



EL CUERPO POÉTICO DE LA CREACIÓN DRAMÁTICA.
JACQUES LECOQ Y MARCEL JOUSSE

THE POETIC BODY OF DRAMATIC CREATION. JACQUES
LECOQ AND MARCEL JOUSSE

Xavier Escribano

Universitat Internacional de Catalunya

xescriba@uic.es

<https://orcid.org/0000-0003-4432-9222>

Pau Cirer

Escuela Superior de Arte Dramático de las Islas Baleares

paucirer@esadib.com

<https://orcid.org/0009-0008-2268-8594>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.11

ISSN 2444-3948

Resumen: Este artículo pretende trazar una genealogía retrospectiva, en la que, partiendo de un proyecto de formación teatral contemporáneo, 'Moving Rock' de Ellie Nixon, nos retrotraemos a su inspiración en la idea del fondo poético común, de Jacques Lecoq, y en la conexión de ambos pedagogos teatrales con los trabajos del lingüista y antropólogo Marcel Jousse, incidiendo especialmente en la importancia decisiva del *mimismo* y del *Anthropos mimador*, una de las principales categorías desarrolladas por Jousse en su *Antropología del gesto*. Se trata, pues, de presentar la fecunda forma de interacción entre la investigación y pedagogía del arte dramático, por una parte, y la reflexión antropológica, lingüística y filosófica, por otra.

Palabras clave: Cuerpo poético; fondo poético común; mimismo (*mimisme*); Anthropos mimador (*Anthropos mimeur*); Antropología del gesto

Abstract: This article aims to trace a retrospective genealogy, in which, starting from a contemporary theatre education project, Ellie Nixon's 'Moving Rock', we look back to its inspiration in Jacques Lecoq's idea of the common poetic background, and the connection of both theatre educators with the work of the linguist and anthropologist Marcel Jousse, with particular emphasis on the decisive importance of mimicry and the miming Anthropos, one of the main categories developed by Jousse in his *Anthropology of gesture*. It is therefore a fruitful form of interaction between the research and pedagogy of dramatic art, on the one hand, and anthropological, linguistic and philosophical reflection, on the other.

Keywords: Poetic body; common poetic background; mimism (*mimisme*); miming Anthropos (*Anthropos mimeur*); Anthropology of gesture.

Sumario: 1. Introducción. 2. La poética del cosmos. 3. El *fondo poético* de la creación dramática: Jacques Lecoq. 4. Del *mimetismo* al *mimismo*: Jousse y Lecoq. 5. A modo de conclusión. 6. Obras citadas. 7. Notas

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

XAVIER ESCRIBANO es profesor de Antropología Filosófica en la Universitat Internacional de Catalunya. Sus principales intereses se centran en la antropología y fenomenología de la corporalidad. Es miembro del proyecto de investigación financiado por el gobierno de España «Fenomenología del cuerpo y experiencias de gozo» PID2021-123252NB-100 y dirige el grupo de investigación en Antropología de la Corporalidad SARX, desde el que ha coordinado y editado la obra *De pie sobre la tierra: caminar, correr, danzar. Ensayos filosóficos e interdisciplinares de antropología de la corporalidad* (Ed. Síntesis, 2019) y *Vivir del aire, pensar la respiración. Ensayos filosóficos e interdisciplinares de antropología de la corporalidad II* (Ed. Síntesis, 2024).

PAU CIRER es Doctor en Comunicación, Educación y Humanidades por la UIC (Premio Extraordinario). Máster Universitario en Estudios Teatrales por la UAB y la UPF. Titulado en Arte Dramático por la ESADIB, con postgrados en educación teatral y proyectos pedagógicos y escénicos en IT. Formación complementaria en SIAC y CMSG (Italia) y movilidades Erasmus+ en Dublín, Múnich y Birmingham. Profesor en enseñanzas superiores de arte dramático (ESAD Córdoba, ESAD Eolia, ESADIB, 2017–actualidad), como en ciclos superiores, bachilleratos escénicos y escuelas de actuación. Ha trabajado como creador, director y actor en más de sesenta compañías. Publica sobre didáctica teatral en revistas especializadas.

I. INTRODUCCIÓN

El punto de partida que inspira el estudio que se ofrece aquí es el proyecto de investigación teatral ‘Moving Rock’ de la profesora Ellie Nixon, que potencia la elaboración de una poética personal de la expresión dramática a partir de la interacción creativa con una formación de la naturaleza como una montaña rocosa. El trabajo de Nixon nos conducirá directamente a su inspiración en el *fondo poético común* de Jacques Lecoq, como repertorio ilimitado de recursos expresivos al servicio de la escena, fruto de una incorporación gestual de lo experimentado, en una búsqueda del eco que cualquier situación o realidad vivida provoca en la propia carne. A su vez, siguiendo la ruta de esta genealogía retrospectiva, podremos conectar la propuesta pedagógica teatral de Jacques Lecoq con algunas categorías centrales de la *Antropología del gesto* de un antropólogo y lingüista semiolvidado, Marcel Jousse¹, a quien Nixon también hace referencia en conexión directa con Lecoq, vínculo o influencia que ha significado uno de los motivos inspiradores de nuestro trabajo. En efecto, Lecoq asume en su sistema la distinción jousiana central entre «imitación», entendida como representación exterior de la forma, y «mimismo» (*mimisme*), que consiste en una búsqueda de la dinámica interior del sentido. El propio ser humano es, para Jousse, primordialmente un «Anthropos mimador» (*Anthropos mimeur*), que se relaciona con el mundo y los seres que lo pueblan recreando proteicamente sus formas, movimientos y dinámicas, que reverberan de modo espontáneo y natural en su propio cuerpo. Se trata, pues, de presentar, en las siguientes páginas una sugerente y fecunda forma de interacción entre la investigación y pedagogía del arte dramático –o, más precisamente, «pedagogía del teatro del gesto», en expresión acuñada por el propio Lecoq–, por una parte, y la reflexión antropológica, lingüística y filosófica, por otra. La interesante conexión entre Lecoq y Jousse, como veremos, no ha sido totalmente ignorada –como ejemplifica bien el caso citado de Nixon– pero apenas ha sido estudiada en detalle y profundidad, aunque podamos hallar dramaturgos o autores que sustenten principios semejantes, como es el caso de Declan Donellan, que destaca la importancia de las capacidades miméticas en la actuación (cf. Donellan, 2024, pp. 17-18). De la mano de ambos maestros, y teniendo en cuenta su impacto en investigaciones más recientes, llevaremos a cabo un esfuerzo de redescubrimiento y revalorización del *cuerpo poético* en la creación

escénica, como espacio de apropiación, de identificación proteica y de comunicación profunda con la naturaleza en sus múltiples formas.

