UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES
TRABAJO DE GRADO

EL SILENCIO Y EL GESTO

Análisis comunicacional de la técnica puesta en práctica por Marcel Marceau, para la representación de su personaje *Bip*

Autora: Marysol Gómez Cova
Tutor: Markel R. Méndez H.

Caracas, septiembre de 2007

A Sylvia y José Bernardo.

A mis tres hermanos mayores,
y a Jorge Luis…

AGRADECIMIENTOS

Tantas gracias hay que dar a tanta gente,
que para hacerle honor a este trabajo,
he preferido guardar silencio y agradecerle,
a cada quien, con un gesto....

“Este es mi secreto. Es muy sencillo:
Sólo se ve bien con el corazón. Lo esencial
es invisible a los ojos.”
El Principito
Antoine De Saint-Exupéry

Índice de Contenido

Preámbulo.....4

PRIMERA PARTE

Lo Etéreo

I. Silencio.....9

II. Gesto.....15

III. Intérprete.....21

Lo Artístico

IV. Pantomima.....28

4.1. El lenguaje hecho arte.....28

4.2. La evolución de un espectáculo.....31

4.3. Libertad poética en escena.....35

V. Marcel Marceau.....40

5.1. La vida.....40

5.2. Una protesta del corazón.....46

SEGUNDA PARTE

Lo Práctico

VI. Objetivos.....52

6.1. Objetivo General.....52

6.2. Objetivos específicos.....52

VII. Tipo y diseño de la investigación.....53

VIII. Selección y justificación de la muestra.....54

IX. Construcción del instrumento de análisis.....58

Lo Visible

9.1. El rostro.....59

9.2. El cuerpo.....63

Lo Imaginario

9.3. El espacio.....67

Lo Invisible

9.4. El fondo poético.....69

X. Matriz de Análisis.....71

XI. Aplicación de la matriz de análisis a la muestra.....72

11.1. Sinopsis de la muestra fotográfica.....72

11.2. Análisis de la muestra fotográfica.....73

11.3. Síntesis de la muestra fotográfica.....88

11.4. Sinopsis de la muestra videográfica.....92

11.5. Análisis de la muestra videográfica.....92

11.6. Síntesis de la muestra videográfica.....115

XII. Hallazgos y conclusiones.....119

XIII. Referencias.....123

ANEXOS

PREÁMBULO

Lo que sigue es una aproximación al mundo de la comunicación visto desde los ojos del arte de la pantomima y de un maestro en particular: el señor Marcel Marceau.

El lector tendrá la oportunidad de sumergirse en este texto, cargado de imágenes más que de palabras, y de conocer un poco más a fondo la importancia que tienen elementos como el silencio y el gesto dentro de los procesos comunicativos.

Estos elementos cobrarán relevancia en la medida en que logremos identificar cuáles son los aspectos más influyentes referentes al mundo de la comunicación no verbal y al arte de la pantomima.

Además, profundizaremos en el trabajo del mimo más representativo del siglo XX: en el uso de sus técnicas, de su poética y, sobre todo, en la creación de un personaje que cuenta con más de 60 años de vida, el alter-ego y sempiterno compañero mudo de Marcel Marceau, que ha hecho estremecer la audiencia de todos los escenarios del mundo. Su nombre: Bip.

Analizaremos la puesta en escena de este personaje, tomando como referencia algunas posturas de autores eruditos en este arte. Y al mismo tiempo, la ubicaremos en función de un mensaje y de una experiencia de vida.

Este texto en imágenes cubrirá la necesidad de pasearnos, en nuestra primera parte, por los valores etéreos pertinentes al tema. El silencio, el gesto y el intérprete, son estos valores de consistencia vaga y sutil, que parecieran estar flotando en el aire buscando un asidero concreto, en el que puedan conjugarse sin limitaciones. Aquí,

intentaremos armonizarlos bajo el mismo techo: el de la representación pantomímica.

Seguido a esto, situaremos unos valores artísticos, compuestos por un recorrido histórico acerca del arte mímico, y otro recorrido biográfico, que tocará la vida y obra del actor sobre el cual se centra nuestro trabajo.

En nuestra segunda parte, trasladaremos lo etéreo y lo artístico hacia una serie de valores prácticos, que nos ayudarán a definir cuál será nuestra metodología de análisis. Como sugerimos algunas líneas más arriba, las posturas detalladas de diferentes autores y profesionales del arte pantomímico, nos acompañarán en esta misión.

Ese aspecto práctico de nuestra investigación, también estará caracterizado por la presencia de tres diferentes áreas que impregnan todo el trabajo de Marcel Marceau, y que son enteramente perceptibles por el espectador que haya tenido el placer de deleitarse con su puesta en escena. Estas áreas son: lo Visible, lo Imaginario y lo Invisible.

Estos acercamientos etéreos, artísticos y prácticos posteriormente nos ayudarán a constituir una matriz de análisis, a través de la cual nos conectaremos con la técnica y la poética del personaje que ha servido como principal transmisor del alma de Marceau. Lo que, al mismo tiempo, nos permitirá enfatizar sus expresiones emocionales más significativas y descubrir cómo se colocan los procesos representativos físicos, en función de un mensaje o de un ideal.

Por ese camino, también llegaremos a la aproximación esbozada al principio de este preámbulo: la comunicación a través de un lenguaje diferente; la comunicación a través de Bip.

Consideramos importante para un comunicador social, la decodificación de un tipo de mensaje diferente, que pueda conllevar el mundo de la abstracción a un mundo más asible y palpable. ¿Será posible llegar a lo invisible a través de lo visible?

Los invitamos, entonces, a guardar silencio y a observar.

Bienvenidos.

PRIMERA PARTE

Lo Etéreo

I
SILENCIO

"Se habla cuando no se tiene nada que decir"

Juan José Millás

Una biblioteca, una clínica, un salón de clases, una funeraria, una sala de cine, un museo, una sala de teatro. Sitios que, paradójicamente, reclaman a gritos el silencio. ¿Cómo se hace silencio?

La Real Academia Española le da varias acepciones al término: ausencia de ruido, abstención del habla, una pausa musical. Sin embargo, para efectos de este trabajo, el concepto de silencio no puede responder única y exclusivamente a las exigencias de la RAE -lo que por un lado puede parecer una atrocidad, pero por otro, podría llegar a ser un interesante descubrimiento-.

El silencio va más allá de lo que automáticamente estamos acostumbrados a reconocer. Es una etapa comunicacional en la que transcurren tiempo, miradas, gestos y acciones. "En todas las relaciones humanas aparecen dos grandes zonas silenciosas: antes y después de la palabra." (Lecoq, 2003, p. 51)

Si efectivamente lo que apunta el maestro, gimnasta y actor francés Jaques Lecoq, es cierto, entonces podríamos decir que el silencio quizás marcó el inicio del encuentro comunicativo entre los hombres: "Al principio –relata M. Ilin- sólo había gestos y alaridos." (M. Ilin, c.p. Espinosa, 1992, p. 66), pero antes de eso, ¿qué había? Sin duda, el silencio estuvo presente desde que existieron las formas más primitivas de comunicación.

El autor colombiano Germán Espinosa (1992), estudioso de los procesos lingüísticos, ha dejado por escrito semejante pertinencia: “Hasta el silencio más hermético puede ser tomado, en un mundo que cree repudiarla pero que se vale a cada instante de la poesía, por el más decantado de los lenguajes.” (Espinosa, 1992, p. 18)

Algunos procesos comunicacionales, ciertas disciplinas artísticas y hasta las relaciones cotidianas entre los seres humanos, guardan en sus evoluciones etapas silenciosas fundamentales. Para corroborar este hecho, nos pasearemos en este capítulo por el mundo de la música, por las relaciones de pareja, por temas referentes a la lengua escrita y, finalmente, tomaremos la ruta del teatro.

La música, en primera instancia, tiene una relación con el silencio como no la tiene ninguna otra disciplina artística. La filósofa española Carmen Pardo Salgado (2002), afirma que el silencio que se introduce en la música suele ser una respiración que reclama la atención. Es parte de la misma composición musical, y por tanto, se encuentra incluido dentro de los compases: “El silencio se escribe, se ofrece a la escucha. En la escritura musical el silencio es figura y cada nota figurada posee su recíproca figura silenciosa, la figura de pausa. Una figura que mide el silencio.” (Pardo Salgado, 2002, p. 1)

Así es como las melodías se abren su espacio silente. Sin embargo, el músico norteamericano John Cage afirma que “el silencio no existe como posibilidad de vivencia, porque siempre hay sonido.” (c.p. Pardo Salgado, 2002, p.1). Incluso, cuando estamos solos y nos quedamos callados:

> Se escucha esa voz alta o baja que siempre se pega al cuerpo y a la que, por economía, suele asignársele el nombre de uno mismo. Se escuchan las ideas que rondan la cabeza, lo que se ha vivido, tal vez lo que se espera vivir, se escucha el propio cuerpo. (Pardo Salgado, 2002, p. 1)

Lo cierto es que en medio de ese silencio –que pareciera no existir, pues se escucha una voz-, se está estableciendo la comunicación con nuestro interior; la comunicación con el sí mismo.

De la misma manera sucede en las relaciones interpersonales. Está sociológicamente sobreentendido que los silencios que se presentan en las conversaciones triviales, suelen ser incómodos. El escritor y periodista español Juan José Millás, escribió un cuento que relaciona la vida en pareja con el silencio; en él, establece lúdicamente que "Hay gente que sale por la noche porque no tiene con quién quedarse, del mismo modo que hay quien habla porque no tiene qué callar" (Millás, 2006, p. 18). No todo el mundo puede soportar la fuerza transparente del silencio.

Lo que las relaciones humanas no están acostumbradas a experimentar, es el disfrute de un intervalo mudo, de un momento neutro, de un espacio vacío que permita el entendimiento y la aceptación mutua. Por esa razón, nacen los desencuentros humanos: la Torre de Babel, la guerra.

Tiene cabida en la música, en la interacción de los hombres y, aunque no parezca, también en el lenguaje escrito, el silencio tiene su lugar. Lo podemos encontrar bajo dos facetas: una gramatical, que responde a parámetros bastante básicos, y otra poética, que lleva consigo cierto grado de profundidad.

En su aspecto gramatical, el silencio dentro del lenguaje escrito, está representado por tres pequeños símbolos que forman una especie de "Osa Mayor" en medio de las palabras. Los puntos suspensivos se encargan de suspender –valga la redundancia- el texto por unos instantes, obsequiando tres microsegundos de reflexión silenciosa para el lector.

A través de los puntos suspensivos, se pueden expresar diferentes estados de ánimo, se reservan los pensamientos del escritor, se

sustituyen palabras que no se quieren mencionar, el discurso cuelga por un momento, se indica algo inacabado o se deja la puerta abierta para libres interpretaciones. (Franco, 1999)

Los puntos suspensivos podrían ser los encargados de crear el silencio dentro del texto.

Pero si nos interesa ahondar un poco más en este asunto, podemos movernos hasta el lenguaje poético: “En buena parte de la poesía moderna el silencio representa las aspiraciones del ideal; hablar es decir menos.” (Steiner, 2000, p. 71). George Steiner, escritor y crítico estadounidense, consagra a Hölderlin como uno de los más grandes exponentes del silencio poético, ya que establece pausas líricas que han sido consideradas como el cierre por excelencia de la poesía del autor, escribe Steiner:

> Así como el espacio vacío forma parte deliberadamente de la pintura y la escultura modernas, así como los intervalos silenciosos forman parte integral de una composición de Webern, así los vacíos de los poemas de Hölderlin, especialmente en los últimos fragmentos, parecen indispensables para la culminación del acto poético. (p. 70)

El grado de importancia que le da Steiner al silencio dentro de la poesía, se ve reflejado en esta imagen: “El ideal sería que cada poeta tuviera su propio lenguaje, exclusivo para sus necesidades expresivas; dada la naturaleza social y convencional del habla humana, tal lenguaje sólo puede ser el silencio” (Steiner, 2000, p. 72), y traspasando las fronteras artísticas, el autor nos traslada ciegamente hasta lo que él mismo denomina “un acto sin palabras”. Ha tocado el punto que más nos interesa; un punto sobre el cual los espacios silentes cobran más forma y pasan a ser fácilmente perceptibles.

“Pronto habrá un teatro donde no se diga absolutamente nada, en donde cada personaje se esfuerce por alcanzar la afrenta o la futilidad

sólo para que el sonido se convierta en incoherencia o muera antes de salir de la boca gesticulante". (Steiner, 2000, p. 76)

El teatro es imagen y palabra; se jacta de ser una de las expresiones artísticas más profundas. Pero si bien, el arte plástico puede prescindir de las palabras, el teatro -sin restarse profundidad- también puede, y lo hace a través de la representación de lo invisible: la pantomima. Este puede ser el gran ideal de Steiner; este es el teatro en donde no se dice nada.

El mimo más famoso del mundo, Marcel Marceau, le cuenta a su interlocutora Inés Matute (2003): "Suelo decir a mis alumnos que el silencio es una imagen que nosotros creamos con nuestro cuerpo y que debemos emplear para fundirnos con todos los elementos, para traducir lo humano. De hecho, no se puede crear sin el silencio" (...) "Cuando no se habla no se puede mentir, es la hora de la verdad." (Marceau, 2000, c.p. Matute, 2000)

Teniendo presente la importancia del silencio para un mimo, volvemos a Steiner (2000), quien señala que hoy en día las palabras representan la muerte de las imágenes; que las civilizaciones de palabras son malsanas, porque las palabras enaltecen la confusión -inevitablemente recordamos de nuevo: los desencuentros humanos; la Torre de Babel, la guerra-. Y sin embargo, "Las palabras, no son la palabra". (Steiner, 2000, p.75)

Después de este recorrido comprobamos que el silencio es muchas cosas, y que a su vez, existen varios tipos: silencio musical, silencio cotidiano, silencio gramatical, silencio poético y silencio teatral, o bien lo podemos llamar: *silencio pantomímico*.

Este *silencio pantomímico*, viene acompañado de imágenes que no podemos dejar morir –como duramente dictamina Steiner-, de gestos, acciones y movimientos que enaltecen la ausencia de palabras.

No hay espacio o tiempo donde el silencio no nazca. No es una incomodidad, no es un error, no es un olvido, no es un descanso, no es una respiración, no es un suspiro, no es una rebeldía ni una irreverencia; el silencio “tiene un decir distinto del decir ordinario” (Henri Lefèbvre, c.p. Steiner, 2000, p. 76).

Es comunicación.

“...No hay palabras para las experiencias profundas. Cuanto más trato de explicarme, menos me comprendo”. (Steiner, 2000, p. 76)

II
GESTO

¡De nada sirve saber representar el sol si la dinámica solar está ausente del gesto! ¡De nada sirve saber sugerir la luna si la palidez no aparece en el ritmo del movimiento!

Jacques Lecoq

Si el silencio es comunicación, obligatoriamente tendría que entrar a ser parte de unos temas que nos pueden resultar bastante familiares y que han sido, a su vez, un tanto subestimados: la comunicación no verbal y el lenguaje de los gestos.

Desde principios del siglo XX, psicólogos y antropólogos comenzaron a estudiar el proceso comunicativo a partir de las expresiones del rostro y de las manos, pero fue la década del cincuenta la decisiva para que investigadores de la talla de Ray L. Birdwhistell, Albert E. Scheflen, Edward T. May, Irving Goffman y Paul Ekman, le dieran un giro al tema, enfocándolo desde una perspectiva más sistemática. (Davis, 2005)

De los anteriores, Ray Birdwhistell fue el gran pionero de la cinesis (parte de la semiótica que estudia el lenguaje de los gestos). Los movimientos corporales fueron el centro de la investigación de este científico desde el año 1946. Entre sus hallazgos podemos encontrar desde el descubrimiento de movimientos minúsculos inseparables de la palabra hablada, hasta grandes y extensos estudios sobre psiquiatría y las relaciones humanas. (Davis, 2005)

En su entrevista con la escritora norteamericana Flora Davis, el investigador le confiesa a su interlocutora:

> ¿Hasta cuando resulta adecuado el empleo de las palabras? Son muy adecuadas para enseñar o para hablar por teléfono, pero en este instante usted y yo nos estamos comunicando en muchos niveles diferentes, y solamente en algunos de ellos las palabras poseen alguna relevancia. Actualmente mi pensamiento es distinto: el hombre es un ser multisensorial.... (Birdwhisller, c.p. Davis, 2005, p. 51)

Davis no deja de cuestionarse algunos de los argumentos de Birdwhistell, por eso abre paso a diferentes interrogantes, una de ellas llama particularmente la atención: "¿Cómo puede comunicar un movimiento del cuerpo, si es tan mínimo e imperceptible que pasa inadvertido en la vida diaria y sólo parece significativo al observarlo a cámara lenta?" (Davis, 2005, p. 50)

Así es como Davis se dispone a hacer una "descomposición del gesto" y lo divide en tres partes: *El rostro humano*, *Lo que dicen los ojos* y *La danza de las manos*.

