá de la recuperación del repertorio, llevando a cabo creaciones originales de estilo propio y poniendo en marcha proyectos nunca pensados en vida de Decroux. Su esfuerzo pedagógico se centra en reproducir y transmitir de la forma más fiel al original la técnica del mimo corporal que recibieron de Étienne Decroux, con las pequeñas mejoras debidas al paso del tiempo y la mayor experiencia. Sin embargo, el esfuerzo de mantener una compañía teatral viva es ya una diferencia sustancial con el proyecto de los últimos años de Decroux, y es en este terreno donde quizás están aportando más innovación.

Sus espectáculos mantienen un peculiar parecido con el estilo corporal del repertorio decrouxiano pero incluyen aspectos muy distintos. La integración de la palabra, por ejemplo. O, últimamente, el interés por otros medios para el trabajo del actor. Uno de los proyectos más recientes de la compañía Ange Fou que dirigen Corinne Soum y Steven Wasson es la creación de una película realizada a partir de la técnica actoral del mimo corporal. Es un proyecto lento, que requiere dedicación y recursos económicos, pero que en la actualidad está ya bastante avanzado. Ciertamente, Steven Wasson y Corinne Soum se han comprome-

tido a preservar el repertorio de Decroux y transmitir su mimo corporal, pero sin querer limitar su creatividad como artistas.

### **Anne Dennis: teorizando la pedagogía teatral a partir de Decroux.**

#### **Thomas Leabhart: documentando y estudiando al maestro**

Anne Dennis estudió con Étienne Decroux por primera vez en Nueva York, durante dos años y medio entre 1959 y 1962, hasta que Decroux regresó a Francia.<sup>14</sup> Al cabo de un año, Anne Dennis fue a la escuela de Billancourt en París donde permaneció durante otro periodo de dos años, hasta 1965. Previamente a su trabajo con Decroux, Anne Dennis se había formado como bailarina y desde muy joven trabajó como actriz y bailarina profesional, tanto en Nueva York como en otros países, estableciendo una especial relación con Yugoslavia. Anne Dennis había participado en los esfuerzos de Decroux para formar una compañía en Nueva York, y estuvo también involucrada en el último intento de Decroux de formar compañía en París, que finalmente fue abandonado por completo en 1965. A partir de aquel momento se produjo un cambio en la forma de trabajar de Decroux. Hasta entonces, Decroux acostumbraba a crear nuevas piezas con sus alumnos como parte del proceso de aprendizaje, revisitando sólo en algunas ocasiones piezas antiguas como materiales didácticos. Posteriormente, Anne Dennis explica que Decroux se concentró en estructurar la metodología del mimo corporal sin mostrar intención de crear espectáculos para la escena. Las creaciones de Decroux serían a partir de entonces parte del proceso de investigación y en el contexto de la escuela, rescatando a menudo piezas creadas en épocas anteriores de su carrera como elementos de trabajo y análisis.

Parte de la contribución de Anne Dennis al mimo corporal ha consistido en la publicación de un libro que replantea y analiza

el trabajo físico del actor (DENNIS, 1995). Su contribución no documenta el trabajo de Decroux sino que teoriza sobre las bases del trabajo físico del actor en clave decrouxiana, presentando unos ejercicios simples que persiguen objetivos comunes a Decroux pero aplicables al entrenamiento físico de actores en general. Anne Dennis abre algunos fundamentos del mimo corporal a la comunidad teatral en general.

Anne Dennis ha actuado, dirigido y enseñado teatro durante más de cuarenta años. En su aproximación al mimo corporal se detecta claramente una orientación hacia la creación, dirección y trabajo profesional del actor. En las primeras páginas de su libro escribe: «Lights go up, the actor takes the space and is perceived by the audience, and theatre begins».<sup>15</sup> La posición de Anne Dennis parece pensada para desarrollar un actor articulado y con presencia, capaz de llevar a cabo un trabajo profesional impecable. A diferencia de otros discípulos de Decroux, parece menos preocupada por el trabajo investigador y de creación de una gramática corporal. En este sentido, parece una actitud consecuente con la etapa que Anne Dennis vivió con Decroux, una etapa dirigida todavía hacia la creación teatral.