2. LA POÉTICA DEL COSMOS

En un texto vibrante y lleno de intuiciones valiosas como es *Filosofía de la danza*², el poeta y ensayista Paul Valéry sostiene que la danza, lejos de ser un puro divertimento o un mero espectáculo de distracción:

es simplemente una *poésía general de la acción de los seres vivos*: aísla y desarrolla los caracteres esenciales de esta acción, la separa, la despliega y, del cuerpo que posee, hace un objeto cuyas transformaciones, la sucesión de los aspectos, la búsqueda de los límites de las potencias instantáneas del ser, llevan necesariamente a pensar en la función que el poeta da a su espíritu. (Valéry, 1998, pp. 187-188).

Más allá del paralelismo que se establece en estas líneas entre lo que realiza el cuerpo danzante –que, como veremos, resulta igualmente aplicable a las artes del movimiento en general y a las artes escénicas– y lo que el poeta lleva a cabo con su espíritu, nos interesa destacar la presencia en este conciso fragmento de ciertas ideas implícitas de especial interés. La primera de ellas es que el desarrollo de un arte como la danza, requiere, para comenzar, la capacidad de percibir o captar la poética de la forma, el movimiento o el comportamiento de los seres vivos; en segundo lugar, que ese mismo arte lleva a cabo un ejercicio de reducción a lo sustancial, de esencialización de lo percibido; además, que aquello que ha sido captado y seleccionado reaparece recreado o transfigurado gestual y corporalmente por el bailarín o la bailarina; y, por último, una idea de gran relieve: el carácter sorprendentemente general de tal poética corporal, ya que la apertura universal al conocimiento o interiorización de la realidad ha sido considerada tradicionalmente un atributo exclusivo del espíritu³, mientras que en este texto se refiere al cuerpo en movimiento. La pregunta que se impone aquí, sin embargo, es si la universalidad poética que Valéry atribuye al cuerpo danzante es todavía –en la formulación empleada por el poeta francés– lo suficientemente amplia o si, incluso más allá de la acción de los seres vivos en su conjunto, podría extenderse igualmente a todo ser, elemento, materia o

fenómeno de la naturaleza, como el huracán, la cascada o la arena del desierto y, más aún, no solo a sus acciones, sino a sus transformaciones, pasiones o afecciones.⁴

Por ello, recogiendo y ampliando en cierta medida la fórmula de Valéry, podría hablarse de una *poética corporal del cosmos*, es decir, de un arte consistente en la captación y recreación corporal de la poética de la acción de cualquier ser, elemento o fuerza del universo. Bajo esta rúbrica podemos comprender mejor el sentido de recientes investigaciones llevadas a cabo en el ámbito de la formación de los actores y de la pedagogía teatral, como es el caso del citado proyecto 'Moving Rock' que nos interesa comentar a continuación.

La profesora y pedagoga de arte dramático Ellie Nixon⁵, en su búsqueda de nuevas perspectivas que permitan renovar la práctica de la formación de los actores, ha desarrollado un proyecto de investigación en el que explora la triangulación entre el cuerpo, el elemento material de una gran roca de granito⁶ y la experiencia vivida que resulta del encuentro, de la interacción y del diálogo entre el cuerpo en movimiento y esa gran masa rocosa (Nixon, 2019, p. 98). Se trata de un proceso de investigación corpóreo, como punto de partida, en el que Nixon lleva a cabo un descubrimiento de sí misma, de sus posibilidades motrices y expresivas, a través de un contacto directo con una realidad natural, en este caso con un elemento sobresaliente del cosmos. Tales experiencias sensibles, los gestos implicados en esa interacción, las palabras que surgen o evocan tal experiencia, quedan registradas o sedimentadas en la propia memoria corporal, o disponibles para ser recuperadas, elaboradas y empleadas de nuevo en la actuación.

El interesante proyecto pedagógico de Nixon, del que aquí solo ofrecemos una somera pincelada, apuesta por la elaboración de una poética personal de la expresión dramática a partir de la interacción creativa con una formación de la naturaleza. En ese sentido, es la materia misma la que ofrece un estímulo para generar la *performance* (cfr. Nixon, 2019, p. 105).

Pues bien, para el desarrollo de su investigación, y como armazón teórico de su propuesta pedagógica, Nixon se vale de algunos conceptos centrales en la *Antropologie du geste* de Marcel Jousse: tal es el caso de la ley antropológica fundamental del «mimismo» (*mimisme*)⁷, que Nixon —siguiendo a Jousse— entiende como «el impulso instintivo de recibir, integrar y recrear gestualmente todas las acciones que el universo pone

en juego en nosotros» (Nixon, 2019, p. 101). En su interacción corporal y creativa con la gran roca de Haytor, la profesora Ellie Nixon se inspira directamente en la idea jousseana de que «el más importante primer paso al apropiarse o hacerse cargo de algo es el hecho de conectar con nuestro profundo impulso antropológico de ser o de identificarnos con todas las cosas a través de nuestra capacidad mimética» (103).⁸