La autora señala la razón por la cual el rostro humano ha sido un objeto de estudio para los grandes investigadores:

> En bastante medida, el hombre es capaz de controlar su rostro y utilizarlo para transmitir mensajes. También se refleja en él su carácter, dado que las expresiones habituales suelen dejar huellas. Pero es el rostro como transmisor de emociones es lo que ha interesado a los psicólogos. (Davis, 2005, p. 70)

El problema estaba en cuál sería el método confiable que se usaría para el análisis de las expresiones faciales. Paul Ekman, -con la ayuda de los psicólogos Wallace Friesen y Silvan Tomkins- desarrolló un sistema que funcionaría como una especie de atlas para el rostro humano. El FAST (*Facial Affect Scoring Technique*) era una técnica que clasificaba las diferentes expresiones faciales a través de fotografías. La

cara humana era dividida en tres partes: la frente y las cejas, los ojos, y la zona inferior –nariz, boca, mejillas y mentón- (Davis, 2005).

De esta manera, el psicólogo catalogaba cada expresión facial del individuo en cuestión, comparándola con las fotografías predeterminadas, en las que cada movimiento del rostro tenía su significado.

El FAST es una aproximación a la expresión del mundo emocional de los seres humanos. Partiendo de los rasgos faciales que se presentan como consecuencia de las diferentes emociones básicas –sorpresa, alegría, tristeza, ira, miedo...- podía saberse qué sentía una persona. Ekman sostiene que la expresión por medio del rostro, no es una técnica aprendida, ya que en su experimento realizado con niños ciegos de nacimiento, pudo observar en ellos los pucheros y las expresiones típicas del humor de un bebé normal (Davis, 2005).

Lo que aspiró Paul Ekman, y muchos de los investigadores que se dedicaron a estudiar lo que decimos por medio del rostro, es a que las personas tomen conciencia de sus expresiones faciales, porque de esa manera entrarán en contacto con sus sentimientos más íntimos y podrán interpretar al otro en un grado mayor de profundidad y conexión. (Davis, 2005). El FAST es un sistema sobre el cual nos apoyaremos sustancialmente en los avances de esta investigación.

En cuanto a *Lo que dicen los ojos,* Davis ha encontrado una potencia significativa: “el contacto ocular nos hace sentir –vivamente- abiertos, expuestos y vulnerables” (Davis, 2005, p. 87). Y en la misma línea, cita a Jean Paul Sartre, quien afirmaba que el contacto visual es algo que nos hace sentir reales, y estar conscientes de la presencia y de la mirada del otro.

Una situación de la vida diaria puede depender, o más aún, puede cambiar drásticamente, según se establezca un contacto visual directo, o muy por el contrario, se evada. (Davis, 2005)

Bastante trillado suena aquello de que *los ojos son la ventana del alma*, sin embargo, nos atrevemos a decir que ese *cliché* debe tener algo de cierto, porque nuestros ojos dicen muchas de las cosas que quisiéramos callar. “El comportamiento ocular es tal vez la forma más sutil del lenguaje corporal.” (Davis, 2005, p. 90).

Y es un lenguaje que va a influenciar y a caracterizar gran parte de la comunicación en el día a día. Por esa razón, *lo que dicen los ojos* -que al parecer, es bastante-, ocupará un espacio sumamente importante dentro del análisis que realizaremos posteriormente.

El rostro dice –y no habla-, los ojos dicen –y tampoco hablan-, las manos también dicen, y para Flora Davis, dicen tanto, que pareciera que bailaran. Por eso escribe acerca de *La danza de las manos.*

La autora señala que cuando hablamos, utilizamos las manos porque es una manera de dibujar y de resaltar lo que decimos. La mayoría de las personas se apropian de este recurso para expresarse con claridad. Algunas de ellas lo usan en exceso, otras lo necesario; todo depende de la cultura, porque inevitablemente, ésta siempre se verá reflejada en el estilo por medio del cual nos comuniquemos.

Un profesor de la Universidad de Pensilvania llamado Edward Adams observó que: “Los movimientos de las manos también son económicos, rápidos de emplear y pueden ejecutarse con mayor velocidad que el lenguaje hablado” (Adams, c.p. Davis, 2005, p. 113), y no en vano muchos historiadores e investigadores científicos, afirman que el primer lenguaje del hombre era el de las señas. (Davis, 2005)

Todos los movimientos de nuestra cara, de nuestros ojos y de nuestras manos, indudablemente tienen algo que decir. ¿Pero serían capaces de transmitir lo mismo sin necesidad de apoyarse en las palabras? Surge una duda que asomábamos al inicio de este capítulo: ¿Cómo puede comunicar el gesto si éste se difumina en medio de la conversación? Por esa razón hay que hallarlo fuera de ella; en su faceta más genuina, para entender su potencial comunicativo.

Bien podríamos encontrarlo en el lenguaje sordomudo que usan los discapacitados, sin embargo, aquí hallamos al gesto en sí mismo, porque la naturaleza no dejó que la palabra lo acompañara. Es decir, la palabra huyó del gesto, y no fue por escogencia propia del individuo. Además, el lenguaje sordomudo es un lenguaje que traduce "literalmente" las palabras y frases a un código preestablecido vinculado a lo lingüístico. Y no nos referimos a este tipo de gesto.

La necesidad nos lleva a buscarlo allí donde la palabra no lo alcance. Un sitio en el que se pueda prescindir de la conversación sin ocasionar alarma alguna. Un espacio en el que, aún teniendo el don del habla, éste pueda dejarse a un lado, para darle una oportunidad a la imagen.

La música, el arte plástico, la danza, la pantomima, son disciplinas artísticas –algunas de ellas mencionadas en el capítulo anterior- que bien responden a las características de este espacio que estamos buscando. Ahora bien, ¿en cuál de ellas el gesto se eleva, y se evidencia, de manera tal que pueda ser hallado en su más pura y absoluta soledad para ser analizado?

El gesto puede estar directa o indirectamente presente en las disciplinas anteriormente mencionadas, pero en ninguna se puede sentir tan latente como en la pantomima: en la conversación nos enamoran las palabras, en la música nos enamora la melodía, en el arte

plástico nos enamoran las formas, en la danza y en la pantomima, nos enamoran la coreografía y el gesto.

El punto más virgen del gesto es lo que más nos interesa, por eza razón, estamos obligados a detenernos en él para observarlo y descomponerlo: “Slowly, my body –legs and arms, hands and feet, my face, my soul- began to move in silent outcry. And with an enormous gesture, I caressed the empty air and embraced the world”[1] (Marcel Marceau, 1976, p. 26)

[1] “Lentamente, mi cuerpo –piernas y brazos, manos y pies, mi rostro, mi alma- comenzó a moverse en protesta silenciosa. Y con un gesto enorme, acaricié el aire vacío y abracé al mundo”. (Traducción de la autora)

III
INTÉRPRETE

"El hecho evidente, conocido ya por la antigüedad, postula al hombre como un ser eminentemente social, que necesita vivir en comunidad y comunicarse en forma incesante"
Germán Espinosa

"¡Hombre, vuélvete esencia!"
Ernst Stadler

Nuevamente nos damos el lujo de comparar las absolutas verdades dictadas por La Real Academia Española. Esta vez nos encontramos con tres formas distintas en las que puede ser entendido el término *intérprete.* En primer lugar, puede corresponder a la "Persona que interpreta"; en segundo lugar, a la "Persona que explica a otras, en lengua que entienden, lo dicho en otra que les es desconocida"; o en tercer lugar, puede referirse a una "Cosa que sirve para dar a conocer los afectos y movimientos del alma."

La tercera acepción es la que más se aplica a nuestra línea de trabajo, y por eso nos basaremos principalmente sobre ella para iniciar nuestro recorrido por el arte de la interpretación –probablemente también nos acompañe, en un segundo plano, la primera definición-.

La razón por la cual hemos aterrizado en este lugar es sencilla: necesitábamos a algo o a alguien que pudiera darle un asidero concreto al silencio y al gesto; algo o alguien que los fusione y los coaccione.

Para esta búsqueda, es pertinente traer a colación un punto importante, mencionado en el capítulo anterior: el hombre como principal objeto de análisis para la comunicación no verbal -un claro

ejemplo de esto, es el FAST-. El hombre como creador, el hombre como intérprete.

El ser humano es creativo por naturaleza, y esa creatividad, es expresada a través del intelecto, del habla y del cuerpo. El célebre Constantin Stanislavsky (2003) apunta que: “la creatividad es una necesidad natural que no podemos expresar sino de acuerdo con un sistema también natural” (...) “El factor esencial en cualquier forma de creatividad es la vida misma de un espíritu humano que no es otro que el del actor en su papel, conjugando sus sentimientos con su capacidad creativa” (Stanislavsky, 2003, p. 321).

Es eso lo que buscamos: una “cosa que sirve para dar a conocer los afectos y movimientos del alma”; un actor, un bailarín, un mimo.

Partiendo de la idea de que todos somos actores, hacemos énfasis en que el actor social, aquél que se sienta todos los días a nuestro lado en cualquier rincón del mundo, es un intérprete, un comunicador. El actor escénico es aquel que hace lo mismo que el actor social con la diferencia de que trabaja mental y corporalmente sobre la acción de sentarse a nuestro lado; también es un intérprete y un comunicador. Ahora bien, ambos usan el gesto, pero solo el segundo lo estudia, lo trabaja y lo vuelve una metodología de la expresión por medio del movimiento.

Bien lo pueden afirmar Constantin Stanislavsky (2003), Jaques Lecoq (2003) y Alberto Ivern (1990), tres conocedores de la técnica artística, que desarrollaron -cada quien a su tiempo y a su ritmo- modelos de enseñanza para el intérprete que incluyen severos ejercicios de expresión corporal.

Estos ejercicios pueden ser utilizados para mejorar la técnica del actor, del bailarín y del mimo. Quizás los dos últimos son los

profundizan, con mayor detalle, para lograr una máxima eficacia del trabajo corporal. El célebre mimo Marcel Marceau –de seguiremos teniendo inmensidad de tela para cortar en las próximas páginas-, hizo una división-relación entre el mimo y el bailarín:

> La pantomima y la danza son hermanas, (...) La pantomima se diferencia de la danza sólo en las reglas del juego. El bailarín flota en el aire, el mimo permanece en el suelo, por eso su arte lleva todos los caracteres del acto dramático: peso, profundidad, agitación externa e interna. Ambas artes se influyen mutuamente. (Marceau, c.p. Joseph, 1970, p. 116)

Pero sólo una de ellas, hace del silencio, como bien se expresa en el capítulo primero, una manera de comunicación. El gesto y el silencio se vuelven un arte a través de un intérprete. El mimo puede ser ese intérprete.

El profesor, artista y escritor argentino Alberto Ivern (1990), menciona tres definiciones que se le han adjudicado al mimo de acuerdo a su esencia: “el mimo es poesía”, porque a través de metáforas hace representaciones de la realidad; “el mimo es escultura”, porque haciendo énfasis en sus movimientos, esculpe actitudes, gestos, figuras y además, hace las veces de pieza y de escultor al mismo tiempo; “el mimo es un mago”, porque tiene la capacidad de hacer aparecer las cosas que no vemos.

> ...corporiza las emociones, desnuda las intenciones, con la misma naturalidad con la que cristaliza muros y escaleras, haciendo que el espectador lo ‘vea’ arriba de un edificio o en el fondo de un precipicio, sin moverse de una baldosa. El mimo resulta pues un ‘contrapunto’ entre lo visible y lo invisible. (Ivern, 1990, p. 30)

Seleccionamos al mimo porque es el mejor ejemplo de comunicación presencial a través del silencio. Porque combina emoción

y gesto en una sola forma de expresión. Porque su arte, reúne todos los componentes etéreos que hemos venido trabajando, y los transforma en una sola forma comunicativa, que, a su vez, es toda una disciplina artística.

Ivern apuesta por ciertos aspectos diferenciales que van a conformar la identidad de un mimo, partiendo del entrenamiento y del trabajo interpretativo del artista. *El ser físico*, *la energía*, *el movimiento y las posturas*, *el espacio circundante, la interrelación y el pragmatismo creativo*, son esos componentes a los que se refiere el autor.

La parte física se refiere propiamente al esqueleto y a la musculatura. El mimo debe autoconocerse y localizar todas las partes de su cuerpo: desde las más pronunciadas hasta las pequeñas articulaciones. El peso, el volumen y la forma también son parte del ser físico.

La energía va a coordinar toda la psico-motricidad de un mimo. Canaliza los diferentes grados de tensión o distensión muscular y es considerada como la fuerza encargada de decidir y actuar: es "la actividad de pensar entendida como autogobierno de ideas y movimientos" (Ivern, 1990, p. 33)

Los movimientos y posturas corresponden a todas las combinaciones corporales posibles que generan las actitudes interiores de un mimo. Son movimientos "autoconducidos", que están definidos desde su inicio hasta el punto de llegada.

A su vez, estos movimientos y posturas, abarcan un espacio alrededor del intérprete, según Ivern, este lugar podemos imaginarlo como una especie de burbuja: es el espacio circundante. "Nuestra 'intimidad', nuestra 'última soledad', el ámbito de nuestras decisiones, el ámbito de nuestra gobernabilidad no comienza de la piel (física) para

adentro, sino de la ‘piel’ de esta burbuja hacia adentro” (Ivern, 1990, p. 35)

El autor señala que este espacio es una membrana que se amolda a la necesidad del mimo; lo contiene a él, a sus pensamientos, sentimientos, gestos, actitudes, acciones y códigos. Esta burbuja, aunque es imaginaria, es de vital importancia para la representación escénica de cualquier actor. Pero en el caso específico del mimo, es la que va a crear un nexo entre la técnica del intérprete y la imaginación del espectador. Próximamente, profundizaremos en este espacio circundante del cual nos habla Ivern, quien además, nos hará compañía en los avances de esta investigación.

Ese espacio circundante también existe porque el mimo necesita de una interrelación permanente –ya sea con él mismo, con el ambiente o con los objetos-. La relación con el otro y con el entorno es fundamental para el desarrollo actoral del mimo.

El último de los aspectos que otorga Ivern para la configuración del “ser mimo”, es el pragmatismo creativo. Éste se refiere a la habilidad de plasmar en escena acciones originales, fluidas y flexibles, que al mismo tiempo, sean enteramente lógicas, posibles y realizables, con la finalidad de hacerse comprender por el espectador.

Una vez que el actor ha conformado su identidad de mimo, sólo falta la mezcla de su interioridad con la exterioridad, es decir: la representación (Ivern, 19990). Eso es lo que hemos venido a observar, y en ella nos enfocaremos posteriormente.

En esta representación también se hace latente la existencia de un proceso creativo del mimo: de un *silencio pantomímico* y de un *gesto pantomímico*.

Finalmente, después de habernos paseado por los niveles más etéreos de la comunicación, y de haber sido testigos de la transformación de éstos en arte –gracias al intérprete-, sería pertinente ahondar en los orígenes de la forma de expresión teatral sobre la que hemos aterrizado inminentemente y en repetidas ocasiones: nuevamente, la pantomima.