Thomas Leabhart estudió con Étienne Decroux en París durante el periodo 1968-1972, convirtiéndose durante aquella época en su asistente (LEABHART, 2007 : XV). Igual que Anne Dennis, Thomas Leabhart también ha basado gran parte de su trayectoria profesional en la pedagogía teatral y, además de realizar talleres de mimo corporal con regularidad en Estados Unidos y en París, desde 1982 tiene una plaza de profesor y artista en residencia en el Pomona College de California. No obstante, su contribución más singular es de carácter académico, con la publicación de varios libros dedicados a Decroux y al mimo en general, y como editor e impulsor de la revista *Mime Journal*, que fundó en 1974. Desde *Mime Journal*, Thomas Leabhart ha realizado esfuerzos para promover y divulgar las enseñanzas de Decroux. Parte de sus iniciativas

han consistido en documentar su propio trabajo con Decroux, al mismo tiempo que daba voz a su versión de la experiencia en la escuela de Billancourt. Sin embargo, su celo por mostrar una historia siempre positiva y su aparente veneración por Decroux han sido problemáticos en el contexto del mundo académico. Ciertamente, su insistencia en proporcionar una única versión, silenciando voces críticas, ha provocado en ocasiones tensiones importantes en los círculos académicos del mimo. Afortunadamente, antiguas confrontaciones entre lo que aparentemente eran dos bandos opuestos en el mundo del mimo —y que en realidad no respondían al sentir general de los artistas profesionales del teatro de gesto— han quedado hoy en día atrás como anécdota absurda del pasado. La crítica que en un momento dado se hubiese podido hacer a Thomas Leabhart de un excesivo proteccionismo en torno a la figura de Decroux es actualmente injustificada. Los escritos más recientes de Leabhart reflejan con claridad una actitud crítica amplia, capaz de documentar aspectos positivos y negativos de la historia del mimo corporal.<sup>16</sup> La tarea de Leabhart recogiendo y organizando información y poniéndola al alcance del mundo académico y artístico es inestimable y digna de aplauso. Ante la renovada actitud crítica y la aceptación de una pluralidad de voces, se puede afirmar que Thomas Leabhart ha hecho una contribución fundamental para el estudio de la historia del mimo corporal.

Cabe decir que pese a los problemas que se puedan hallar en una actitud inicialmente aparentemente proteccionista, es probable que Leabhart respondiera al sentir general que de forma irracional planeaba entre la comunidad teatral del mimo. El panorama actual, con una creciente distancia crítica, es favorable a la revisión de los materiales existentes y ofrece una excelente oportunidad para evaluar tanto la carrera de Étienne Decroux como la de sus discípulos inmediatos. El trabajo de documentación y teorización que Thomas Leabhart y Anne



Dennis han realizado (así como también los demás discípulos, como Corinne Soum y Guy Benheim), procura material suficiente para afrontar esta tarea en buenas condiciones.

## Conclusión

Este breve repaso de las líneas de trabajo de algunos de los discípulos de Decroux que siguen en activo, sugiere que el legado del «padre del mimo moderno»<sup>17</sup> es amplio, complejo, rico y variado, y que merece una renovada atención desde el mundo académico. Desde aquellas primeras *Paroles sur le mime* que Decroux publicó en 1963, hasta las *Paraules sobre el mim* aparecidas en Cataluña el año pasado, el mimo corporal ha seguido creciendo. Parte de mi proyecto académico de futuro es continuar la investigación en el campo de los artistas, creadores y pedagogos influidos por el mimo corporal, yendo más allá de los discípulos directos de Decroux para explorar el trabajo de sus herederos indirectos. En el mundo teatral contemporáneo, en el que la división entre el teatro de texto y el teatro visual (de gesto, de objetos, etc.) es con frecuencia difícil de mantener, la llamada de Decroux por un teatro basado en el actor, un actor física y mentalmente articulado y con cosas que decir, parece sonar con fuerza. El mimo corporal está proporcionando mecanismos interesantes para llevar a cabo este proyecto. Un mimo que no está condenado al silencio encima del escenario, que utiliza la palabra cuando le es necesario. Y no obstante, un mimo que parece silenciado en el discurso académico. *Paraules sobre el mim* se ha publicado finalmente en Cataluña. Quizás empiece a ser hora de publicar aquí más palabras sobre el mimo; el mimo Decroux, y el mimo corporal que surgió a partir de él. Ciertamente es que todavía faltan palabras sobre el mimo.