No cabe duda de que Nixon ve en la obra de Jousse un pensamiento que facilita una renovación de ciertos aspectos de la formación de actores y nos muestra un posible uso de su «antropología del gesto» en el contexto de la pedagogía del arte del gesto. Pero esa inspiración directa en el pensamiento de Jousse y su aplicación al ámbito teatral no habría sido posible sin la mediación del pedagogo en arte dramático Jacques Lecoq. En efecto, Nixon explica cómo oyó mencionar a Jousse por primera vez siendo alumna de la Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq, en París, alrededor de 1987, que es la época de la publicación de «Le theatre du geste: mimes et acteurs», en la que Lecoq expone algunas de las ideas clave de su sistema pedagógico. Precisamente allí, señala atinadamente Nixon, Lecoq reconoce una considerable influencia de Jousse en su método de entrenamiento actoral, entre otros motivos por el «papel central que tiene lo mimético en relación con el mundo material como catalizador de la práctica imaginativa» (Nixon, 2019, p. 99). A pesar de la notable influencia del pensamiento de Marcel Jousse en la pedagogía del arte dramático de Jacques Lecoq –y salvando algunas excepciones, como los trabajos de Claudia Sachs y de Jon Foley Sherman, que citaremos más adelante– las conexiones pedagógicas entre ambos autores han sido poco desarrolladas hasta el momento, lo que convierte el trabajo de Nixon en una original aportación mostrando el vínculo entre antropología del gesto, pedagogía del movimiento y práctica contemporánea.

Todo ello resulta especialmente relevante, teniendo en cuenta el hecho de que Lecoq ha formado a innumerables discípulos y seguidores que han desarrollado el «mimismo» y lo poético en las artes escénicas. Un ejemplo destacado es el actor, autor y discípulo de Lecoq, Toni Albà, quien fundamenta sus imitaciones en las mimodinámicas de la naturaleza, afirmando que «cualquier elemento del planeta puede ser un motor para la actuación» (Albà, 2011). En sus espectáculos, Albà encarna personajes que combinan lo poético con lo explícito, así como acciones que combinan el «mimismo» y a la vez lo «mimético». Además, juega con las dinámicas opuestas que coexisten en el personaje y sus acciones. Como

docente, ha destacado por buscar variantes de los nueve movimientos que en su día planteó Lecoq y, por tanto, ha continuado y trascendido la tradición técnica establecida por su maestro.

Por otro lado, el autor y actor de teatro y cine Sergi López, también discípulo de Lecoq, utiliza sus habilidades miméticas como motor para expresar emociones de manera eficaz, transmitiendo estados energéticos a través de una base de mimodinámicas sobre una base poética. En su espectáculo 'Non Solum', por ejemplo, encarna casi sesenta personajes que dialogan entre ellos, utilizando pequeños *mimages* que los diferencian unos de otros (López, 2010).

Asimismo, el actor, autor, director y célebre docente, Andrzej Leparski, mentor de compañías teatrales como Vol Ras y Tricycle, subraya la necesidad de construir la dramaturgia actoral con acciones físicas y vocales mediante la transcripción e invención de onomatopeyas que nutren de dinámicas mímicas a la actuación. Esto se logra tanto desde la transcripción escrita como desde el gesto imaginado, permitiendo alcanzar el ritmo y la emoción que la intérprete requiere (Leparski, 2011)

A la vista de este amplio abanico de influencias en la práctica contemporánea, del que hemos ofrecido una mínima referencia a título de ilustración, resulta pertinente poder remontarnos a las parcialmente olvidadas fuentes de inspiración primigenia. Por ese motivo, a continuación, destacaremos algunos trazos fundamentales de la pedagogía teatral del «cuerpo poético» (*corps poétique*) de Jacques Lecoq, mostrando también aquellos aspectos en los que se detecta una inspiración directa en la concepción del «Anthropos mimador» (*Anthropos mimeur*) y de la «Antropología del gesto» (*Anthropologie du geste*) de Marcel Jousse.

3. EL FONDO POÉTICO DE LA CREACIÓN DRAMÁTICA: JACQUES LECOQ

Jacques Lecoq comenzó su carrera como atleta y gimnasta. A través del deporte descubrió la geometría del movimiento corporal, el tipo de movimientos abstractos en el espacio que los ejercicios gimnásticos requieren, y desarrolló su sensibilidad para captar la poesía del movimiento en el espacio, en el que se halla el germen de su pedagogía: «Me gustaba correr, pero sobre todo era sensible a la poesía del deporte, cuando el sol alarga o acorta la sombra de los corredores sobre la pista, cuando se establece un ritmo de carrera. He vivido intensamente esta poética del

deporte» (Lecoq, 2003, p. 19). Como afirma Claudia Sachs, esa va a ser una de las constantes de su posterior tarea artística: «Lecoq siempre trata de explorar la dimensión poética tras la apariencia de las cosas» (Sachs, 2016, p. 52). Tal dimensión poética constituye para él la marca propia del artista, el modo singular e individual de utilizar las técnicas en su creación, esto es, su «cuerpo poético» personal.

En 1956 Jacques Lecoq fundó su propio centro formativo en París, la Escuela Internacional de Teatro. Su sistema pedagógico se desarrolla a lo largo de dos años en forma de viaje, un sistema de aprendizaje de sus principios técnicos que se sustenta en las mimodinámicas para promover la incorporación de nuevos conocimientos en el intérprete. Su metodología transita del silencio hacia la palabra, de lo abstracto a lo concreto, de la ausencia de emociones a la presencia de éstas, de estructuras simples a complejas, del ensayo-error a repetir y fijar.

La pedagogía de Lecoq, gracias a la inspiración recibida de Jousse, desarrolla el concepto de «mimismo» a través de diversas situaciones significativas, tales como la habitación de la infancia (*la chambre d'enfance*), la espera (*l'attente*), el despertar (*le réveil*), el viaje elemental (*le voyage élémentaire*), las nueve actitudes (*les neuf attitudes*), el adiós (*l'adieu*), el equilibrio de escenario (*l'équilibre du plateau*), el reencuentro (*le rencontre*), la caza (*la chasse*), por citar algunos de ellas. Por otro lado, el «mimetismo» se manifiesta de manera notable en los ejercicios de análisis de movimiento, los cuales se enfocan en cada una de las nueve actitudes (*les neuf attitudes*). Cada actitud está caracterizada por una forma y una estructura fija y definida que los intérpretes deben asimilar para posteriormente interactuar de manera orgánica según el contenido y el contexto de su actuación.