Lo Artístico

IV
PANTOMIMA

"El arte sólo puede evolucionar cuando es libre"
Marcel Marceau

4.1. El lenguaje hecho arte

No podemos abordar el significado de mímica o de pantomima, sin antes entender el de su raíz: la mímesis. Según la profesora, productora y crítico teatral norteamericana, Annette Lust (2003), la mímesis se refiere al proceso imitativo mediante el cual los cantantes o bailarines primitivos, interpretaban a algo o a alguien diferente de ellos mismos. De igual manera, en la RAE, aparecen los siguientes significados: "En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte"; "Imitación del modo de hablar, gestos y ademanes de una persona".

Ciertamente, la mímesis, la mímica y la pantomima son imitación. Pero la tercera de estas formas de imitación, es la que más nos interesa: la que se convirtió y evolucionó en arte. Del griego *pantos* (todo) y del griego *mimos* (imitador), nace la palabra a la cual buscamos desenterrarle su historia.

Pero si bien queremos encontrar el verdadero origen de la pantomima, es necesario situarnos en los inicios de la raza humana. -mucho antes de la civilización griega-. Desde tiempos remotos, la mímica –vista como el juego de gestos por medio del cual hay comunicación- ha formado parte integral del ser humano. Tal vez el primer mimo fue aquel hombre prehistórico que intentó comunicarse con el animal, con la naturaleza o con el otro. El lenguaje de los gestos servía para expresarse y también para acompañar las expresiones vocales más primitivas. (Lust, 2003)

"If we want to understand in what sense art is language, we must take language from its roots. And it is clear that the first language is the most powerful" [2] (Alain[3], c.p. Lust, 2003, p. 19). Esto nos lleva a pensar que la pantomima es quizás el arte más antiguo y más puro que existe, puesto que todo ser humano lo posee por naturaleza. Es innato en el individuo; es el primer lenguaje.

Según Lust (2003), algunos de los especialistas en lenguaje creen que las expresiones vocales fueron simplemente una extensión, o una forma más especializada, de expresar los gestos y los movimientos. Lo cierto es que la mímica comenzó a abarcar todos los aspectos de la vida diaria del hombre prehistórico.

En los rituales religiosos -sobre todo los de las culturas occidentales-, el hombre empleaba gestos simbólicos a los que se les adjudicaba cierto poder imaginario y hasta eran considerados, algunos de los movimientos, como sagrados. A partir de allí, los propósitos funcionales de los gestos y de las expresiones faciales, eran a menudo combinados con eventos artísticos y religiosos. Para Annette Lust, el teatro empieza a asomarse desde esta perspectiva.

Tiempo después, en los inicios de la civilización griega, la creencia en los dioses y los rituales fueron incrementándose. Los griegos organizaban bailes en agradecimiento y alabanza a las fuerzas superiores. La mímica como arte, se evidenció en estos eventos debido al deseo que sentían los griegos de disfrazarse y de interpretar, mediante gestos, algún rol. Sin embargo, la parte mímica siempre estuvo relacionada con el arte de las danzas y con el teatro hablado (Lust, 2003). La pantomima, todavía no se había convertido en *pantomima*, no era una disciplina independiente, y bastante camino debería recorrer para llegar a ello.

---

[2] "Si queremos entender en qué sentido el arte es lenguaje, debemos sacar al lenguaje de sus raíces. Y está claro que el primer lenguaje es el más poderoso." Traducción de la autora

[3] Pseudónimo de Émile Chartier (1868-1951), fiólosofo y ensayista francés.

La forma inicial con la que se constituyó oficialmente el teatro griego eran los *ditirambos*. En ella, surgía una simple conversación entre un actor y un coro. Originalmente el ditirambo era un himno coral cantado por un grupo de cincuenta hombres o niños en honor al dios Dionisos. Se presupone que un miembro del coro empezó a cantar de forma separada, dando así origen al drama. (Lust, 2003)

A este hecho le subsiguió la aparición de diferentes autores griegos como Epicarmo, padre de la comedia griega; Sofrón de Siracusa, siciliano que componía pequeños monólogos, diálogos y escenas en prosa rítmica, basados en la mitología y en el devenir diario de la sociedad; Aristófanes, para quien la danza jugaba un papel bastante importante dentro de sus comedias; y en esa misma línea, Aristóteles y Sófocles, quienes introdujeron la tragedia como parte fundamental del teatro griego.

Algunas teorías sostienen que realmente la pantomima se origina como una rama del género de la comedia. Ya que en la época griega, los mimos eran vistos como el farsante del género cómico más bajo. El mimo era una especie de bufón hábil a la hora de gesticular, que se dedicaba a la simple imitación de las escenas de la rutina diaria. Siempre se vio asociado a las formas más inferiores del teatro de la época. (Cañal Santos y Cañal Ruiz, 2001)

Para Alberto Ivern (1990), el período griego fue, en definitiva, una etapa de consolidación para el arte de la interpretación, y aunque en él no pudo concretarse el nacimiento de la pantomima como una forma independiente y destacada, esta etapa sentó las bases del teatro de occidente y creó un trampolín para la evolución de esta disciplina. “El ‘actor’ ya no será una tribu inspirada en su propia necesidad de comer o de sobrevivir: sino que empezará a ser un individuo que actúa para entretener a una sociedad deseosa de divertirse”. (Ivern, 1990, p. 15)

4.2. La evolución de un espectáculo

En el período romano, la pantomima alcanzó un nivel más alto. Una forma muy particular de teatro se hacía cada vez más popular entre los espectadores. El escenario romano se dividía en dos: el actor que cantaba o recitaba el texto, y el actor que lo representaba por medio de gestos. En muchas ocasiones, se repartía una sinopsis de la historia a representar, por lo cual, se prescindía del actor encargado de decir los parlamentos. Fue esta la primera vez que el mimo –acompañado por máscaras que lo ayudaban a representar cada personaje- estuvo presente en un escenario, solo, separado del texto hablado y de la danza. (Lust, 2003)

Ivern (1990) también comenta que no era raro ver un espectáculo de mimos frente a un emperador romano, pero a éste se le sumaban cualquier cantidad de representaciones que muchas veces parecían atrocidades desencadenas sólo para divertir al imperio. Entre ellas, los saltimbanquis, los bufones, los farsantes, los bailarines, los acróbatas, músicos, recitadores, poetas y escritores.

Lo cierto es que este arte empezó a cobrar vida en época romana, arrastrando algunas de las costumbres teatrales griegas, pero comenzando a forjarse cierta autonomía.

Por otra parte, la popularidad que obtuvo la pantomima en Roma, también se le puede atribuir a la magnitud de los teatros del imperio, en los que, al parecer, el actor se veía obligado a recurrir a la expresión corporal, porque su voz no podía proyectarse lo suficiente como para que cada espectador escuchara a la perfección lo que se decía. (Lust, 2003)

Sin embargo, las representaciones empezaron a ser fuertemente realistas. La sátira y las obscenidades se hacían cada vez más

abundantes, y el rechazo de la sociedad también se enaltecía. Los buenos tiempos de la pantomima iban llegando a su fin, y la caída del Imperio Romano fue la última estocada para este arte, que todavía no había logrado llegar a un período de máximo esplendor, ni desarrollarse con absoluta y total libertad. (Cañal Santos y Cañal Ruiz, 2001)

La pantomima decayó hasta prácticamente desaparecer. Algunos restos quedaron vagando por occidente, y se les podía apreciar en ciertos espectáculos de circo. Fue a mediados del siglo XVI, con el nacimiento de la *Commedia dell`arte* (Comedia del Arte), en Italia, que la pantomima vuelve a la escena caracterizando diferentes arquetipos de la sociedad italiana. (Cañal Santos y Cañal Ruiz, 2001)

Con la *Commedia dell`arte* nacieron los personajes emblemáticos de lo que se llamaría un teatro de máscaras hecho por actores profesionales: Arlequín, Polichinela, Casandra, Colombina, Ruzzante, Pedrolino y Rinoceronte. Representaban falsos sabios, cortesanas, lacayos astutos y barberos políglotas que, mediante ciertos parlamentos, piruetas, improvisaciones y gestos, divertían al público presentándole historias populares. Al ver nuevamente los gestos en escena, el arte pantomímico comienza a reaparecer –aunque, nuevamente, ligado a otra tendencia-. (Ivern, 1990)

Los intérpretes de la *Commedia dell`arte,* tenían que estar dotados de una cualidad indispensable: agilidad corporal. Esto hizo que revivieran es escena los movimientos exagerados, y que existiera una predilección por la representación física. (Cañal Santos y Cañal Ruiz, 2001) Sin duda, las puertas estaban abiertas para el retorno del arte del silencio.

El movimiento teatral italiano –que surgió de la reacción de algunos comediantes ante el teatro ilustrado y literario del Renacimiento- se opuso a las grandes formas del teatro noble, cosa que

no benefició en nada al desarrollo de la pantomima, ya que en repetidas veces había estado emparentada con algunas de las formas más bajas de hacer teatro. Sin embargo, la *Commedia dell`arte* fue catalogada por muchos autores como la comedia por excelencia, y el importante movimiento teatral que impulsó para la época, fue de enormes dimensiones. (Cañal Santos y Cañal Ruiz, 2001)

Por primera vez existió en Italia un teatro unificado, en el que el actor, había explorado sus niveles más altos. En el siglo XVII, la *Commedia dell`arte* se había expandido por una gran parte del continente europeo. En Francia, los comediantes italianos influenciaron *Les théâtres de la foire* (teatro de feria), evento que tenía lugar con motivo de la feria de *Saint-Germain*, y que se celebraba en los inicios de la primavera francesa. (Lust, 2003)

En *Les théâtres de la foire,* la pantomima también figuraba como gran protagonista, aunque se le veía acompañada de acróbatas, *clowns*[4], bailarines y actores, el mimo resaltaba por su inmensa capacidad de hacer reír al espectador, y por las tendencias satíricas que lo caracterizaban. (Lust, 2003)

Ivern (1990), apunta que en medio de este apogeo del teatro francés, los cómicos fueron obligados a silenciar sus representaciones, debido a las fuertes críticas que hacían, con sus espectáculos, a las costumbres de la época y a ciertas autoridades. El mimo siempre estuvo entremezclado entre los espectáculos denominados de "curiosidades", y poco a poco iba adquiriendo un lenguaje propio, por lo que la prohibición del habla, no afectó en mayor medida a los practicantes de la mímica como arte.

[4] Forma artística en la que evolucionó la pantomima inglesa, inspirada en Arlequín, exaltado bufón de la *commedia dell´ arte.* (Lust, 2003)

Lo que sí complicó el desarrollo de la pantomima ya entrando en el siglo XVIII, fue la exigencia por parte de las autoridades francesas, de que estuvieran presentes, únicamente, dos personajes en escena, con la condición de que éstos no podían interpretar acciones con continuidad; de esta manera no competirían con el teatro literario. Sin duda alguna, se volvía a dificultar el desarrollo dramático de esta disciplina. (Ivern, 1990)

Durante ese período, los comediantes italianos fueron expulsados de las tierras francesas, prohibiéndoles seguir siendo parte de *Les théâtres de la foire.* No obstante, los actores franceses continuaron representando algunos números y fragmentos del repertorio italiano, dando origen a lo que hoy día conocemos como la *Comédie Française* (Comedia Francesa). Para Ivern, había surgido un hecho histórico que marcaría el inicio de una nueva etapa teatral, la cual se prolongaría hasta el siglo XIX.

En 1816, nace en Francia *Le théâtre des funambules* (Teatro de los Funámbulos) –arte que englobaba habilidades acrobáticas- y con él, aparece una personalidad notoria que es considerada uno de los grandes antecesores de los mimos de nuestra época: Jean Gaspard Deburau, mimo que creó y representó al emblemático personaje de *Pierrot,* influenciando en gran medida a intérpretes de la talla de Etienne Decroux y Jean-Louis Barrault. (Lust, 2003). Siendo el primero de ellos uno de los célebres maestros del mayor representante de la pantomima contemporánea: Marcel Marceau.

El legendario *Pierrot*, inspirado en Pedrolino, uno de los personajes de la *Commedia dell'arte*, era multitudinariamente aplaudido en *Le théâtre des funambules*. Sin embargo, Deburau decidió dejar atrás la parte cínica y grotesca del movimiento italiano, para darle espacio a un compañero un tanto más poético y sensible. Así era *Pierrot*. (Lust, 2003)

Jean Gaspard Deburau, y su familia, comenzaron a realizar espectáculos que correspondían a lo que se llamó la "pantomima arlequinada" del siglo XIX. Ofrecían *shows* circenses que incluían mimos, ballet y música. A raíz de esto, se marcó una clara diferencia entre dos tendencias pantomímicas de la época: la "pantomima arlequinada" –practicada por Deburau- y el "mimodrama" –obras tragicómicas que poseían cierta estructura dramática-. (Ivern, 1990)

Este hombre había dado el empujón para que, finalmente, la pantomima se empezara a consagrar como un arte independiente. Declaró abiertamente que la palabra era un fraude cuando provenía del mimo y creó un lazo con el espectador encarnando a los personajes populares, sin denigrarlos. He aquí el mayor hallazgo de Deburau, comprendido en su propio epitafio: "Aquí yace el hombre que dijo toda la verdad sin pronunciar palabra alguna." (Ivern, 1990, p. 18)

4.3. Libertad poética en escena

"La enseñanza de Deburau es rescatada por Etienne Decroux quien marca el comienzo de un nuevo período, acaso todavía oculto por la vigencia de la tradición arlequinesca y bufona del período anterior" (Ivern, 1990, p. 19). Con la llegada del cine mudo –cuyos principales exponentes fueron Buster Keaton y Charles Chaplin- y con el legado que había dejado Jean Gaspard Deburau, definitivamente la pantomima adquiere el impulso que necesitaba y comienza a nacer el arte del silencio del siglo XX, cuyo camino estará marcado por cuatro personajes fundamentales: Etienne Decroux, Jean Louis Barrault, Marcel Marceau y Jaques Lecoq.

"En 1931 tiene lugar el encuentro de Decroux con Jean-Louis Barrault. Ambos investigan a fondo para descubrir las leyes, las nuevas convenciones de sus cuerpos de mimos moviéndose en un espacio y en un tiempo sin más elementos". (Cañal Santos y Cañal Ruiz, 2001, p. 23)

Los actores coincidieron en la escuela de Charles Dullin, en París, sin embargo, sus caminos se separaron puesto que la búsqueda de cada uno tenía ciertas diferencias con respecto a la del otro. Jean-Louis Barrault se propuso utilizar el movimiento corporal acoplándolo al teatro de texto y al discurso. En este sentido, fue mucho más fiel a su escuela que Decroux.

Etienne Decroux fue reconocido como mimo, actor, filósofo y orador. Estableció su propia escuela en la capital francesa, donde enseñó desde 1940 hasta 1985. A través de la enseñanza de su técnica, y de sus escritos, este hombre reinstaló la pantomima como un nuevo arte de forma mayor. Sostenía que el actor debía ser liberado de la tiranía de los directores, los compositores, los guionistas y los diseñadores, y enfrentarse únicamente al rol de ilustrar corporalmente un texto. (Lust, 2003)

Se apartó de la escuela del realismo teatral –de la que también se alejó Barrault-, que para ese entonces, había tomado a Europa, y comenzó a explorar su inquietud por los movimientos corporales como la forma de expresión más pura de un actor. Decroux consideraba que el mimo-actor no estaba destinado a imitar las acciones de la rutina diaria o a contar una historia que tuviera algún conflicto dramático –como, en efecto, lo había hecho Deburau-. En vez de esto, él quería descubrir las fuentes poéticas de su arte, y expresarlas como tales. (Lust, 2003)

Decroux sabía que la poesía pantomímica en sí misma, lograba crear poesía nuevamente. Fue a ese aspecto al que le quiso dedicar su tiempo y su trabajo. Su objetivo era buscar, a través de la expresión corporal, una forma dramática que pudiera evocar movimientos o

imágenes poéticas en la mente del espectador: “The cultivated spectator has need of art, not of stories”[5]. (Decroux, 1963; cp. Lust, 2003, p. 69)

La necesidad de una técnica sólida de entrenamiento para el actor que se hace mimo, llevó a Decroux a desarrollar una gramática del movimiento corporal. Éste fue quizás uno de los aportes más relevantes de este maestro, quien les decía a sus estudiantes que debían usar su cuerpo como un teclado, creando movimientos que posteriormente iban a desencadenar en una oración gramaticalmente lógica. Con este aporte, Decroux redescubre el arte de la pantomima como un arte que además, podía ser enseñado y aprendido. Su escuela tuvo como principal premisa el no enseñar la creatividad sino el liberar la mente para que esa creatividad se desarrollara. (Lust, 2003)

Entre sus discípulos existió uno muy especial que en poco tiempo pasaría a ser el más grande exponente de este arte en la historia de la pantomima a nivel mundial: Marcel Marceau.