Nueva York, febrero de 2009

## Referencias

### Páginas web

- Jean Asselin & Denise Boulanger: <http://www.mimeomnibus.qc.ca/index.html>  
 Kari Margolis: <http://www.margolismethod.org/Center/Home.html>  
 Corinne Soum & Steven Wasson: <http://www.angefou.co.uk/>  
 Thomas Leabhart: <http://research.pomona.edu/thomas-leabhart/>

### Bibliografía

- BARRAULT, Jean-Louis (1949): *Reflections on the Theatre*. Translated by Barbara Wall. Londres: Rockliff, 1951.  
 BENHAÏM, Guy (2003): «Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle». En *Étienne Decroux, mime corporel: Textes, études et témoignages*, editado por Patrick Pezin. Saint-Jean-de-Védas, Francia: L'Entretemps éditions.  
 DENNIS, Anne (1995): *The Articulate Body: The Physical Training of the Actor*. Londres: Nick Hern Books.  
 DORCY, Jean (1962): *J'aime la Mime*. Con fotografías de Monique Jacot. Lausanne: Éditions Rencontre.  
 FELNER, Mira (1985): «Etienne Decroux». En: *Apostles of silence*. Cranbury (USA): Fairleigh Dickinson.  
 LEABHART, Thomas (1989): *Modern and Postmodern Mime*. Nueva York: McMillan Press Ltd.  
 — (1978) «Introduction». En *Mime Journal* 7-8 (*Étienne Decroux 80th Birthday Issue*).  
 — (2007): *Étienne Decroux*. Londres y Nueva York: Routledge.  
 — (2009): *The Decroux Sourcebook*. Londres y Nueva York: Routledge.  
 LEBRETON, Yves (1990): «Decroux, In Poverty at 91, Needs Your Help». En *TDR* 34, pp. 35-37.  
 LUST, Annette (1974): «Etienne Decroux: Father of Modern Mime». En *Mime Journal* 1, pp. 14-25.  
 RUDLIN, John (2000): «Jacques Copeau, the Quest for Sincerity». En *Twentieth Cen-*

*tury Actor Training*, editado por Alison Hodge, pp. 55-78. Nueva York: Routledge.

### Entrevistas grabadas

Soum, Corinne, y Wasson, Steven. Entrevista personal. 26 de mayo de 2008, Londres.

Dennis, Anne. Entrevista personal. 26 de mayo de 2008, Londres.

Asselin, Jean. Entrevista personal. 30 de febrero y 1 de marzo de 2009, Montreal.

Boulanger, Denise. Entrevista personal. 5 de abril de 2008, Montreal.

Margolis, Kari. Entrevista personal. 29 de abril de 2008, Barryville (Nueva York).

### Selección cronológica de ediciones de *Paraules sobre el mim*:

— *Paraules sur le mime*. París: Éditions Gallimard, 1963.

— *Words on Mime*. Traducción de Mark Piper. Claremont, California: Pomona College Theatre Dept., 1985.

— *Paraules sur le mime*. París: Librairie Théâtrale, 1994. (Nueva edición revisada y comentada).

— *Palabras sobre el mimo*. Traducción de César Jaime Rodríguez, con introducción de Corinne Soum. México: Ediciones El Milagro/CNCA, 2000.

— *Paraules sobre el mim*. Traducción de Mariana Miracle y Maria Zaragoza, con prólogo de Jordi Fàbrega. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 2008.

### Notas

\* Este artículo se enmarca en el contexto de un proyecto más amplio sobre «Los Herederos de Decroux», en fase de preparación, que pretende proporcionar una visión general de las líneas de trabajo surgidas a partir de Decroux y sus discípulos, incluyendo los principales recursos, escuelas, grupos y creadores actualmente en activo.

1. Étienne DECROUX: *Paraules sur le mime*. París: Éditions Gallimard, 1963.