El primer grado en la pedagogía Lecoq consiste en la búsqueda de la neutralidad, porque la recreación –según el autor– no es actuación: la recreación es la manera más simple de reproducir los fenómenos de la vida, mientras que la actuación aparece más tarde e implica una conciencia de la dimensión teatral (cfr. Lecoq, 2003, p. 51). A partir del nivel inicial se incorporan conocimientos para modelar la presencia escénica del actor o la actriz. Su enseñanza se materializa desde dos procedimientos que operan de manera simultánea: el análisis de los movimientos y la creación del personaje. En el primer año, se desarrolla el proceso pedagógico, donde predomina el mimetismo, especialmente en las didácticas técnicas y análisis de los movimientos, de manera articulada, consciente

y repitiendo, desde el ensayo y error, el mismo patrón, hasta incorporarlo, hasta ser capaz de interpretar de manera vivida y creíble. Se trabaja la recreación, la máscara neutra, las identificaciones, las máscaras larvarias, las utilitarias y las expresivas. En el segundo año, que forma parte del mismo proceso pedagógico en progresión constante, se aborda el proceso creativo, poniéndose un mayor énfasis en el «mimismo», dado que se trabaja el sentido interno del movimiento, abordando así, de manera orgánica, los territorios dramáticos, es decir, el melodrama, la comedia humana, los bufones, la tragedia y finalmente, los clowns. Todo ello, para promover un intérprete creativo y autónomo.

El trabajo realizado en el periodo inicial se plantea en primer término como una «escuela de la mirada» y se invita a los alumnos ante todo a «volver a la percepción de lo que está vivo» (Lecoq, 2003, p. 54), a llevar a cabo un «análisis de los movimientos de la vida» (48), con la finalidad de «poner al alumno en contacto, lo más estrecho posible, con el mundo y sus movimientos» (49). Ahora bien, la verdadera comprensión de las formas y las dinámicas de la vida no puede obtenerse a través de una observación exterior, por detenida o exhaustiva que sea, sino que ha de implicar una identificación interior bajo la forma de una reproducción corpórea de ese movimiento. Tomemos el ejemplo de la recreación corporal de un color, tal como lo expone el mismo Lecoq:

Hay un tiempo, un espacio, una luz, un ritmo que son los 'justos' para cada color. Descubrimos juntos que, si un movimiento dura demasiado, si se pasa de tiempo, pierde su color. Por ejemplo, para el rojo los alumnos hacen a menudo movimientos de explosión, pero desde el momento en que explotan, el color desaparece del movimiento y se convierte en luz. El rojo, verdaderamente, sólo existe justo antes de la explosión, en la fortísima tensión dinámica de ese instante. (Lecoq, 2003, pp. 76-77).⁹

Como nos recuerda Claudia Sachs, «la observación de la naturaleza es uno de los puntos fundamentales de la pedagogía de Lecoq» (2016, p. 51). Así es, en su exploración corporal de los movimientos de la naturaleza, Lecoq comienza con los elementos: la tierra, el agua, el aire y el fuego.¹⁰ Describiéndolo en términos fenomenológicos, podría decirse que Lecoq trata de averiguar cómo aparecen tales elementos en la vivencia corporal: qué es el agua para el cuerpo, cuál es, por ejemplo, la experiencia originaria del mar. Aunque podría decirse que el cuerpo ya lo

sabe, en una especie de conocimiento tácito o latente que no se articula de modo conceptual, es preciso explicitarlo de algún modo, sacarlo a la luz, reapropiárselo y hacerlo disponible como material para la expresión dramática voluntaria:

Observamos, por ejemplo, el movimiento de un cuerpo confrontado con el mar: es levantado por el agua, rechazado por las olas, arrastrado en una lucha desigual por adentrarse en él. El agua es una resistencia en movimiento contra la que hay que luchar para poder reconocerla. Solo a partir de la pelvis esa sensación global puede transmitirse al conjunto del cuerpo. Insistimos en la implicación de la pelvis para evitar los gestos de los brazos y de las manos, que tienen tendencia a representar el mar sin llegar a sentirlo nunca. (Lecoq, 2003, p. 126).

Lecoq ofrece varios ejemplos de cómo representar el mar a través de las respiraciones y el movimiento de ondulación. Lo que se *mima* no es la forma, aquello que es visible a primera vista, sino su modo particular de ser, sus ritmos y fuerzas internas. Unas dinámicas que el actor tiene que ser capaz de incorporar para después transferirlas a la expresividad escénica y al juego teatral. En el caso del estudio con los elementos se trata de trabajar con la especificidad de cada uno de ellos, percibiendo sus diferentes dinámicas y trayéndolas al cuerpo, intentando moverse como esos elementos y materiales (cfr. Sachs, 2016, p. 54).

Vemos que estas experiencias, que van, por ejemplo, de la inmovilidad al movimiento máximo, pasando por innumerables dinamismos intermedios, permanecen por siempre grabadas en el cuerpo del actor y se despiertan en el momento de actuar: «[c]uando, a veces, muchos años después, el actor tenga que interpretar un texto, este texto hallará eco en el cuerpo y reencontrará en él una materia rica y disponible para la emisión expresiva» (Lecoq, 2003, pp. 73-74). Lecoq, a través de su metodología, persigue que el alumno no solo realice acciones físicas, sino que también las sienta profundamente, permitiendo que estas experiencias lo nutran en su proceso formativo. De este modo, mediante la repetición, las acciones se van grabando en el cuerpo del estudiante. Este fenómeno se traduce en lo que Lecoq llama «circuitos físicos», que se refiere a la memoria corporal resultante de la incorporación de experiencias y recursos miméticos. En este contexto, la práctica del mimismo

se convierte en un vehículo fundamental para la formación actoral, facilitando la integración de las vivencias en el cuerpo del intérprete.

Lecoq subraya que el resultado del trabajo de identificación son las huellas que se imprimen en el cuerpo de cada persona, los citados circuitos físicos instalados en el organismo a través de los cuales transitan las emociones dramáticas que encuentran el camino para expresarse (cfr. Lecoq, 2003, p.111).