Dos elementos marcaron el desempeño de ambos, maestro y discípulo. Para uno fue la alienación, para otro fue el acercamiento al público. Esto inevitablemente tuvo que repercutir en lo que para muchos es llamado el éxito de uno y el fracaso del otro. Ivern (1990) nos habla de las aspiraciones del maestro:

> Decroux no sólo pretende diferenciarse de la danza, del teatro hablado y de las demás artes, sino particularmente de la pantomima tradicional. Se despoja de la gesticulación exagerada, de la palabra, los ademanes...es decir de todo lo que tenían los pantomimos porque es dueño de una gran intuición y de un gran anhelo: poder hacer visible la energía de la mente a través del cuerpo y poder articular esa expresión según un código adecuado, una gramática. (p.20)

[5] “El espectador culto está necesitado de arte, no de historias” (Traducción de la autora)

Marcel Marceau decidió ir un poco más allá, y optó por la práctica intensa de la pantomima, y por el acercamiento al público. Los principios de las bases técnicas de Decroux están presentes en su trabajo, aunque con algunas modificaciones. Además de esto, Marceau rescata y adopta algunos elementos de la antigua "pantomima arlequinada". Definitivamente logró deslumbrar al mundo con sus representaciones en las que se ha mostrado como un artista, que interpreta la vida de una manera lírica y, al mismo tiempo, concreta. (Lust, 2003))

Decroux trabajaba con la poesía de la mímica corporal, Jean-Louis Barrault combinaba el arte verbal con el arte del movimiento -impulsando un renacimiento del teatro en todas sus áreas-, y Marcel Marceau desarrollaba un personaje que empezaba a recorrer el mundo. Mientras todo esto ocurría, Jaques Lecoq –a quien hemos tenido el honor de citar en los primeros capítulos de esta investigación- enseñaba mímica como una herramienta que alimentaba la creatividad dramática de un actor. (Lust, 2003)

Su método fusionaba el *clown*, el bufón, las acrobacias, el texto hablado, la danza y las artes plásticas con los movimientos corporales (Lust, 2003). Lecoq se inclinó más hacia una teoría teatral y pantomímica, que más adelante, dejaría por escrito.

Uno de sus hallazgos más significativo para la pantomima académica y para los intereses de este proyecto, fue el del concepto denominado *Fondo poético común,* el cual se basa sobre la idea de que, en principio, el arte del mimo no suele apoyarse en ningún texto, sino que toma como referencia la vida misma. Por esa razón, el mimo debe hacer una especie de viaje de profundización en su interior para reconocer ese fondo poético que lleva dentro y expresarlo (Lecoq, 2003). Es un concepto que, a pesar de su subjetividad y abstracción, nos será de mucha utilidad en este trabajo.

Pero bien, sólo uno de estos cuatro representantes de la pantomima en el siglo XX, ha logrado abarrotar las salas en cada rincón del mundo. El creador de un personaje hermosamente libre, que nos recuerda al eterno *Pierrot* de Deburau y al vagabundo *Charlot* que encarnaba Chaplin en la gran pantalla. Bautizado como *Bip*, será el sempiterno alter-ego de Marcel Marceau, y el eje alrededor del cual girará nuestro análisis.

V
MARCEL MARCEAU

"Convénzanse de que los casos de actores dotados de fina intuición natural son excepcionales"
Constantin Stanislavsky

5.1. La vida

Su nombre real: Marcel Mangel. Nació un 22 de Marzo de 1923 en Estraburgo, Francia. Asistió al liceo de Estraburgo y posteriormente a la *École des Beaux Arts* (Escuela de Bellas Artes), en París. Desde pequeño le llamaron sorprendentemente la atención las películas de cine mudo y fue potencialmente influenciado por actores como Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon, Harold Lloyd, y Laurel & Hardy. (Lust, 2003)

En la escuela, el joven Marcel era tímido y callado. Él mismo se describe en su infancia académica como un poco dócil. Sin embargo, después de las clases, todos los niños del vecindario se postraban frente a su casa para que los hiciera reír. (Martin, 1979)

En los campamentos de verano, Marceau se consagraba como el centro de la atracción ante los otros niños. El hecho de ser una estrella "en escena" comenzó a desarrollarse tempranamente, y la vocación del artista empezaba a tornarse hacia el teatro como una carrera profesional. (Martin, 1979)

En el año 1939 –contando Marcel con 16 años de edad- estalló la Segunda Guerra Mundial, y los Mantel se ven obligados a dejar Estraburgo y trasladarse al sur-oeste de Francia para protegerse del ejército Nazi. (Martin, 1979)

Tanto Marcel, como su hermano mayor, Alain –siendo ambos todavía adolescentes-, se mantuvieron como líderes clandestinos de la resistencia y ayudaron a trasladar a montones de niños, hijos de padres judíos, a la frontera de Suiza. Pocos años más tarde, en 1944, el padre de los Mangel fue capturado y enviado a Auschwitz, donde posteriormente perdió la vida. Su madre, en cambio, fue una sobreviviente. (Martin, 1979)

Mientras su hermano formaba parte de la lista de los más buscados por la Gestapo, Marcel Mangel fue trasladado a París donde logró registrarse, gracias a un arreglo que había hecho Alain, bajo el nombre de Marcel Marceau –evitando que lo asociaran con su ascendencia judía-. Curiosamente, su hermano había escogido para Marcel, el nombre de un general fallecido en la Revolución Francesa. (Martin, 1979)

No es lunático pensar que después del amargo sabor que le había dejado la desgracia del encuentro cercano con la guerra, Marcel se encontraba sediento de arte. Por esa razón, se ocupó de buscar un lugar en el que pudiera expresar sus emociones con libertad, un lugar que no se pareciera en nada a lo que había vivido los últimos años.

Es por eso que al llegar a la capital francesa, a punto de finalizar la guerra, Marcel, ahora Marceau, ingresó en la Escuela de Arte Dramático de Charles Dullin, en el Teatro Sarah Bernhardt. Y fue allí donde surgió su vital compromiso con la pantomima y donde fue discípulo del gran maestro de la expresión corporal, ya conocido, Etienne Decroux. (Martin 1979)

Fue en este el lugar en el que Marceau adquirió el sentido de la improvisación, lo que indudablemente le impulsó a desarrollar su capacidad creadora. Por esta razón, el actor ya se estaba empezando a

catalogar como un mimo de excelentes y prometedoras facultades. (Cañal Santos y Cañal Ruiz, 2001)

Sin embargo, esta etapa estuvo abruptamente interrumpida cuando Marcel fue llamado para servirle al ejército francés: el ejército de la ocupación (Martin, 1999). Una vez más, tuvo que dejar a un lado su arte para responder a otros intereses que también eran importantes.

En el año 1946, vuelve a buscar su pasión, y entra en la compañía de Jean-Louis Barrault y Madeleine Renaud, allí le asignaron su primer papel importante en el que interpretaría a un arlequín en la pantomima *Baptiste.* Este acto era la adaptación de una película llamada *Les enfants du paradise* (Los niños del paraíso), la cual relataba la biografía del gran Jean Gaspard Deburau. Marceau fue aclamado por la audiencia en la interpretación de este rol. (Martin, 1979)

Entre sus primeras interpretaciones, Marcel Marceau se daba el lujo de evocar *Le théâtre des funambules* y de trasladarse al estilo romántico del siglo XIX con representaciones como *Death before Dawn* (1948). (Lust, 2003)

Lo que este genio de la pantomima empezó a proponer fue una "pantomima popular" que tiene una historia para contar, un protagonista o un héroe, una imitación –real o ilusoria- de los objetos y, en definitiva, personajes, acciones, emociones y sentimientos que se adueñaban del escenario y de la audiencia. (Cañal Santos y Cañal Ruíz, 2001)

Lo que más llamaba la atención de la propuesta de Marceau, en aquel entonces, era su contenido romántico compaginado con elementos clásicos. Annette Lust (2003), compara su trabajo con las grandes piezas clásicas, y afirma que el mimo popularizaba sus *sketchs*

representando cuidadosamente diferentes tipos de gente que, al mismo tiempo, poseían características universales y, a través de ello, el artista reflejaba una verdad psicológica y sociológica.

Desde el año 1947, ya Marceau había empezado a aparecer, repetidamente, vestido de una forma muy particular: una chaqueta ajustada, un pantalón de seda blanco , un *top* a rayas blancas y negras -un tanto malgastado-, unas zapatillas de bailarín, un sombrero negro, una flor y la cara envuelta en panqué blanco. Este era *Bip* (Lust, 2003). Un personaje que se iba aflorando cada vez más en todas sus representaciones, y que no era otra cosa que la consolidación de sus ideas, de su poesía y de su arte.

Con este personaje que él mismo crea e interpreta, Marcel Marceau va a darse a conocer al resto de la humanidad. Un personaje inspirado, como ya sabemos, en el conocido y carismático *Charlot* de Charles Chaplin, y también en el *Pierrot* de Deburau.

Paralelo a esta invención, Marceau realiza su primera gira por Europa en la que va a conquistar países como Suiza, Italia, Bélgica y Holanda. Y su audiencia comienza a expandirse. Sin embargo, sus conocedores formaban parte de una minoría intelectual. Al año siguiente, Marceau recibe el Premio Deburau por su desempeño en la obra, mencionada con anticipación: *Death before Dawn* (1948).

En 1949, después de haber sido galardonado por la crítica teatral, Marceau creó su “Compañía de Pantomima Marcel Marceau”, la primera hasta aquél entonces, dedicada única y exclusivamente al arte del mimo. Con ella ha producido, dirigido y presentado más de 26 mimodramas. Gracias a la popularidad de esta compañía, comenzaron a crearse diferentes escuelas y tropas de pantomima en países como Polonia, Suecia, Rusia, Suiza e Inglaterra. (Martin, 1979)

Cuando Marceau viaja por primera vez a Estados Unidos en 1955, llega a consagrarse como el genio que conocemos hoy por hoy. Y la minoría intelectual que lo conocía es remplazada por una gran cantidad de gente que agotó, durante seis meses consecutivos, los escenarios del *New York`s Phoenix Theather*, el teatro de *Broadway* y el *City Center*.

Ya para ese entonces, el espectáculo de Marcel Marceau había quedado resumido en dos partes, ambas aclamadas por el público: las pantomimas de estilo y las pantomimas de *Bip*. Las primeras, consisten en una especie de lección acerca del arte del mimo, usada por el actor para introducir al espectador al estudio del movimiento y de la representación pantomímica. Las segundas, contienen las historias cotidianas, las anécdotas, los entretelones de la vida rutinaria representados con un tono poético y burlesco a través de un protagonista-héroe que, al mismo tiempo, es portador de un mensaje y de una verdad (Cañal Santos y Cañal Ruiz, 2001). Es un ente concreto a través del cual Marcel Marceau se comunica.

El artista también tuvo tiempo de hacer familia: ha estado casado tres veces, y es padre de dos chicos y dos chicas: Baptiste, Michel, Camille y Aurelia. Actualmente vive junto a su esposa Anne –quien es escritora y colaboradora de algunas de sus pantomimas- en una hacienda ubicada en la aldea de *Berchère sous Vègres*, a tan sólo una hora de París (Martin, 1979).

La historia de las representaciones y éxitos de Marceau, debería ser contada dentro de una pantomima, porque las palabras no bastarían para abarcarla toda. Ha sido galardonado infinitas veces, ha hecho presentaciones en cárceles de Europa y de Estados Unidos, e incluso hasta en la guerra de Vietnam –siempre intentando ofrecerle al ser humano la opción por el gesto-, en Latinoamérica es toda una eminencia, y hasta ha escrito y dibujado libros para niños.

Hoy en día, el gobierno de Francia ha tenido la gentileza de honrar a Marceau confiriéndole importantes nombramientos: *Officier de la Légion d'Honneur* (Oficial de la Legión de honor), *Commandeur des Arts et Lettres* (Comendador de las Artes y las Letras), y *Grand Officier de l'Ordre National du Mérite* (Gran Oficial de la Orden Nacional del Mérito), son algunos de los títulos que ha obtenido el maestro en su país de origen (Matute, 2003)

En otros países también han tenido la iniciativa de otorgarle un lugar privilegiado. En Alemania, por ejemplo, fue elegido como uno de los miembros de la Academia de Artes de Berlín y de la Academia de Artes de Munich. (Matute, 2003)

Su compañía de pantomima se ha convertido en lo que hoy se conoce como la *École International de Mimodrama de Paris Marcel Marceau* (Escuela Internacional de mimodrama de Paris Marcel Marceau), la cual, desde el año 1978 se mantiene en pie gracias al subsidio del Estado. Con los ex alumnos de su escuela, el mimo ha vuelto a recorrer el mundo, dando a conocer la evolución de su arte a través de nuevas caras, de nuevos talentos.

En el año 1999 Marceau visitó tierras venezolanas –por penúltima vez- presentándonos a su "tropa" con un mimodrama denominado *Le chapeau melon* (El sombrero bombín). (Navarro, 1999. ANEXO E)

Poco después, en 2005, el mimo se despidió de los escenarios venezolanos –acompañado por dos de sus alumnos-, asegurando que nunca dejará de trabajar en su arte. El público venezolano se conmovió ante aquel espectáculo lleno de experiencia, sabiduría, silencio y amor. Marcel Marceau le había brindado una lección al mundo: "Al principio de mi carrera quise forzarme a olvidar los horrores de la guerra. Estaba

realmente cansado; quería dar esperanza. Un día me di cuenta de que era necesario recordar para hacer homenaje a la humanidad" (Marceau, 2002, c.p. Delgado, 2004).

Pero de tantas maravillas que rodean la carrera de un ser que, a sus 84 años de edad continúa explorando dimensiones pantomímicas, sólo podemos enfocarnos en una, y esta será la que agrupe todo su arte en una figura, la de su legado más hermoso: *Bip*. El mundo fue testigo de haber visto a Marcel Marceau convertirse en toda una celebridad gracias a las ocurrencias de un simpático hombrecito.

5.2. Una protesta del corazón

Marcel Marceau habla de Bip con toda la seriedad y nostalgia que requiere hablar de cualquier otro ser humano existente e importante para la vida de alguien. Asegura que no es una figura inmortal, o el símbolo de un árbol, una piedra o un pez, sino una persona mortal que puede, en ocasiones ganar o, como le ocurre la mayoría de las veces, perder. Es un personaje que siente, y que la gente sabe cómo siente. (Martin, 1979)

"Bip is misunderstood by the world"[6]. (Lust, 2003, p. 83). Marceau sentía la necesidad de expresar su arte a través de un solo canal, de un solo ente, de alguien que puede transformarse en un músico de calle, en un soldado, en un sastre, en un fotógrafo, un bombero, un domador, o un padre. De alguien que lo acercara al público –que a fin de cuentas, era lo que más buscaba-. Y aunque suene paradójico, el hecho de que Bip fuese un incomprendido social, lo acercaba más a la sociedad, pues, según Marceau, todos nos hemos sentido como él en algún momento, en algún lugar. (Lust, 2003)

[6] Bip es malentendido -o incomprendido- por el mundo (Traducción de la autora)

En una entrevista realizada Arthur Joseph (1970) al celebérrimo mimo, Marceau responde a la pregunta de "¿Cómo se originó *Bip*?", con emotiva honestidad:

> Yo creo que Bip estaba en mí, era una parte de mi vida, venía desde mi juventud, de mis románticos juegos infantiles. Era mi verdadero estímulo. Alrededor de este Bip he construido un equipo y –si se quiere- renovado el melodrama, porque Bip tiene tradición (Marceau; cp. Joseph, 1970, p. 116).