2. La denominación de mimo corporal res-

ponde al hecho de que la técnica está viva y en evolución constante más allá del trabajo fundacional de Étienne Decroux y, por tanto, no puede ser simplemente denominada «técnica Decroux» (Corinne Soum y Steven Wasson, entrevista personal, mayo de 2008). Pese a que la expresión «mimo corporal» fue introducida por Étienne Decroux ya en *Paraules sur le mime*, algunos de sus discípulos prefieren actualmente hablar simplemente de mimo (Jean Asselin, entrevista personal, 2009).

3. Étienne DECROUX: *Paraules sobre el mim*. Traducción de Mariana Miracle y Maria Zaragoza, con prólogo de Jordi Fàbrega. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 2008.

4. Existe en la actualidad en Barcelona una escuela internacional de Mimo Corporal Dramático, y el Mimo Corporal también está presente en la formación de actores en el Institut del Teatre y en otras escuelas. Un repaso de los profesores de teatro de gesto en el ámbito catalán de los últimos veinte años demostraría una importante cantidad de profesionales familiarizados con la técnica del Mimo Corporal. Cataluña presenta también un número inusual de grupos y festivales de teatro de gesto, ámbito en el cual el Mimo Corporal suele ser conocido.

5. Jean-Louis Barrault comenta: «Each performed in turn in front of the other, who criticized. We were complementary to each other. Decroux, with his sure analytical sense and exceptional creative intelligence, could pin down the improvised variations that I executed more spontaneously». [Cada uno de nosotros actuaba por turnos frente al otro, que le criticaba. Éramos complementarios. Decroux, con la seguridad de su sentido analítico y con su excepcional inteligencia creativa, era capaz de fijar las variaciones improvisadas que yo ejecutaba de forma más espontánea] (BARRAULT, 1949).

6. Véase BENHAÏM, 2003 : 247-248.

7. Leabhart y Benhaïm ofrecen información discordante. Leabhart se basa en sus entrevistas con Decroux realizadas años más tarde, y Benhaïm se refiere a los escritos de Jean Dorcy (1958), más cercanos a los hechos.

8. Thomas Leabhart proporciona información de algunas de aquellas piezas, y de algunos de los alumnos y miembros de su compañía en aquella época (LEABHART, 1989).

9. La mayor parte de la información de esta sección está basada en entrevistas personales a Jean Asselin (febrero, marzo 2009) y Denise Boulanger (abril 2008).

10. Para referencias generales sobre la escuela de Maximilien Decroux, y también las escuelas de Marcel Marceau y Étienne Decroux, véase DORCY, 1962.

11. La mayor parte de la información de esta sección está basada en una entrevista personal formal con Kari Margolis (abril 2008), además de conversaciones informales con Kari Margolis y con Tony Brown desde que los conocí en el año 2006.

12. Los espectáculos de Kari Margolis se han presentado en varias ocasiones en el festival COS de Reus, donde también ha llevado a cabo talleres de formación. La Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya (AADPC) también ha invitado a Kari Margolis a realizar talleres de formación, en los años 2008 y 2009.

13. Una parte importante de la información de esta sección está basada en una entrevista personal con Corinne Soum y Steven Wasson (mayo 2008), pero también en textos publicados de Corinne Soum.

14. La mayor parte de la información de esta sección está basada en una entrevista personal con Anne Dennis (mayo 2008), además de conversaciones en otras ocasiones.

15. «Los focos se encienden, el actor ocupa el espacio y es percibido por el público, y el teatro empieza.» (DENNIS, 1995).

16. Véase por ejemplo su más reciente publicación en LEABHART, 2009.

17. Un gran número de académicos y artistas han atribuido el apelativo de “padre del mimo moderno” a Étienne Decroux. Por ejemplo, véase LEABHART, 1978; Mira Felner le llama: “the creator of the modern mime form” (FELNER, 1985 : 51); Yves Lebreton dice de Decroux que es “the master of contemporary mime.” (LEBRETON, 1990 : 35); John Rudlin afirma: “Étienne Decroux became the father of the modern corporeal mime.” (RUDLIN, 2000: 75). Para una justificación de dicha atribución, véase LUST, 1974 : 14-25.