En definitiva, la pedagogía de Lecoq pone a prueba el *anthropos mimador*, le conduce a la búsqueda de aquellos elementos estructuralmente imprescindibles para la comprensión de un fenómeno natural o de una situación humana. No se trata de hallar una esencia ideal, susceptible de ser representada, sino descubrir una dinámica motora, que solo puede conocerse ejerciéndola o poniéndola en práctica, por ejemplo, la «estructura motriz» de un fenómeno de la naturaleza: un huracán, un terremoto, un incendio, o de una situación humana como el ‘adiós’ (cfr. Lecoq, 2003, p. 66). En este último ejercicio mencionado, Lecoq trata un tema de la vida cotidiana, que puede enmarcarse en un puerto rodeado por la gente, entre la niebla y las sirenas de los barcos, pero también podría situarse en el andén de una estación, o en cualquier otra parte. Lo nuclear no es lo que envuelve al tema, sino la trama motriz del adiós que se pretende hacer aparecer. Observamos entonces de qué manera funciona el adiós en su dinámica. Un verdadero adiós es un acto de separación, en el que se debe encajar la situación desfavorable. El adiós —afirma Lecoq— no es una idea, es un fenómeno que se puede observar de manera pragmática. Hacer que los actores trabajen este tema es un medio excelente para sentir su presencia, su dominio del espacio, sus gestos y su cuerpo en general.

No se trata, por tanto, de una operación intelectual, ni se expresa en un lenguaje proposicional, sino que consiste más bien en un proceso en el que se produce la «captación motriz» de una «significación motriz»¹¹. Es aquí donde, para referirse a esta forma de transformación corporal, siguiendo explícitamente al antropólogo del gesto Marcel Jousse, Lecoq emplea el concepto de «mimaje» (*mimage*).

4. DEL *MIMETISMO* AL *MIMISMO*: JOUSSE Y LECOQ

En un texto pedagógico de estilo programático como «Le théâtre du geste: mimes et acteurs» (1987), Jacques Lecoq dedica un capítulo a «L'imitation: du mimétisme au mimisme». Allí Lecoq afirma que Marcel Jousse da al verbo «mimar» (*mimer*) su verdadero valor profundo y cita por extenso el siguiente texto, en el que le interesa destacar especialmente la distinción entre «mimismo» (*mimisme*) y «mimetismo» (*mimétisme*): «El mimismo se diferencia del mimetismo en que no es una imitación, sino una captación de lo real que es representada en nuestro cuerpo. (...) Somos receptáculos de interacciones que se interpretan en nosotros espontáneamente»¹² (Lecoq, 1987, p. 17).

Para Lecoq es especialmente relevante el hecho de que esa captación de lo real sea llevada, en la forma gestual del «mimema» (*mimème*) a lo profundo de sí mismo, constituyendo el «fondo poético» (*fonds poétique*) del que surge precisamente la creación artística:

La imitación del mimo puede pertenecer al mimetismo y al mimismo. El gran mimo toca el mismo ritmo del ser vivo en el fondo poético común, hecho de tiempo, espacio, tensión, impulso, color, luz y materia. Como el comediante que obtiene de este fondo la vida de los personajes que interpreta. Pero este fondo, al mismo tiempo, está en sí mismo. (Lecoq, 1987, pág 17)

En efecto, tal como se ha sugerido más arriba, Lecoq inspira su pedagogía de creación en la concepción antropológica de Marcel Jousse —en particular, en los conceptos de *mimisme* y *mimème*, tal como se exponen en *Anthropologie du geste*. Para Jousse, el ser humano es esencialmente un *Anthropos mimeur*, que interioriza la realidad y la recrea (*rejoue*) gestualmente, como modo fundamental de comprenderla y de interaccionar con ella¹³. El fenómeno fundamental del mimismo (*mimisme*) se hace especialmente evidente en la infancia: «Rebosante de *mimèmes*, el pequeño *Anthropos* se convierte, en cierto modo, en todas las cosas» (Jousse, 1974, p. 53).

Natalie Depraz ha enfatizado con toda razón la importancia del «mimismo» en la infancia, precisamente en el sentido de no ser una mera copia exterior y abstracta, sino un «una incorporación activa, arcaica y primordial» (Depraz, 2011, p. 78), que muestra, especialmente en los

niños/as, una apertura y una receptividad ilimitadas, que rompe los límites, rígidamente establecidos entre todos los seres existentes. Para Depraz, en efecto, «[l]a innovación de Jousse radica en el redescubrimiento de la virtud de los gestos interiorizados y las actitudes orgánicas arcaicas que son nuestra base antropológica más fuerte y encarnada.» (78).

Volviendo a nuestra referencia inicial a la danza, es interesante hacer notar cómo, al igual que la infancia, aquella *poética general de la acción de los seres vivos* de la que hablaba Valéry, nos retrotrae también a etapas arcaicas, en el desarrollo del individuo y de la humanidad en su conjunto, donde la espontaneidad corporal expresa de manera más inmediata la plenitud de lo real. El mismo Valéry, en el diálogo *L'âme et la danse*, presenta a la figura de un imaginado Sócrates que glosa extasiado los movimientos iniciales de la divina bailarina Athiké. En palabras del gran poeta, el cuerpo danzante es como una llama, rebosando e incesantemente cambiando de formas. La danza expone la naturaleza ígnea del cuerpo, es decir, su ilimitada capacidad de metamorfosis, el no estar ligado a ninguna forma, poder abrazarlas y rechazarlas todas, como una imagen de esa apertura universal que según los antiguos caracterizaba a la *psyché* humana: «Nada, querido Fedro. Sin embargo, cualquier cosa, Erixímaco. Tanto el amor como el mar, y la vida misma, y los pensamientos... ¿No sienten que ella es el puro acto de las metamorfosis?» (Valéry, 1960, pp. 164-165).