El gesto es la principal herramienta de Bip, quien lo sostiene de manera lírica y al mismo tiempo, dramática. Marceau en escena permite que el público entre en la dimensión poética del gesto sin dejar de entenderlo como un gesto humano, verdadero. "Es preciso que el gesto emita una vibración sensible para que exista un intercambio magnético entre actor y público" (Cañal Santos y Cañal Ruiz, 2001, p. 31). Ese intercambio lo ha logrado Marceau a través de su creación.

Los autores españoles Cañal Santos y Cañal Ruiz (2001) aseguran que:

> Cuando Marceau comienza su carrera como solista en los escenarios, va adquiriendo una perfección técnica, una simplificación del estilo. El barroquismo gestual se va atenuando a favor de líneas más simples. A la vez, va reduciendo sus personajes tipos, buscando la identificación con unos héroes y la conexión de esos personajes con la tradición. Así llega a la creación de *Bip* (p. 32).

El nacimiento de Bip, según los autores arriba citados, está marcado por unas características estético-lingüísticas que forman parte de los descubrimientos de Marceau como estudioso de la actuación. Una de estas características es la *identificación*. Debe existir una identificación del mimo con los supuestos objetos que lo rodean. Por

eso, cualquier persona no puede tener relación con cualquier objeto, si no tiene una historia pasada o una historia que contar. La historia de *Bip* es precisamente el conector entre el objeto y el hombre.

A la *identificación*, se le suma una cantidad de variables y elementos que Marceau adecua a su personaje para hacerlo cada vez más creíble, tangible y verdadero –de seguro los tocaremos a profundidad más adelante-. Entre ellos están el *gesto*, la *mímica del rostro,* la *gesticulación manual*, el *contrapeso,* los *puntos fijos* –que se refieren a la inmovilización de una parte del cuerpo mientras la otra está en movimiento-, y la *relación espacio-tiempo* (Cañal Santos y Cañal Ruiz, 2001).

Entre las representaciones más reconocidas en las que vemos a Bip desenvolverse están: *Bip et le papillon, Bip au musée grévin, Bip au bal, Bip musicien des rues, Bip dans la vie moderne et future, Bip rêve qu`il est Don Juan, Bip gardien de musée, Bip se souvient, Bip joue David et Goliath, Bip joue Faust, Bip patine*, *Bip grande vedette d`un cirque ambulant, Bip grand artiste,* y *Bip soldat*. Mientras que entre las más reconocidas pantomimas de estilo, que también presenta Marceau en su repertorio, encontramos *Le petit café, Le cauchemar du pickpocket, L`Oiseleur, Le tribunal, Le fabricant de masques, Les mains, Abel et Cain, La création du monde, Combat avec les ténèbres, Le mangeur de cœur, Jardin Public, Obsession* (Lust, 2003).

Inés Matute (2003), directora de una conocida revista española, le hizo en determinada ocasión la siguiente pregunta: ¿Qué tiene Marcel Marceau de Bip? A lo que el artista respondió:

> Bip es un Quijote contemporáneo que se enfrenta a los molinos de la vida actual. Los rasgos específicos de Bip son abstractos, él vive en un mundo abstracto. Bip es seguramente una parte de mí mismo; nunca he sido un vagabundo como él, no he sido un bombero y tampoco he

> trabajado en un circo, pero he sido soldado como él y también he estado enamorado. Soy un testimonio de mi observación sobre la vida. En el fondo, Bip es como una enciclopedia sobre la historia de la humanidad que intento transmitir con este arte de mi cuerpo (Marceau, c.p. Matute, 2003).

En su larga vida, hemos visto evolucionar, madurar y crecer a este personaje creado por Marceau. Esa evolución se evidencia en los temas de sus pantomimas e incluso en los movimientos. Esto demuestra una gran profundidad en la interiorización de la creación de personaje que ha realizado Marceau. El maestro afirma con ferviente seriedad: “El día que yo ya no esté, Bip será memoria viva y dará testimonio del siglo XX” (Marceau, c.p. Matute, 2003).

Bip ha resultado ser un personaje encantador porque se expresa con el universal y atemporal lenguaje del corazón (Lust, 2003). Establece una comunicación nunca antes pensada, y nunca antes mencionada en este trabajo: la comunicación actor-espectador a través del silencio y del amor.

SEGUNDA PARTE

Lo Práctico

VI
OBJETIVOS

6.1. Objetivo General

Analizar la técnica puesta en práctica por Marcel Marceau para la representación del personaje Bip, en función del mensaje que el artista desea transmitir.

6.2. Objetivos Específicos

- Enfatizar la importancia del silencio y del gesto como formas de comunicación.

- Recopilar material documental sobre la comunicación no verbal y el arte de la pantomima.

- Compilar material documental y audiovisual sobre la vida, obra, proceso y técnica de Marcel Marceau.

- Crear una matriz de análisis, basada en las nociones básicas de la comunicación no verbal, la técnica de la interpretación escénica y la pantomímica.

- Realizar una descomposición descriptiva de dos secuencias de Bip (Marcel Marceau), identificando los aspectos técnicos involucrados y analizándolos para contrastarlos con el mensaje que se transmite.

VII
TIPO Y DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

La siguiente es una investigación de tipo exploratoria, ya que buscamos establecer una aproximación al trabajo interpretativo de Marcel Marceau, desde un punto de vista técnico y comunicativo. Este aspecto en particular no ha sido suficientemente estudiado, y por esa razón queremos desempolvar lo que se encuentra debajo de una representación teatral que ha sido desplazada, en la mayoría de los casos, por las grandes formas del teatro. De las pocas exploraciones que existen acerca del tema, ninguna ha optado por el contraste entre el mensaje expuesto y la técnica usada para la difusión del mismo.

Así es como intentaremos complementar la información existente, con un nuevo aporte al estudio del arte pantomímico. Está claro que no que muy probablemente no llegaremos a conclusiones determinantes pero, sin embargo, queremos realzar el hecho de que optaremos por un acercamiento diferente, el cual podría generar un amplio conocimiento de la interioridad del artista, dejando a un lado la abstracción que lo caracteriza.

Por otro lado, la investigación responde a un diseño no experimental, ya que no pretende ejercer control sobre las variables estudiadas -ya existentes-, sino que plantea la observación analítica y descriptiva, de manera no intrusiva, del proceso de representación teatral de Marcel Marceau y de la puesta en escena de su personaje emblemático Bip.

VIII
SELECCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LA MUESTRA

Quisiéramos acoger toda la obra de Marcel Marceau, y entregarnos a una observación perpetua que nos permita descubrir, a cabalidad, qué hay detrás de un proceso creador tan lleno de espíritu. Quisiéramos identificar la labor del gesto y del silencio –a través de *Bip*-, en todas y cada una de sus pantomimas. Desgraciadamente, no es posible. En primer lugar, porque no podemos tener acceso a toda su obra, y en segundo lugar, porque ni el tiempo, ni las páginas nos alcanzarían.

Sin embargo, buscaremos llegar a la aproximación más intensa, y a la interpretación más virgen del universo representado por el mimo. Para ello, sólo nos acompañarán dos fragmentos de su obra. Algunos retazos de *Bip*, que serán descompuestos y vueltos a componer desde el ojo deseoso y ansioso de una teatralidad diferente y de una nueva comunicación.

La muestra a analizar estará dividida en dos partes: una fotográfica, y una videográfica. Ambas, son registros visuales del trabajo de Marceau y ambas, tienen la ventaja de que pueden ser observadas por tiempo indefinido. Aunque tuviéramos al propio maestro a nuestra disposición para la observación de su arte –por más especial, fidedigna, auténtica, emocionante, abrumadora, tangible y actual que fuese- no sería una muestra tan efectiva, porque se tendría que someter al actor a innumerables repeticiones todas exactas a la anterior, lo cual resultaría absolutamente inhumano y descortés para con semejante eminencia de la creación teatral.

La reproducción fotografiada y grabada de su trabajo –a parte de ser el recurso más accesible- sin duda es ideal y adecuada para el estudio que se requiere hacer acerca de las técnicas del artista.

La primera muestra será extraída del libro *Bip in a book* (2001), cuya historia fue creada por Marcel Marceau, en compañía de Bruce Goldstone. Las fotografías realizadas al maestro, fueron tomadas por Steven Rothfeld.

Esta historia evoca quizás el mimodrama de Marceau más aclamado y mejor conocido de todos los tiempos: *La Cage* (1962). En ese acto, encontramos al personaje encerrado dentro de una caja imaginaria, realizando desesperados y frustrados intentos por salir. Pues bien, en *Bip in a book* (2001), sucede una aventura bastante similar, con la diferencia de que en esta ocasión, *Bip* se encuentra atrapado entre las páginas de un libro.

La escogencia de esta primera muestra a analizar también se debió, en segundo lugar, a la precisión con la que fueron capturados todas y cada una de las expresiones del personaje; en tercer lugar, a la oportunidad de encontrar al mimo en un espacio diferente del eterno escenario que lo ha acompañado a lo largo de su carrera; en cuarto lugar, a la certeza que nos deja el estudioso de la comunicación no verbal, Paul Ekman –creador del FAST-, de que es posible analizar el gesto a través de una fotografía; y en quinto lugar, a la nitidez con la que pueden visualizarse las imágenes detenidas de cada uno de los movimientos de Bip.

Esta muestra fotográfica también significa un paso previo al encuentro con el artista postrado en un escenario, frente a un centenar de personas. Lo tomaremos como una especie de preparación o de

“calentamiento” que nos proporcionará energías para un acercamiento directo e integral hacia el trabajo del mimo.

Es importante mencionar que las fotografías nos privan de un elemento fundamental: la continuidad en escena y el desarrollo secuencial de la historia. Por esa razón, la representación grabada de Bip en acción, complementará en todos los niveles la conexión con el personaje y su técnica.

Esta representación se conoce como *Bip grande vedette d` un cirque ambulant* (1990). Se trata de una de las transposiciones más conocidas de este personaje, a quien vemos convertido en todo un profesional del mundo circense.

La escogencia de esta segunda muestra a analizar se debió, en primer lugar a la escasez, o prácticamente desaparición, de material audiovisual sobre las representaciones de Marcel Marceau en Venezuela. Increíblemente, no se encontró ningún tipo de registro videográfico en los siguientes lugares: Teatro Teresa Carreño, Cinemateca Nacional y Mediateca de la Alianza Francesa. La circulación de este tipo de material en Internet es un poco más abundante, pero de paupérrima calidad y de fuentes poco confiables. Por tal razón, la única manera de obtener un registro amplio, bueno y fidedigno del trabajo del mimo, era dirigiéndose a sus personalidades más allegadas. Esto nos llevó a contactar a su productor oficial para España y América Latina: Percy Llanos, quien está a la cabecera de la compañía *Contemporánea Producción Artística*. Así fue como cayó en nuestras manos un pequeño video, con algunas pantomimas de estilo y otras de Bip. De allí hemos extraído *Bip grande vedette d`un cirque ambulant.*

En segundo lugar, a su larga duración (cerca de ocho minutos), puesto que la mayoría de las pantomimas de Bip suelen ser mucho más cortas que esta (tres minutos aproximadamente). La extensión del

tiempo incluye, por lo general, un mayor número de acciones y de técnicas llevadas a cabo en escena. Esto nos permite, a su vez, una mayor observación secuencial de dichas acciones y técnicas puestas en práctica.

Pero lo más importante, y la escogencia más relevante para este proyecto, radica sobre un solo personaje llamado Bip. En él probablemente se condensan toda la emoción y la identidad de Marceau. Definitivamente, de todo el trabajo que ha caracterizado su obra, Bip es lo que más nos interesa extraer; es lo que más queremos profundizar, enfatizar y abordar. Sus movimientos, su técnica, su poética, su mensaje y su alma.

Bip, es además, un elemento concreto, definido y observable. Es también un transmisor de diferentes tipos de mensajes, y por eso ha sido escogido como la parte más valiosa de la obra de Marcel Marceau. A su vez, compone ese trozo de la pantomima -del arte de decir sin hablar- que mejor puede rescatar y explorar un comunicador.

IX

CONSTRUCCIÓN DEL INSTRUMENTO DE ANÁLISIS

Conforme a todo lo que hemos venido descifrando acerca del silencio, el gesto, el actor y la increíble puesta en escena del romántico *Bip*, existe la ferviente necesidad de crear un híbrido entre las diferentes posturas de los teóricos de la comunicación no verbal y los expertos, pedagogos y aprendices de la creación teatral, para analizar a profundidad el proceso creativo del gran Marcel.

Estas posturas no son opiniones encontradas, sino muy por el contrario, son enteramente complementarias. Independientemente de que correspondan a dos áreas que no parecieran estar relacionadas directamente, ambas provienen de una sola célula madre: la comunicación no verbal. Y ambas buscarán llegar, por veredas diferentes, al mismo punto: el redescubrimiento de una forma comunicativa genuina y libre que está –literalmente- al alcance de las manos.

Para la efectividad del análisis, dividimos el trabajo de Marceau en tres áreas que caracterizan su puesta en escena y que además, se acoplan a las necesidades de este proyecto: *lo Visible, lo Imaginario y lo Invisible.* Las dos primeras corresponden a la parte técnica, física y objetiva del análisis, mientras que la última podría pasar a ser, más que un apartado del análisis, una síntesis, ya que su contenido tiene un enorme peso abstracto, poético y subjetivo, lo que, a su vez, puede generar una nueva visión de la totalidad el trabajo.

Cada una de esas áreas comprenderá los siguientes elementos:

Lo Visible	*Lo Imaginario*	*Lo Invisible*
El rostro y el cuerpo	El espacio	El fondo poético

Lo Visible

9.1. El rostro

Paul Ekman: FAST

El primer modelo de análisis a utilizar será el sistema desarrollado por Paul Ekman denominado FAST, del cual pudimos extraer una porción de su esencia en la primera parte de este trabajo.

La razón por la cual escogemos este método de análisis parte de la necesidad de encontrar un sistema que se dedique al estudio profundo de una sola parte del cuerpo. Esto es lo que hizo el FAST: apropiarse del rostro humano como único objeto de análisis.

Por otro lado, los rasgos faciales que le ha impuesto Marcel Marceau a su personaje *Bip*, son infinitos y absolutamente expresivos, lo cual amerita detenernos para realizar una observación compleja de cada gesto de su cara. El FAST nos da la oportunidad de hacerlo.

Como bien sabemos, este método consiste en un esquema de codificación, basado en fotografías, que se encarga de clasificar las expresiones faciales de acuerdo a las manifestaciones afectivas básicas de las que universalmente tenemos conocimiento. Sorpresa, miedo, hastío y/o desprecio, ira, alegría y tristeza son las emociones –concluidas por diferentes autores, entre ellos, Paul Ekman- más típicas que puede expresar el rostro humano.

Las siguientes definiciones, compuestas con la ayuda de la RAE y con la de los conocimientos del catedrático español Felicísimo Valbuena de la Fuente –estudioso del método de Ekman-, esclarecerán el significado exacto de cada término, que además podremos relacionar con específicas situaciones de la vida del hombre:

Sorpresa: Impresión que surge como consecuencia de un hecho que toma desprevenido a un individuo. Por lo general, se manifiesta en una expresión facial exagerada, difícil de contener o de disimular. Es la emoción más breve.

Miedo: Sentimiento de angustia que provoca la existencia de algún riesgo o daño en la vida de un ser humano. Por más ligero que se presente, suele ser desagradable por naturaleza. La forma más intensa del miedo equivale al terror, y es quizás la más traumática de todas las emociones.

Hastío y/o desprecio: El hastío corresponde, por lo general, a ciertas actitudes de repugnancia que se evidencian frente a los sabores, los olores u otro tipo de contactos. El desprecio se refiere, más bien, a los desaires o desdenes que solemos experimentar hacia aquellas personas que no nos agradan. Ambos conceptos se encuentran dentro de la misma emoción, porque suelen manifestarse facialmente con los mismos rasgos.

Ira: Sentimiento de rabia que puede causar indignación o enojo en una persona. Al parecer, forma parte de una de las expresiones sentimentales más dañinas, puesto que puede ocasionar frustraciones y en el peor de los casos, puede significar la pérdida del control por parte del individuo.

Alegría: Estado del espíritu humano de carácter grato y vivo, que puede generar placer y felicidad en el individuo. Es la sensación de bienestar que solemos experimentar cuando nos sentimos bien con nosotros mismos.

Tristeza: Efecto melancólico y apesadumbrado que nos acoge en aquellos estados del alma en los que pareciera no existir consolación alguna. Su máxima expresión es, definitivamente, el llanto, el fluir de

secreciones lagrimales que pueden generar lástima o compasión en la persona que nos observe.

Pero no basta con conocer las características que engloba cada sentimiento, es necesario conocer también los rasgos faciales por medio de los cuales cada sensación se manifiesta. De esta manera, la emoción podrá ser identificada, sin necesidad de evaluar el contexto en el que se encuentre la persona.

Para ello, Paul Ekman -junto a sus colegas- creó un registro fotográfico dividiendo el rostro en tres partes que ya han sido mencionadas con anterioridad: la frente y las cejas, los ojos, y la parte restante de la carta. En él se ponían de relieve los siguientes síntomas para cada expresión básica:

Emoción	Síntomas Faciales
Sorpresa	Cejas levantadas y arrugas horizontales en la frente. Ojos ampliamente abiertos, párpado superior tenso, párpado inferior relajado. Mandíbula extendida, separando los labios.
Miedo	Cejas levantadas y estiradas. Las esquinas inferiores se juntan mucho más que en la sorpresa. Ojos abiertos, ambos párpados tensos. Boca abierta, labios tensos y estirados hacia atrás.
Hastío y/o desprecio	Cejas descansadas (Por esa razón, no se les da mucha importancia). Ojos estrechamente abiertos.

	Líneas y dobleces debajo de ellos. Labio superior elevado, ocasionando un cambio en la punta de la nariz (Puede haber arrugas en esa zona tanto más intenso sea el sentimiento). Labio inferior dirigido hacia adelante y mejillas elevadas.
Ira	Las cejas se unen inclinadas hacia abajo y normalmente no se observan arrugas en la frente, tal vez sólo entre las mismas cejas. Mirada fuerte y penetrante, párpados tensos. Labios cerrados y apretados.
Alegría	Las cejas/frente no suelen intervenir en esta expresión. Los ojos brillan, y se forman líneas debajo de ellos. Los labios pueden permanecer juntos y extendidos mostrando una sonrisa, o pueden separarse mostrando los dientes en una amplia mueca, haciendo aparecer pliegues naso-labiales. Las mejillas se elevan mientras más grande sea la mueca, intensificando los pliegues y estrechando los ojos.
Tristeza	Cejas en forma triangular. Los bordes interiores pueden elevarse y juntarse. Párpados elevados, ojos brillantes

	y mirada baja. Boca cerrada, creando pucheros o muecas parecidas.

Estos síntomas faciales suelen depender en gran medida de la intensidad de la emoción. Mientras más extremo sea el sentimiento, todos los rasgos mencionados se verán más pronunciados. Si por el contrario, el sentimiento es ligero o no ha terminado de manifestarse, puede que el síntoma aparezca sólo en una de las tres partes en las que dividimos el rostro.

Incluso, en algunos casos, puede observarse una mezcla de emociones como por ejemplo miedo-sorpresa o alegría-sorpresa. De suceder esto, los rasgos faciales serán más exagerados, y se pronunciarán más los del sentimiento que esté más latente.

Comparando, zona por zona, estos síntomas faciales de las emociones básicas con el rostro en cuestión –en este caso, el de *Bip*-, llegaremos tal vez a la respuesta de una interesante interrogante: ¿Qué siente el emblemático personaje creado por Marceau? Así es como funciona el FAST.

9.2. El cuerpo

Cañal S. y Cañal R.: Características estético-lingüísticas

El Segundo modelo de análisis, será una adaptación realizada por la autora de los parámetros que, según los aprendices de la pedagogía teatral –acompañantes de nuestra primera parte-, Félix Cañal Santos y María Cristina Cañal Ruiz (2001), han marcado el trabajo de Marcel Marceau.

Para los autores, estos parámetros no son más que unas un manojo de técnicas –apenas esbozadas en páginas anteriores- presentes en el desenvolvimiento escénico del mimo. Nuestro deber será ubicarlas y descubrir cómo se evidencian entre las peripecias de Bip y en función de una intención comunicacional concreta.

Extraemos esta parte del trabajo de Cañal S. y Cañal R., en primer lugar, porque es una visión diferente: la de dos estudiantes, pertenecientes al ámbito teatral, que decidieron clasificar y estructurar todo el material didáctico que han recolectado a lo largo de sus estudios, seminarios y cursos, e incluso de su experiencia como docentes. Es una visión distinta porque nos ofrece frescura, inquietud, actualidad y entusiasmo juvenil. No podíamos pasarla por alto.

En segundo lugar, los autores a lo largo de toda su investigación denominada *El mimo en la escuela*, enfocan el gesto y el movimiento expresivo como los pilares fundamentales que van a constituir la sensibilidad de una persona. Por esa razón, se dedicaron al estudio de cada uno de los procesos de los artistas que han caracterizado al arte de la pantomima, sobre todo, durante el siglo XX. Entre ellos, Etienne Decroux, Jean-Louis Barrault y Marcel Marceau.

La educación corporal, es el principal objetivo de *El mimo en la escuela*, y es un término que no habíamos incluido en nuestro repertorio. Es un término que emana de estos jóvenes intérpretes que intentan desprender lo que está dentro de la piel de un mimo. Así es como, educándonos corporalmente, tomaremos la breve ruta analítica que nos brindan nuestros exploradores españoles.

Para empezar recordaremos cuáles son las características estético-lingüísticas o técnicas que, según ellos, pueden apreciarse en la teatralidad de Marceau: *la identificación, el gesto, la mímica del rostro, la*

gesticulación manual, el contrapeso, los puntos fijos y la elipsis. A continuación sabremos en qué consisten cada una de ellas:

Técnica	Concepto
La identificación	Mecanismo básico que impregna todo el trabajo del mimo. Se basa en el reconocimiento por parte del artista, de todos los objetos que –imaginariamente- lo rodean. La identificación con dichos objetos provoca acción y reacción
El Gesto	Mecanismo de expresión de la interioridad individual de Marceau. A través del gesto se expresan las manos y se evidencian los movimientos dramáticos. Suele estar cargado de lirismo y de potencia escénica.
La mímica del rostro	La expresión facial del maestro reúne a todos los sentidos en un mismo lugar: su rostro. Gracias a ella puede crear un vínculo con el espectador.
La gesticulación manual	Consiste en la capacidad que tiene Marcel Marceau de crear la ilusión de la existencia de objetos en el escenario con todas sus dimensiones, formas y peso. Sin duda, ayuda a agudizar la imaginación del espectador.
El contrapeso	Mecanismo por medio del cual el mimo realiza el grado de esfuerzo

	necesario que supondría la acción real de empujar o halar un objeto concreto. Ayuda a recrear el equilibrio corporal.
Los puntos fijos	Consisten en la habilidad de inmovilizar alguna parte del cuerpo, mientras se mantiene en movimiento.
La elipsis	El actor sabe crear la relatividad espacio-temporal de un mimodrama. Es decir, puede hacer ver muchos espacios dentro del mismo espacio y diferentes tiempos en un pequeño tiempo.

Ahora bien, no todas las características están presentes en cada una de las pantomimas de Marceau. Por lo tanto, se escogerán las que sean más repetitivas en escena, en otras palabras, las que a la hora de la representación sean las más recurrentes.

Es importante mencionar que *la mímica del rostro*, entra dentro del primer instrumento de análisis, ya que se refiere exclusivamente a las expresiones faciales del artista. A través de Cañal S. y Cañal R., nos enfocaremos más en el propio cuerpo.

El gesto y *la gesticulación manual*, están estrecha e íntimamente relacionados, y para fines prácticos, los uniremos en un solo ítem denominado como el primero. De esta manera evitaremos confusiones y ambigüedades referentes al movimiento gestual de Marceau.

La elipsis no depende únicamente del cuerpo del mimo, en ella también van a influir cuestiones mínimas como la iluminación y los límites del espacio escénico sobre el cual se desempeñe el personaje.

Por tal motivo, será evaluada a través de otro método propuesto por Alberto Ivern (1990), del cual tendremos conocimiento en las páginas venideras.

En definitiva, después del ajuste, contamos con las siguientes características: *la identificación, el gesto, el contrapeso y los puntos fijos*. Estos parámetros aplicados directamente a las pantomimas de *Bip*, nos darán unas pistas en cuanto a su desplazamiento escénico y nos ayudarán a descifrar qué hay detrás de su técnica y de la magia de su cuerpo.

Lo Imaginario

9.3. El espacio

Alberto Ivern: *Espacio Circundante*

El espacio es quizás la parte más compleja del trabajo de Marceau porque no depende únicamente del mimo, sino también de la capacidad que tenga el público de reconocerlo. Es la parte de la escena que el espectador tiene la obligación de imaginar para poder entender lo que sucede. Y cuando nos referimos a espacio, no es todo el escenario, sino simplemente aquella parte vacía que es usada para la recreación de algún objeto, animal o persona que no vemos.

Este espacio debe tener un límite para poder analizarlo, por esa razón, nos apoyaremos sobre la idea de *espacio circundante* de Alberto Ivern (1990). Como aflorábamos en la primera parte, este espacio hace las veces de una burbuja imaginaria, y tiene la virtud de poder amoldarse a las necesidades de la representación. Siempre y cuando corresponda al espacio inmediato que rodea al intérprete.

Según Ivern hay tres maneras perfectamente combinables de usar el *espacio circundante*:

1. Transitar el espacio	El mimo puede estar y caminar en el espacio.
2. Perderse en el espacio	El mimo puede –con ayuda de luces, sombras y cortinas- difuminar alguna parte de su cuerpo en el espacio. También puede proyectarse o convertirse en el objeto que utiliza.
3. Suplir el espacio	El mimo puede hacer las veces de espacio o bien puede enriquecerlo con todas las formas, objetos y cosas que crea a través de su cuerpo.

La razón por la cual utilizamos este concepto de Ivern, es porque nos da una clasificación concreta, tratándose de un ente tan abstracto como el espacio pantomímico. Gracias a sus parámetros podemos acercarnos analíticamente al aspecto imaginario del trabajo de Marceau. "...toda acción y emoción humana es hecha y vivida 'espacialmente' y por lo tanto debe ser así representada." (Ivern, 1990, p.41)

Además del *espacio circundante* que está presente en una pantomima, también existe la relación espacio-temporal creada por el mimo. Esa relación atañe al concepto de *elipsis* que evocaban Cañal S. y Cañal R. anteriormente. Marcel Marceau es capaz de crear varios espacios en un mismo lugar, y a su vez, varios tiempos en un solo momento. Esta habilidad fantasiosa y muy cinematográfica, también será observada y descrita en nuestro análisis.

Lo Invisible

9.4. Fondo Poético

Jacques Lecoq: *Fondo poético común*

Jacques Lecoq, quien también tuvo la oportunidad de servirnos como guía a principios de la investigación, se ha dado a la tarea, entre muchas cosas, de reconocer la interioridad de un mimo o, mejor dicho, del intérprete escénico en general.

El *fondo poético común* es un concepto de su pedagogía que tocamos en nuestra primera parte. Se basa, principalmente, sobre el encuentro del actor con las cosas más esenciales de la vida:

> Se trata de una dimensión abstracta, hecha de espacios, de luces, de colores. De materias, de sonidos, que se encuentran en cada uno de nosotros. Estos elementos se acumulan en nosotros a partir de nuestras diversas experiencias, de nuestras sensaciones, de todo lo que hemos mirado, escuchado, tocado, saboreado. (Lecoq, 2003, p. 74)

Según el autor, todo eso va a constituir un fondo común, que será el eje impulsador de todos nuestros procesos creativos. Gracias a ello, un actor puede recrear un espacio propio que refleje lo que él es: un fondo poético invisible.

Pero bien, ¿Cómo podemos determinar cuál es el *fondo poético común* de Marcel Marceau en cada pantomima? En primer lugar, conjugaremos lo que nos diga el rostro de *Bip* con lo que nos digan su cuerpo y su espacio. Y en segundo lugar, nos abriremos a la transposición total de este personaje, en todas sus dimensiones y en toda su abstracción, para saber qué hay detrás de él. Para corroborar realmente si el mensaje de Marceau, es el mismo que el que transmiten las acciones de *Bip*.

Así es como comprobaremos, en definitiva, si a través de lo tangible, lo observable, lo visible –pasando por lo imaginario-, podemos llegar, o si quiera aproximarnos, a descifrar lo invisible. Si efectivamente, a través de la técnica de Bip, podremos descubrir el mensaje de Marceau.

X

MATRIZ DE ANÁLISIS

A partir de los sistemas y conceptos que desarrollaron los autores Paul Ekman, Cañal S. y Cañal R., Alberto Ivern y Jacques Lecoq, construimos una matriz de análisis que enumera –a juicio de la autora- los puntos más dignos de ser analizados en escena. Esta estará compuesta por dos tipos de categorías, una de análisis –propiamente- que se centrará sobre los procesos técnicos y físicos de Bip, y otra de síntesis que responderá a una nueva composición del trabajo de Marceau basada en la reunión de las partes analizadas y en criterios de libre interpretación acerca del mensaje del personaje. La matriz será aplicada a las diferentes muestras –anteriormente expuestas- del trabajo pantomímico mediante el cual, Marceau, recrea las aventuras de Bip.

Categorías de Análisis	**Categorías de Síntesis**
Lo Visible El rostro: - La frente y las cejas. - Los ojos. - Nariz, boca, mejillas y mentón. El cuerpo: - La identificación. - El gesto. - El contrapeso. - Los puntos fijos. *Lo Imaginario* El espacio: -El espacio circundante. - La elipsis.	*Lo Invisible* El fondo poético.

X

APLICACIÓN DE LA MATRIZ DE ANÁLISIS A LAS MUESTRAS

10.1. Sinopsis de la muestra fotográfica

Bip in a book (ANEXO A)

Bip camina distraídamente hacia adelante. Cuando llega al frente, se da cuenta de que no puede continuar su camino, porque una especie de pared transparente se lo impide. Así es como comienza a deslizarse hacia su izquierda, como buscando la terminación de dicha pared. Recorriendo uno de los extremos de aquel espacio reducido, *Bip* empieza a advertir la condición de su encierro. Cuando se halla en el extremo superior del lugar, nuestro personaje está totalmente de cabeza, dejando que la terrible ley de la gravedad haga de las suyas. Lentamente, su sombrero va cayendo hasta el extremo inferior, y él –haciendo el intento de retenerlo consigo- sufre la misma suerte. Lo bueno es que ha podido recuperar su sombrero, y está feliz por ello.

Nuevamente hace el intento de salir, pero esta vez hacia su derecha, y se encuentra con un espacio oscuro en el que, misteriosamente, vuelve a perder su sombrero. Su desesperación y angustia comienzan a incrementarse. Vuelve a intentar salir por todos los extremos, sin lograrlo.

Inesperadamente, después de darle un golpe a la parte interior de la página, *Bip* rompe el papel, y ha dado con aquel espacio negro que le había robado su sombrero. Entra –o sale- sin pensarlo y lo recupera nuevamente. *Bip* ha quedado libre de las paredes de papel y ha vuelto a lucir su accesorio infaltable.

10.2. Análisis de la muestra fotográfica

De acuerdo a los criterios planteados anteriormente en la construcción del instrumento de análisis, procederemos a una separación y distinción de las partes de la muestra, así como también a una aplicación integral de la matriz. En la misma línea, nos dedicaremos a la observación y descomposición descriptiva de todos los elementos técnicos que se distingan en esta muestra.

La pantomima seleccionada está compuesta por un total de 31 fotografías. Para facilitar el proceso de análisis, dividiremos las fotografías en cinco secuencias referentes a los cambios dramáticos más importantes de toda la historia:

Secuencia A: de la fotografía Nº 1 a la Nº 9.
Secuencia B: de la fotografía Nº 10 a la Nº 16.
Secuencia C: de la fotografía Nº 17 a la Nº 20.
Secuencia. D: de la fotografía Nº 21 a la Nº 26.
Secuencia E: de la fotografía Nº 27 a la Nº 31.

Lo Visible

El rostro

- Secuencia A:

La frente y las cejas.