El *Anthropos mimador* comprende la realidad a través de un proceso que no consiste en una objetivación, fruto de una toma de distancia, sino en una recreación a partir de la identificación gestual: «El hombre solo conoce aquello que recibe en sí mismo y que recrea» (Jousse, 1974, p. 55). Esta identificación, más allá de toda imitación superficial de la forma exterior, consiste en la transposición del «gesto esencial», de la «acción esencial» (52), o del «gesto característico» (53) de otro ser en el propio cuerpo. Según Marcel Jousse «para el hombre espontáneo, eco y espejo de la realidad circundante, cada uno de los seres es percibido y *mimado* como una acción, como un gesto que le es propio, que le es «esencial». Este gesto esencial, característico de un ser vivo o inanimado, se convierte, por así decirlo, en su nombre» (52). El «mimema» (*mimème*) es la «reverberación del gesto característico o transitorio del objeto en el compuesto humano» (54).

Estableciendo la conexión entre Jousse y Lecoq, Sherman señala que en la concepción de ambos autores se produce una comprensión corporal del objeto, a través de la mediación del gesto característico (2016, p. 60). Se trata de un mecanismo en el que en un primer lugar hay una absorción (*intussusception*, en la característica terminología de Marcel Jousse) de lo que está fuera, y en un segundo momento el individuo rehace lo que ha percibido y lo expresa a su propia manera. Esa reproducción puede ser inhibida, pero permanece grabada de algún modo, presta a ser reactuada. La recreación corporal o «mimaje» (*mimage*) ocupa un papel esencial y central en la pedagogía del movimiento y de la expresión dramática de Lecoq, hasta llegar a afirmar que: «[m]imar es un acto fundamental, el acto primigenio de la creación dramática» (Lecoq, 2003, p. 41). Ahora bien, como ya se ha dicho, ese acto no es exclusivo o privativo del ámbito artístico, sino que hunde sus raíces en los estratos primigenios de la infancia y de la existencia arcaica del ser humano, como destacan, desde diferentes perspectivas, tanto Donellan, citado al principio, como Depraz. El acto de mimar, es decir, «poder jugar a ser otro, poder dar la ilusión de cualquier cosa» (Lecoq, 2003, p. 42) no es una operación circunscrita a la esfera meramente lúdica o estética: «el acto de mimar es un acto esencial, un acto de la infancia: el niño mima el mundo para reconocerlo y prepararse para vivirlo. El teatro es un juego que mantiene vivo ese acontecimiento» (42).

Sachs advierte que Lecoq dirige siempre la atención de sus estudiantes hacia la observación de lo que nos rodea, con sus ritmos, sus luces, formas, líneas, y la esencia de las diferentes manifestaciones, alertando a los estudiantes respecto del sentido poético universal presente en cada cosa (Sachs, 2016, p. 55). La recreación no debe implicar exageraciones ni transposiciones, sino ser lo más fiel posible a la realidad cotidiana. Durante el entrenamiento actoral, al tiempo que se estimula la atención, la percepción y la absorción de todo lo que le rodea, el actor desarrolla su capacidad de transponer y actuar, extendiendo los límites de su imaginación hacia una construcción estética: «Es un medio de ampliar la imaginación del actor a través del cuerpo» (Sachs, 2016, p. 56). Al usar el mimismo en su pedagogía, Lecoq empuja a sus alumnos a moverse desde los elementos, los materiales, los otros seres, como afirma Sherman: «moverse siguiendo la llamada de algo diferente de uno mismo» (2016, p. 60)

En su particular exploración dramática del cosmos en sus elementos y formas, Lecoq puede brindarnos un ejemplo de esta incorporación de otros seres o maneras de vida al propio esquema corporal:

el árbol ... es el mayor elemento simbólico de la tierra, puesto que está enraizado en ella. Para un actor es de lo más importante trabajar el árbol. Una actriz que tenga que interpretar *La Gaviota* de Chéjov solo podrá desarrollar una 'apariencia etérea' si conoce, previamente, el enraizamiento primigenio. (Lecoq, 2003, p. 70)

Según Lecoq, mimar el árbol, captarlo desde el cuerpo, no consiste en imitar la forma externa (el tronco, las ramas, la copa), sino en comprender qué significa 'estar enraizado', fruto de una búsqueda de la dinámica interna del sentido. «El mimetismo es una representación de la forma, el mimismo –nos recuerda Lecoq– es la búsqueda de la dinámica interna del sentido» (Lecoq, 2003, p. 42). En efecto, no se trata de saber qué o cómo es el árbol, lo cual implica una distancia objetiva, sino de responder al significado de ser árbol, comprensión que solo puede llevarse a cabo a través de una comunión, coexistencia o familiaridad carnal.

Constatando una vez más la profunda conexión Jousse-Lecoq, podría decirse que el fondo poético común, en el que el actor instruido por Lecoq encuentra un repertorio ilimitado de recursos expresivos al servicio de la escena, se enraíza en una forma de incorporación gestual de lo experimentado, en una búsqueda del eco que una realidad vivida provoca en la propia carne; un tipo de comprensión de la realidad que —como dice Jousse— recuerda el sentido bíblico del «conocer», que es el hacer de dos una sola carne: «conocer a alguien es convertirse, con este otro, en una sola carne, actuando, pensando y creando» (Jousse, 1974, p. 79). Se trata de una dimensión abstracta, hecha de espacios, de luces, de colores, de materias, de sonidos, que se encuentran en cada persona. Estas diversas experiencias, sensaciones, junto a todo aquello que ha visto, escuchado, tocado, saboreado, se acumula en el cuerpo y constituye el fondo común a partir del cual van a surgir los impulsos, los deseos de la creación: «Es necesario pues, en mi proceso pedagógico, llegar hasta ese fondo poético común para no quedarse tan sólo en la vida tal cual es, o tal como aparenta ser.» (Lecoq, 2016, p. 70)