En la fotografía Nº 3 es la primera vez que observamos el rostro de Bip con nitidez. Las cejas están altamente elevadas y la frente arrugada. Este rasgo va a predominar en alta medida durante toda la secuencia. En la fotografía Nº 9, vemos las cejas un poco más unidas y las arrugas horizontales en la frente persisten.

Los ojos.

Al principio de la secuencia observamos la mirada de Bip hacia arriba. En la fotografía Nº 3 cambia radicalmente la

expresión de la zona: los ojos están ampliamente abiertos y fijos. Los párpados están tensos y se van a mantener así durante todo la secuencia. A veces los notamos un poco más elevados –como en la fotografía Nº 7-. Los ojos continúan abiertos hasta el final de la secuencia.

Nariz, boca, mejillas y mentón.

La secuencia empieza con la boca cerrada, formando una pequeña sonrisa. A partir de la fotografía Nº 3 la boca se torna extendida y en tensión, y se forman pliegues bastante pronunciados entre la nariz y los labios. Posteriormente, la boca aparece semiabierta y los extremos labiales se dirigen hacia abajo. Los pliegues persisten. Cuando vemos a Bip de perfil, notamos una ligera tensión en la punta de la nariz que está, a su vez, dirigida hacia abajo.

- Secuencia B:

La frente y las cejas.

Se mantienen las cejas altamente elevadas y las arrugas frontales empiezan a aparecer y a desaparecer con cierta intermitencia. En la fotografía Nº 14 observamos las cejas elevadas con un ligero acercamiento en la parte inferior y leves arrugas en la frente. Mientras que en la Nº 16 los pliegues de la frente se ven multiplicados.

Los ojos.

Esta secuencia inicia con una ligera estrechez en la apertura de los ojos y una mirada brillante. También observamos, por primera vez, leves líneas bajo el párpado inferior. La apertura de los ojos varía considerablemente al igual que la tensión en los párpados, ya que en algunas ocasiones pueden tornarse más relajados o sutilmente extendidos. Por

primera y única vez los ojos de Bip se cierran completamente en esta secuencia (fotografía Nº 14).

Nariz, boca, mejillas y mentón.

La boca se abre en una pequeña medida, aunque los extremos de los labios continúan apuntando hacia abajo. Observamos nuevamente los pliegues naso-labiales y en las mejillas algunas arrugas se dirigen hacia el mentón. Continúa existiendo una leve tensión en la nariz que provoca arrugas en su parte superior. En la fotografía Nº 15 resalta la boca ampliamente abierta y los pliegues naso-labiales se siguen pronunciando hasta llegar al mentón. Observamos un cambio en la fotografía Nº 16, en la que vemos los labios extendidos hacia atrás, formando una sonrisa y mostrando los dientes con la boca semiabierta, haciendo que las arrugas entre la nariz y la boca, levanten las mejillas.

- Secuencia C:

La frente y las cejas.

El borde externo de las cejas tiende a bajar un poco. Las arrugas en la frente continúan. En la fotografía Nº 20 llama considerablemente la atención la forma casi triangular de las cejas. Al final de la secuencia, las arrugas frontales disminuyen un poco.

Los ojos.

Durante esta secuencia encontramos los ojos ampliamente abiertos. Los párpados se mantienen tensos y con ligeras elevaciones del párpado superior.

Nariz, boca, mejillas y mentón.

En esta secuencia los labios se tornan rígidos y estirados, a veces hacia atrás y a veces hacia abajo. Al final de la secuencia

vemos hundirse nuevamente el centro de las mejillas y los pliegues naso-labiales nunca desaparecen.

- Secuencia D:

La frente y las cejas.

En la primera parte la forma triangular en las cejas persiste –sobre todo en la fotografía Nº 22-. Observamos También un toque de tensión en toda la zona y están presentes las arrugas frontales. En la fotografía Nº 23 vale la pena recalcar las cejas altamente elevadas, algo separadas una de la otra. Cada una se extiende hacia su borde externo. La tensión frontal va a prevalecer a lo largo de toda la secuencia.

Los ojos.

La tensión de los párpados va en aumento, caracterizado también por leves líneas a su alrededor. En las fotografías Nº 24 y 25 existe una llamativa y considerable apertura de los ojos. La mirada se mantiene fija, penetrante y muy brillante. Los rasgos en los párpados de la secuencia anterior se mantienen.

Nariz, boca, mejillas y mentón.

Continúa el contrapunto en el estiramiento hacia y atrás y hacia abajo de los labios. Estos parecieran estar rígidos la mayor parte del tiempo. La rigidez se pronuncia en las fotografías Nº 24 y 25, al igual que los pliegues naso-labiales y la tensión en la nariz.

- Secuencia E:

La frente y las cejas.

Observamos un predominio de las cejas elevadas y extendidas. En la fotografía Nº 29, además de las arrugas constantes en la frente, también observamos algunos pliegues encima de cada ceja. Al final de la secuencia se observa una

considerable relajación de toda la zona, aunque las cejas continúan elevadas y extendidas hasta el final.

Los ojos.

La brillantez y apertura de los ojos continúa. A lo largo de la secuencia, vemos los párpados relajarse y extenderse suavemente, aunque el superior se mantiene elevado.

Nariz, boca, mejillas y mentón.

Observamos la boca semiabierta, considerablemente más relajada que en la secuencia anterior. Especialmente en las fotografías Nº 29 y 31 observamos una ampliación de la boca, y en la segunda de ellas, se define una sonrisa. Ocurre una transición importante de los pliegues naso-labiales: primero los encontramos un tanto suavizados –en comparación con la secuencia anterior- y al final de esta secuencia se pronuncian altamente. Tanto la nariz como el mentón sufren una transición bastante parecida a la de estos pliegues.

Resumen de los rasgos significativos del rostro:

Las cejas de Bip se encuentran la mayor parte del tiempo elevadas. Es importante tomar en cuenta que las cejas de este personaje están dibujadas por encima de las cejas reales del actor. Lo que va a ocasionar una elevación perenne y adrede de las mismas. También en la secuencia C, las cejas toman una forma triangular significativa que va a prolongarse hasta la secuencia D. Por otro lado, la frente está presentando constantemente arrugas horizontales. En algunos casos, las arrugas de la frente disminuyen parcialmente.

Los ojos se encuentran abiertos en casi todas las fotografías. Se nota una amplitud más forzada en las secuencias

C y D, Mientras que en la secuencia B prevalece la continua estrechez, y hasta se cierran en determinada ocasión. Los párpados están cargados de cierta tensión la mayoría de las veces. La secuencia D posee una alta carga de tensión latente en ambos párpados Muy pocas veces encontramos los párpados totalmente relajados, quizás sólo en algunos momentos de la secuencias B y E. A partir de la secuencia B comenzamos a observar líneas debajo y alrededor de los ojos que estarán presentes de manera intermitente hasta desaparecer, casi en su totalidad, durante la última secuencia.

La boca presenta varias características importantes. La vemos tensa y extendida hacia atrás, pero también tensa y extendida hacia abajo. La boca semiabierta va a acompañar algunas de estas extensiones. Sólo vemos la boca notablemente abierta en las secuencias B y E. Los movimientos de los labios forman pliegues naso-labiales que están presentes en todas las secuencias, en algunas con más intensidad que en otras (sec. D) La prominencia de estos pliegues crea tensión en la nariz, y ocasionan cambios en las mejillas y en el mentón.

Todos estos rasgos encuentran cierta correspondencia con algunas de las emociones propuestas por el FAST. Las emociones más identificables a partir de los movimientos del rostro en esta muestra, son la sorpresa y el miedo. La primera pareciera estar muy presente a lo largo de todas las secuencias. Las cejas en constante elevación y los ojos llamativamente abiertos nos llevan a determinarlo. Estos son síntomas excesivamente recurrentes en el rostro de Bip. En las secuencias C y D se evidencia más la presencia del miedo, porque, a los rasgos anteriores, se les suman unos labios estirados hacia atrás.

El cuerpo

- Secuencia A:

La identificación.

En la fotografía Nº 3 vemos las manos de *Bip* colocadas paralelas a sus hombros, con las palmas hacia afuera y los dedos separados, tocando una superficie plana que está frente a él. Sus manos comienzan a hacer un recorrido por esta superficie hacia su izquierda. Luego, en la fotografía Nº 5 incorpora sus pies hasta recorrer gateando todo el extremo derecho de la superficie. El extremo superior, también es recorrido de la misma manera, apoyando ambas manos, rodillas, piernas y pies. Por medio de este reconocimiento táctil de la superficie, se da la identificación del personaje con un espacio de forma cuadrada que lo encierra.

El gesto.

Los gestos de Bip se observan pequeños y sutiles. La posición de los dedos determina –sobre todo en las dos primeras fotografías- esa sutileza. Cuando recorre la superficie por primera vez, lo hace con movimientos cautelosos: pequeña inclinación de las manos y cruce de piernas. Este tipo de comportamiento se evidencia sobre todo cuando lo vemos gatear (fotografías Nº 7, 8 y 9).

El contrapeso.

En esta secuencia, el actor no recurre a la técnica del contrapeso.

Los puntos fijos.

No se observa la técnica de los puntos fijos.

- Secuencia B:

La identificación.

En las fotografías Nº 10 y 11, Bip deja caer su sombrero y despega las manos del extremo superior de la superficie. Esto le hace perder el equilibrio y caer. Lo que sigue después hasta la fotografía N º 16, surge como consecuencia de la identificación con el espacio que lo encierra. Sin embargo, no se vuelve a observar un reconocimiento preciso del lugar.

El gesto.

El gesto también se ve influenciado por el hecho de haber caído desde la parte superior del cuadrado hasta la parte inferior. Las manos reaccionan y se alzan alarmantes en el vacío. Una vez que cae al suelo, Bip demuestra una sensibilidad corporal, acurrucando su sombrero contra sí, y encogiendo las piernas, hasta quedar casi en posición fetal (fotografía N º 14). Se pone de pie, sin dejar de apretar el sombrero, y vuelve a una sutileza gestual –semejante a la de los inicios de la secuencia A-, que la observamos a través de una pose corporal elegante y, nuevamente, en la posición de sus dedos (fotografía Nº 16).

El contrapeso.

En esta secuencia tampoco se observa la técnica del contrapeso.

Los puntos fijos.

En esta secuencia, específicamente en las fotografías Nº 10 y 11, los puntos fijos se ven focalizados en la inmovilización de las piernas de Bip. Las mantiene intactas –en el borde superior del cuadrado- mientras con sus manos, intenta agarrar su sombrero.

- Secuencia C:

La identificación.

En la fotografía N º 17 una fuerza pareciera halar el cuerpo de Bip hacia el extremo izquierdo del cuadrado, como reacción a

esto, el personaje inclina su cuerpo hacia el otro lado (fotografía Nº 19), manteniendo las piernas abiertas y el tronco de lado, colocando además un brazo extendido y el otro encogido. Las manos están abiertas y las palmas viendo hacia ese extremo izquierdo. La acción y reacción por parte de Bip, en este episodio, forma parte del proceso de identificación con el todo.

El gesto.

Los movimientos están cargados de una pequeña dosis de tensión. La rigidez en los hombros, brazos y piernas hace que exista un aumento del dramatismo gestual. Inclinaciones forzadas del tronco y del cuerpo en general. Sin embargo, quedan algunos esbozos de sutileza y de suavidad en los movimientos manuales, presentes de nuevo en la forma en que se colocan los dedos (fotografía N º 20).

El contrapeso.

Aunque no se observa la técnica en su forma más común –cuando se usa con objetos específicos-, en las fotografías Nº 17, y 18 notamos que el cuerpo de Bip es halado hacia la parte izquierda del cuadrado por una fuerza mayor. La posición de sus piernas nos indica cierta resistencia y cierto grado de esfuerzo para impedir que esto suceda. En otras palabras, Bip está luchando contra esa fuerza halando su propio cuerpo hacia sí mismo. Es una manera de usar el contrapeso. En la fotografía Nº 19 encontramos al personaje inclinado notablemente hacia el lado derecho del cuadrado, como si hubiera podido zafarse de aquella fuerza que lo halaba.

Los puntos fijos.

En las fotografías Nº 17 y 18, observamos un intento de inmovilización de la pierna derecha de Bip. Aunque la técnica de los puntos fijos no está lograda por completo, pues la pierna

cambia de posición, observamos una importante relación entre ella y la puesta en práctica del contrapeso.

- Secuencia D:

La identificación.

Surge una identificación muy similar –quizás un poco más desesperante- a la de la secuencia A. Las manos de Bip ejercen fuerza sobre la parte superior de la superficie y el extremo derecho. Arrodillado, con una mano abierta y la otra cerrada en forma de puño, Bip pareciera luchar con los extremos de este cuadrado. Aquí, observamos la técnica de la identificación elevada a un nivel más alto.

El gesto.

El personaje ejerce fuerza hacia arriba y hacia los lados con las manos. Se observa un considerable aumento del dramatismo en los movimientos y posiciones del cuerpo. Tensión y rigidez muscular mezclados con gestos alarmantes, de auxilio y de desesperación: la mano abierta con la palma hacia fuera y el puño cerrado. Toda la secuencia va a estar caracterizada por el pragmatismo de un gesto exaltado y la sutileza desaparece por completo. La gesticulación de las fotografías Nº 24 y 25 representan el clímax de esta secuencia.

El contrapeso.

Bip ejerce fuerza mediante sus brazos contra las superficies que lo mantienen atrapado. El contrapeso se evidencia sobre todo en las fotografías Nº 21, 22 y 23, en las que intenta empujar hacia fuera las paredes que lo encierran. Las manos casi unidas y en posición de una “V” (fotografía Nº 23) son el mejor ejemplo de la técnica en esta secuencia, ya que suponen la acción de empujar algo hacia arriba con mucha fuerza.

Los puntos fijos.

En esta secuencia no están presentes los puntos fijos.

- Secuencia E:

La identificación.

Bip se libera de las paredes usando la fuerza de su puño y de sus manos. Sin embargo, no existe interés por el reconocimiento de este nuevo espacio. La técnica de la identificación no está definida en esta secuencia.

El gesto.

En esta secuencia se da una interesante transición gestual de la rigidez a la suavidad. Al principio continúan los movimientos bruscos, pero un cambio total en la trama va a ocasionar una relajación corporal, con una vuelta a las poses sutiles y a las delicadas posiciones de las puntas de los dedos. Sin embargo, la exaltación es total, aunque haya un retorno a la sutileza, esta se encuentra elevada a su máxima potencia, como se puede observar en la fotografía Nº 31, en la que las extremidades se encuentran extendidas y relajadas.

El contrapeso.

En esta secuencia no se observa la técnica del contrapeso.

Los puntos fijos.

En las fotografías Nº 30 y 31, observamos la pierna izquierda de Bip, inmóvil y descansada sobre el suelo, mientras que el resto del cuerpo y de las extremidades del personaje, se inclinan o se suspenden en el aire. En este caso, la técnica de los puntos fijos complementa el estado de equilibrio del artista –al igual que el contrapeso- y apoya la sutileza del gesto.

Resumen de los rasgos significativos del cuerpo:

La secuencia A, la secuencia C y la secuencia D, presentan una recurrente utilización de la técnica de la identificación. Esta se da, en mayor medida, a través de las manos del intérprete Sin embargo, también intervienen en ocasiones específicas, las piernas y el tronco. El uso de esta técnica en este mimodrama, evidencia que el personaje se encuentra encerrado, dentro de una superficie cuadrada contra la cual lucha para poder salir. Es una herramienta primordial para este tipo de representación.

Por otro lado, la sutileza impregna gran parte de los movimientos gestuales de Bip. Está muy presente en la secuencia A, en la secuencia B y en la secuencia E. La rigidez y la tensión corporal aparecen en la secuencia C y en la secuencia D, como reacción a los cambios dramáticos de la historia. En general, observamos al gesto discreto en sus comienzos, y exaltado al final. Esto demuestra un claro *in crescendo* en la fogosidad de los movimientos del mimo.

Las secuencias C y D muestran un específico y correcto uso de la técnica del contrapeso. Además, gracias a ella se pone de relieve el equilibrio corporal del artista. No es una técnica muy recurrente en el resto del mimodrama -como sí lo son la identificación y el gesto- porque es una herramienta que suele ser utilizada exclusivamente en situaciones que lo ameriten.