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Antes de llegar al término de nuestra exposición, deseáramos realizar dos sencillas reflexiones. En primer lugar, nos parece interesante y significativo que el legado de la obra de Marcel Jousse, un autor desconocido para el público y prácticamente ignorado, pueda ser relevante en el contexto de la innovación y de la pedagogía de las artes del movimiento corporal, el mimo, la danza, el teatro, es decir, el campo amplio y creativo de la *performance* contemporánea. De este modo, la *Antropología del gesto* jousiana queda rescatada de un medio exclusivamente libresco, académico o erudito, donde correría el riesgo de ser reducida a una singular pieza de museo de las heteróclitas concepciones antropológicas del pasado siglo XX. Gracias a la genial aportación a la pedagogía teatral de Jacques Lecoq, que sigue hoy enteramente vigente, y al trabajo de otros estudiosos y continuadores como los citados Claudia Sachs, Jon Foley Sherman o Ellie Nixon, entre otros, el pensamiento de Jousse puede continuar vivo en un medio que le resulta connatural, las artes que exploran creativamente el movimiento y el gesto humano.¹⁴ Así lo piensa la misma profesora Nixon, a quien hemos citado por extenso al inicio de nuestro texto y que ha llevado a cabo no solo una recuperación teórica, sino una revitalización práctica de la conexión Jousse-Lecoq:

aunque sus textos surgieron de su estudio de las culturas orales, también tienen en conjunto una importancia tangible en las nociones contemporáneas de la experiencia vivida. De hecho, la antropología dinámica de Jousse puede considerarse una precursora fundamental de los modos de investigación de esta experiencia vivida y sigue siendo relevante en el discurso actual sobre la formación de los artistas contemporáneos. (Nixon, 2019, p. 111)

Por último, quisiéramos destacar un punto de esencial coincidencia, a nuestro modo de ver, entre el pensamiento de Marcel Jousse y el trabajo de Jacques Lecoq: la devoción a la realidad, en especial a la naturaleza, en la pluralidad y en la plenitud de sus manifestaciones, como fuente de aprendizaje y de inspiración primordial. No se trata, en ninguno de los dos casos, de una aproximación cognoscitiva con pretensiones exclusivamente objetivantes o de dominio pragmático, que permanece exterior y siempre a distancia de aquello conocido, sino que se trata de una

invitación a la interiorización y recreación del cosmos en todas sus formas, en las que domina la identificación y el espíritu de celebración gozosa de esa relación sorprendente en la que un pequeño y aparentemente insignificante ser de la naturaleza, el *Anthropos mimador*, toma conciencia y expresa la realidad entera en toda su amplitud a través del gesto y de la palabra: «Es a partir del momento en que el *Anthropos* interpretó en él el gesto de interacción, cuando pudo decir el microcosmos que reverbera el macrocosmos» (Jousse, 1974, pp. 57-58). Nada parece más oportuno, en la crítica situación actual del ser humano en nuestro planeta, que un pensamiento inspirador acerca de nuestra peculiar relación con una naturaleza en la que reconocemos nuestro origen, pero de la que somos también misteriosamente responsables.

6. OBRAS CITADAS

- ALBÀ, T. (2011). Entrevista de Pau Cirer. Inédita.
- ARISTÓTELES (1994). *Acerca del alma*. Ed. Gredos.
- DEPRAZ, N. (2011). Jousse et Merleau-Ponty: l'enfant en nous. Parole et mimisme. *Nunc. Revue Anthropologique* (25), 75-80.
- DONELLAN, D. (2004). *El actor y la diana* (Trad. Ignacio García). Editorial Fundamentos.
- GALLESE, V. y CUCCIO, V. (2014). The paradigmatic body. Embodied simulation, intersubjectivity and the bodily self. En Metzinger. T. & Windt, J.M. (eds), *Open MIND* (pp. 1-23). MIND Group. DOI: 10.15502/9783958570269
- JOUSSE, M. (1974). *L'anthropologie du geste*. Gallimard.
- LECOQ, J. (1987). L'imitation: du mimétisme au mimisme. En Jacques Lecoq, *Le théâtre du geste: mimes et acteurs* (pp. 16-17). Bordas.
- LECOQ, J. (2003). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral* (Trad. Joaquín Hinojosa y M^a del Mar Navarro). Alba Editorial. [Lecoq, J. (2016). *Le corps poétique: Un enseignement de la création théâtrale*. Paris: Actes Sud.]
- LEDER, D. (2012). Embodying Otherness: Shape-Shifting and the Natural World, *Environmental Philosophy* 9 (2), 123-141. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26169760>
- LEPARSKI, A. (2011). Entrevista de Pau Cirer. Inédita.
- LÓPEZ, S. (2011). Entrevista de Pau Cirer. Inédita.

- LOUPPE, L. (2004). *Poétique de la danse contemporaine*. Contredanse.
- MERLEAU-PONTY, M. (1994). *Fenomenología de la percepción* (Trad. Jem Cabanes). Eds. Península.
- NIXON, E. (2019). Embodied correspondences with the material world: Marcel Jousse's 'laboratory of the self' as a force for creative practice in performer training. *Theatre, Dance and Performance Training* (10/1), 97-112. <http://dx.doi.org/10.1080/19443927.2019.1578821>
- RIZZOLATTI, G. y CORRADO, S. (2006). *Las neuronas espejo: Los mecanismos de la empatía emocional*. Paidós.
- SACHS, C. (2016). Bachelard, Jousse and Lecoq. En Mark Evans & Rick Kemp (eds.) *The Routledge Companion to Jacques Lecoq* (pp. 51-58). Routledge.
- SHERMAN, J. F. (2016). Space and Mimesis. En Mark Evans & Rick Kemp (eds.). *The Routledge Companion to Jacques Lecoq* (pp. 59-66). Routledge.
- VALÉRY, P. (1960). L'âme et la danse. En Paul Valéry, *Oeuvres II* (pp. 148-176). Gallimard.
- VALÉRY, P. (1998). Filosofía de la danza. En Paul Valéry, *Teoría poética y estética* (pp. 173-189). Visor.

7. NOTAS

- ¹ Marcel Jousse (1886-1961) alumno de Marcel Mauss, Pierre Janet, Georges Dumas y de Jean Pierre Rousselot, fue profesor de la cátedra de antropología lingüística de la Escuela de Antropología de París (1932-1951) y conferenciante libre del anfiteatro Turgot de La Sorbona (1931-1957). Iniciador de la «antropología del gesto», se dedicó al estudio de las relaciones entre gesto, ritmo, memoria y expresión y su relevancia para los procesos cognoscitivos. Aunque su enseñanza fue preferentemente oral, llevó a cabo una síntesis de su pensamiento en *L'anthropologie du geste*, obra publicada en 1974 a título póstumo por su discípula Gabrielle Baron en Éditions Gallimard. Recogiendo el conjunto de breves memorias científicas publicadas por Jousse a lo largo de su vida, cabe destacar también *La Manducation de la Parole*, Paris, Gallimard, 1975 y *Le parlant, la parole et le souffle*, Paris, Gallimard, 1978.
- ² Se trata de una conferencia pronunciada por Paul Valéry en la Université des Annales el 5 de marzo de 1936.
- ³ Es el caso, por ofrecer un ejemplo clásico y emblemático, del alma o psique intelectual en el pensamiento aristotélico: Cfr. Aristóteles, 1994, [L. III, cap. 8], p. 241.
- ⁴ Siguiendo la inspiración de un autor como Gaston Bachelard (1884-1962), por ejemplo, no nos resultaría difícil justificar una poética –y, por lo tanto, una danza– de cada uno de los elementos canónicamente considerados en la cultura occidental: la tierra, el agua, el aire y el fuego. En efecto, Bachelard destaca la fuerza creativa de la imaginación poética y desarrolla una psicología profunda de los elementos materiales como estructuradores o conductores de la imaginación: cfr. *La psychanalyse du feu* (1938), *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière* (1942), *L'Air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement* (1943), *La Terre et les rêveries du repos: essai sur les images de l'intimité* (1946).
- ⁵ Actriz, directora de teatro y profesora de la Bath Spa University (Inglaterra). Cfr. www.ellienixon.com.
- ⁶ Se trata de Haytor, situada en el Dartmoor National Park en Devon .
- ⁷ El neologismo empleado aquí, recogiendo la terminología empleada por Marcel Jousse y Jacques Lecoq, pretende subrayar la diferencia entre «mimismo» y «mimetismo». El «mimismo» no es la mera imitación externa de la forma, en la que consistiría el mimetismo, sino, como veremos también

más adelante, la recreación del dinamismo interno, del ritmo y forma de existencia que define una concreta realidad.

⁸ El «impulso antropológico» a la imitación, del que habla Nixon, halla una confirmación científica en las recientes investigaciones sobre las «neuronas espejo». Se trata de las neuronas implicadas en los procesos de comprensión de las acciones e intenciones de los otros: aquello que Rizzolatti y sus asociados denominan mecanismos de empatía emocional. El *mimismo*, expuesto de manera tan original por Jousse, se relaciona a nivel cerebral con las neuronas espejo, localizadas no solo en áreas de planificación motriz, sino también en zonas relativas al procesamiento de la información de los sentimientos. Como exponen Rizzolatti y Corrado (2006, pp. 167-184) la corteza somatosensorial y la ínsula, son regiones del cerebro que se activan al sentir, por ejemplo, asco, aunque también se avivan cuando vemos otros individuos que lo están sintiendo. La corporalidad se convierte así en la principal fuente de conocimiento que tenemos de los otros. La simulación motriz iniciada por neuronas dotadas de «propiedades espejo» es el correlato neuronal de esta facultad humana, calificable en términos funcionales como «simulación corporizada». (Gallese y Cuccio, 2014, p. 11)

⁹ Aunque aquí solo lo indicaremos someramente, el modo de abordar la relación del cuerpo poético del actor, con los colores, las formas, la materia, se encuentra, en la pedagogía teatral de Jacques Lecoq, en gran sintonía con la concepción fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, que concibe el cuerpo como «sujeto de la percepción». Tal conexión puede mostrarse a partir de algunos pasajes de *Fenomenología de la percepción*, como el siguiente: «No hay que preguntarse, pues, cómo y por qué el rojo significa esfuerzo o violencia., el verde descanso y paz, hay que aprender a vivir esos colores como nuestro cuerpo los ve, o sea, como concreciones de paz o violencia. Cuando decimos que el rojo aumenta la amplitud de nuestras reacciones, no hay que entender como si de dos hechos distintos se tratara, de una sensación de rojo y unas reacciones motrices; hay que entender que el rojo, por su textura, que nuestra mirada sigue y abarca, es ya la amplificación de nuestro ser motor El sujeto de la sensación no es ni un pensador que nota una cualidad, ni un medio inerte por ella afectado o modificado ; es una potencia que co-nace a un cierto medio de existencia o se sincroniza con él.» (Merleau-Ponty, 1994, p. 227)

¹⁰ En la investigación de la poética entrañada por cada uno de estos elementos podemos ver la conexión con el pensamiento de Gaston Bachelard, tal

como se ha indicado al principio: en particular, el estudio de los elementos en su asociación con emociones específicas (cf. Sachs, 2016, p. 53).

- ¹¹ En este caso se trata de la terminología empleada por el fenomenólogo de la percepción, Merleau-Ponty, en su comprensión de la adquisición de un hábito por parte del cuerpo (cfr., 1994, p. 160).
- ¹² Texto citado por Lecoq con la siguiente referencia: 'Marcel Jousse, *Anthropologie du geste*, publié en 1969 chez Resma'.
- ¹³ En un texto de gran originalidad, Drew Leder identifica, describe y comenta con multitud de ejemplos (la infancia, el juego, el ritual, los símbolos, etc.) la inclinación antropológica fundamental a llevar a cabo una identificación y una recreación de los seres y las fuerzas de la naturaleza en virtud del carácter proteico del cuerpo humano (cfr. Leder, 2012, pp. 123-141).
- ¹⁴ Lo que Laurence atribuye a la danza, podría aplicarse igualmente, a nuestro modo de ver, a todas aquellas artes que trabajan preferentemente a partir del gesto y del movimiento corporal : «Être danseur, c'est choisir le corps et le mouvement du corps comme champ de relation avec le monde, comme instrument de savoir, de pensée et d'expression. C'est également faire confiance au caractère 'lyrique' de l'organique» (Louppe, 2004, p. 61).