A su vez, Los puntos fijos se observan con total claridad, en las secuencias B y E. En la secuencia C parecieran esbozarse, pero son desplazados por la técnica del contrapeso. Sin embargo, notamos que ambos mecanismos pueden apoyarse mutuamente. Es importante tomar en cuenta que muy probablemente la técnica de los puntos fijos, podrá observarse con mejor calidad en la muestra videográfica ya que, como bien sabemos, allí no se

pierde la continuidad, elemento importante para el análisis de los puntos fijos.

Lo Imaginario

El espacio

- Secuencia A:

El espacio circundante.

La primera noción de un espacio específico aparece en la fotografía Nº 3, en la que las manos de Bip –con las palmas hacia afuera y los dedos separados- tocan una superficie plana que le impide seguir caminando hacia adelante. En esta secuencia existe un claro ejemplo de lo que Ivern llama “transitar el espacio”, ya que el personaje comienza a recorrer el área, creando la ilusión de que está dentro de un cuadrado.

La elipsis.

Existe un solo espacio dentro del mismo espacio. Recuadro con fondo blanco. El tiempo es lineal.

- Secuencia B:

El espacio circundante.

Durante esta secuencia, Bip cae de la parte superior a la parte inferior del cuadrado. De alguna manera, continúa transitando el espacio en el que se encuentra. Sin quererlo, con esta caída el personaje experimenta la altura, el centro y la dureza del piso de ese espacio.

La elipsis.

Continúa existiendo el mismo espacio. Sin embargo, observamos al protagonista un poco más de cerca que en la secuencia anterior. El tiempo sigue siendo lineal.

- Secuencia C:

El espacio circundante.

El espacio continúa manteniéndose igual: un cuadrado que encierra al personaje. Sin embargo, ocurre una breve desaparición de algunas partes del cuerpo de Bip (fotografía Nº 17 y 18). Se crea la ilusión de que el extremo izquierdo del recuadro tiene una apertura, una parte vacía u otro tipo de espacio desconocido. El protagonista se "pierde" dentro de esa superficie que lo atrapa.

La elipsis.

La figura de Bip sigue acercándose al espectador. Sin embargo, el espacio sigue siendo el mismo. El tiempo se comporta linealmente.

- Secuencia D:

El espacio circundante.

Ocurre un nuevo reconocimiento del espacio mediante sus paredes. Bip continúa transitándolo mayoritariamente con sus manos. Además, en la fotografía Nº 26 por primera vez se crea una noción de la profundidad del recuadro.

La elipsis.

La extremada cercanía del personaje, crea la ilusión de que definitivamente el espacio se está reduciendo o encogiendo. Esto se evidencia sobre todo en las fotografías Nº 24 y 25. El tiempo continúa lineal.

- Secuencia E:

El espacio circundante.

El espacio cambia drásticamente. Bip sale del recuadro blanco para encontrarse ahora en un área sin dimensiones,

absolutamente negra. Ciertamente pareciera no tener paredes que priven al protagonista de su libertad.

La elipsis.

Ruptura total de espacio. El personaje vuelve a alejarse hasta verlo casi del mismo tamaño que lo veíamos en la secuencia A, creando la ilusión de que este nuevo espacio es más amplio. El tiempo es lineal.

Resumen de los rasgos significativos del espacio:

En cada secuencia aparece una característica del espacio diferente e importante. En la secuencia A se crea la ilusión –que no va a desaparecer hasta la secuencia E- de que Bip se encuentra encerrado dentro de una superficie cuadrada, con el fondo blanco. En la secuencia B conocemos la altura y el área central de ese espacio. En la secuencia C se asoma un lado desconocido del recuadro. En la secuencia D, tenemos conocimiento de la profundidad del lugar. Y en la secuencia E hay un cambio abrupto de las formas y características del espacio que había predominado a lo largo de toda la historia. El protagonista se encuentra, en todas las secuencias, transitando el espacio. En la secuencia C, además de transitarlo, se pierde en él.

En la última secuencia se evidencia una importante ruptura espacial. Una curiosa reducción del espacio afecta todas las secuencias anteriores –sobre todo a la secuencia D-. Lo que en la relación espacio-temporal significa que a medida que pasa el tiempo, el espacio se va encogiendo, a excepción de la última secuencia en la que se rompe con esa relación espacio-temporal. Pareciera tratarse de una *ilusión óptica* (concepto de Marceau, esbozado en la entrevista del ANEXO C). La relación espacio-temporal no presenta mayores alteraciones.

9.3. Síntesis de la muestra fotográfica

A continuación nos dedicaremos a reunir y a componer nuevamente los rasgos significativos del rostro, del cuerpo y del espacio, en *Bip in a book,* para después interpretarlos en función de los criterios referentes al concepto de *fondo poético común* de Jacques Lecoq.

Lo Invisible

El fondo poético

El rostro del personaje en *Bip in a book* se caracteriza por encontrarse en una constante alternación entre la sorpresa y el miedo. La alegría y la tristeza se esbozan en muy específicas situaciones. Las cejas de Bip en perenne elevación, suponen una exaltación perpetua de la emoción. Es un rasgo que nos hace determinar que el protagonista siempre, en todo momento, está sintiendo algo y expresándolo.

Su cuerpo es dueño de una sutileza, a veces discreta y a veces exasperada, que recuerda a los frágiles movimientos de un niño. Esta característica infantil del gesto y de la expresión corporal tecnificada, transmite emociones genuinas y auténticas. Sin profundizar en los detalles, un claro ejemplo de esto son los intensos cambios dramáticos que se generan en Bip –tanto en su rostro, como en su cuerpo- a raíz de un hecho tan pueril como la pérdida de su sombrero.

La tensión corporal sigue siendo parte de esa autenticidad. Cada uno de sus músculos –en tensión o distensión- es absolutamente capaz de extrapolar un sentimiento. Lo mismo sucede con los mecanismos técnicos más precisos como el contrapeso o los puntos fijos: en ellos se apoyan las emociones más extremas y a través de ellos también se exteriorizan. El gesto de Marceau, como bien lo afirmaban Cañal S. y Cañal R., es portador de una potencia lírica y abrumadora presente en *Bip in a book*, y no necesariamente tiene

que estarse en la más íntima conexión con el intérprete, para sentirlo.

La sensación del encierro está tan bien lograda que la angustia y el miedo que siente Bip se le contagian al espectador, haciendo nacer en él una impotente necesidad por ayudarlo.

Al mismo tiempo, el espacio que el actor recrea para nosotros en *Bip in a book* es un espacio limitado que hace el papel del "malo" en esta historia. Es la parte enigmática sobre la cual el espectador también pasa a ser creador. Y a través de él, pudimos conectarnos con el todo: la parte imaginaria significó el puente entre lo visible y lo invisible.

Lo invisible supone todo lo que no vemos, que al mismo tiempo podemos "ver" a través de las acciones de Bip. Llegamos a este punto después de un largo recorrido por los detalles, físicos, técnicos y espaciales, de la expresión facial y corporal del personaje de Marceau. Ya sabemos lo que vemos, lo que está al frente, pero ¿qué es lo que no vemos? ¿Qué es lo que está detrás?

Es inevitable conjugar el infantilismo y la sutileza observados a través del cuerpo, con la angustia gestual que muchas veces se presenta en su cara –por medio de cejas levantadas, párpados tensos y labios extendidos hacia atrás-. Es la presencia del miedo, sentimiento que, a su vez, también está muy latente en la corta edad y, en ocasiones, suele marcar al niño para el resto de su vida.

La niñez es algo que no se materializa en esta pantomima, pero que, sin duda, ronda juguetonamente alrededor de algunos de los movimientos de Bip. Un niño puede ser enteramente feliz comiéndose un helado o poniéndose un sombrero que le guste. Lo mismo transmite este personaje.

Necesariamente tenemos que recordar una de las afirmaciones de Marceau que se proyectaban en la primera parte de este trabajo: “Bip estaba en mi, era una parte de mi vida, venía desde mi juventud, de mis románticos juegos infantiles”. Y curiosamente, ese pequeño discurso, está reflejado en la técnica y en los movimientos del protagonista de *Bip in a book*.

Marcel Marceau nos hace sentir ante la presencia de un niño que desea salir y conocer al mundo y cuando se lo impiden, se genera una frustración de alta densidad, un temor.

Así es como definimos que el fondo poético de esta pantomima, está comprendido en grandes cantidades por las sensaciones que Marcel Marceau había acumulado en su niñez. Pero también, está compuesto por el trasfondo de un cierto grado de pánico que refleja el personaje al estar encerrado dentro de un espacio sin salida. Detrás de esta situación, pueden encontrarse los espantos menos amables alojados en el alma de Marceau.

Nuestro conocimiento acerca de la experiencia de vida del artista, nos lleva a recordar un hecho espeluznante que seguramente todavía crea espasmos emocionales y muy dolorosos en la vejez de Marceau: el horror de la segunda guerra mundial.

La representación del enclaustramiento de la inocencia, reflejado dentro de *Bip in a book*, es quizás la gran metáfora de ese terrible episodio que embistió a Marcel Mangel, cuando apenas era un adolescente.

Esto hace que el fondo poético de esta muestra, se convierta en una profunda reflexión para todo aquel que lo halle. Y, al mismo tiempo, pasa a ser también un acto de protesta, en el que el gran

maestro de la pantomima pareciera suplicarles a los hombres que, en primera instancia, dejen ser felices a los niños. Apelando a que es mucho más gratificante, verlos reír que verlos llorar por alguna angustia ocasionada a raíz de causas externas.

Siendo una pantomima creada en el año 2001, esta protesta guarda un enorme sentido teniendo en cuenta el hecho de que, el propio artista, afirma que su personaje ha evolucionado y madurado en sus 60 años de vida. En sus comienzos, veíamos a Bip envuelto en situaciones sencillas, hoy lo vemos luchando en contra de la guerra –quizás como *en Bip in a book*- o confrontándose con la tecnología y con la máquina en *Bip se souvient* y en *Bip dans la vie moderne et future* (Esto es corroborado en una extensa entrevista realizada por Annette Lust al maestro, completamente reproducida en el ANEXO D, y en el ANEXO C se observan breves imágenes de las pantomimas mencionadas).

Aunque la vida sea la primera lectura de un mimo –como apunta Jacques Lecoq- existe la necesidad de no quedarse con ella tal como es, o tal como aparenta ser, sino de elevarla hasta un nivel poético en el que todo nuestro pasado y lo que nos ha formado como seres humanos, esté plasmado sobre una mirada, un gesto o una acción silenciosa. De esta manera, ese elemento estará cargado de una potente energía emocional y comunicativa. Así es como Marceau descarga toda su vivencia sobre Bip, y algunos trozos de ella están presentes, invisiblemente, dentro de la aventura de *Bip in a book.*

El mensaje recibido, como bien está expuesto en esta síntesis, va más allá de la pérdida de un sombrero, o del trágico encierro entre las cuatro paredes. Es acerca de aquellos entes que intentan comprimir el alma humana, o peor aún, el alma de un niño. Sin embargo, nos aguarda una esperanza: el puño que atraviesa la pared; el corazón que no se deja vencer.

9.4. Sinopsis de la muestra videográfica

Bip grande vedette d`un cirque ambulant (ANEXO B)

En esta ocasión vemos a Bip convertido en una talentosa estrella de circo. Al principio el personaje se presenta ante nosotros con un aro en sus manos –que sí vemos-. Posteriormente, hará las veces de un domador de leones que quiere hacer pasar a dos fieras por el aro. El protagonista lo intenta muchas veces, de diferentes maneras, pero pareciera que los leones no le quisieran hacer caso. Nuestro domador recurre prácticamente a la súplica, pero los animales parecieran querer dejarlo en ridículo. Bip da fin a su acto fallido con un hermoso saludo.

Bip se prepara para su segundo acto de circo: el lanzador de cuchillos. En él, el personaje demuestra toda su habilidad lanzando cuchillos a una mujer. Lo hace primero con la mano derecha, luego con la mano izquierda, y después lo hace mirando a través de un espejo. Finalmente, después de haber demostrado ser todo un profesional en el arte, decide vendarse los ojos para lanzar el último cuchillo. Lamentablemente, no obtiene los mismos resultados y una desgracia ocurre en escena. Sin embargo, Bip da fin a su acto con todo el romanticismo y la ternura que lo caracteriza.

9.5. Análisis de la muestra videográfica

Para la realización de este análisis, dividimos esta pantomima de Bip en dos partes. La primera la denominaremos secuencia *León,* y consta del primer acto de circo que realiza Bip. La segunda la denominaremos Secuencia *Cuchillo,* y corresponderá al segundo acto de circo. Es importante tener en cuenta que en la muestra videográfica le daremos más importancia a la continuidad de los movimientos, ya que esta no pudo ser observada en la muestra fotográfica. Es por eso que la pantomima está dividida únicamente en dos secuencias.

Al igual que en el primer análisis, procederemos a una descomposición total de esta pantomima, usando los criterios expuestos en la construcción del instrumento. Nos dedicaremos, en mayor medida, a la observación descriptiva de la escena y de los rasgos y acciones del personaje.

Lo Visible

El rostro

-Secuencia León:

La frente y las cejas.

Las cejas comienzan relajadas al igual que la frente. Cuando Bip llama a los leones y éstos no aparecen, sus cejas se elevan. Una vez que los ve, aumenta la elevación de las cejas y la frente presenta arrugas horizontales. Tensión en la frente y elevación de las cejas mientras intenta calmarlos y darles órdenes.

Por primera vez se va a observar un movimiento que va a caracterizar gran parte de esta secuencia, consiste en una constante extensión y distensión relajada de las cejas/frente a rápida velocidad. Cuando no está realizando este movimiento, la zona se encuentra en “relajada” tensión. Hasta ahora lo ha realizado tres veces.

En el momento en el que Bip se acerca al león tiene las cejas en tensión y algunas arrugas aparecen en la frente cuando intenta abrirle la boca al animal, pero una vez que lo ha logrado, los movimientos de la zona son, curiosamente, suaves. Vuelve a presentarse el movimiento recurrente –ya por cuarta vez-. Sin embargo, vuelve la tensión con un poco de elevación en las cejas cuando el personaje se aleja del animal.

Por quinta vez se observa el movimiento rápido de las cejas/frente. En esta oportunidad la velocidad de este

movimiento va a ir disminuyendo poco a poco, hasta quedar prácticamente en cámara lenta, posteriormente va a volver a su velocidad habitual, lo que significa que Bip estaría realizando este movimiento por sexta vez. La tensión de la zona aumenta cuando el personaje continúa ordenándole –desesperadamente- al león.

Un acercamiento del rostro, nos permite observar ahora una leve elevación de las cejas con constantes arrugas horizontales en la frente que aparecen y desaparecen. Tensión y elevación justo antes de terminar el acto y gran transición a la elevación relajada de las cejas y a movimientos suaves en la zona.

Los ojos.

Bip saluda con la mirada hacia arriba. Sus párpados se mantienen relajados y descansados junto a una vaga estrechez de los ojos, mientras llama a los leones. Cuando estos no aparecen, los párpados se tensan levemente y los ojos se abren. Cuando entran a escena, los ojos se abren aún más y la mirada de Bip se mantiene penetrante y fija en los animales, pareciera seguirles el paso sólo con los ojos. Se observa un poco de tensión en los párpados.

Una vez que pareciera tener controlados a los animales, los párpados se descansan, pero la mirada fija no desaparece. Por primera vez, vemos sus ojos moverse de un lado a otro, rápidamente, mientras sus párpados superiores se mantienen elevados. Esto demuestra que existe una tensión y una relajación muy constante en la zona de los ojos. Estrechez y apertura recurrente. Relajación y suavidad en la mirada cuando le da la primera orden al animal de pasar por medio del aro.

Cuando se detiene en un animal, fija la mirada. Se observa una clara transición entre la suavidad anterior y la tensión de los ojos cuando el animal no quiere entrar por el aro. Sin embargo,

la insistencia de Bip, suaviza nuevamente los párpados y la mirada. Es un contraste importante que predomina mucho durante esta situación y a lo largo de toda la secuencia.

Cuando el personaje comienza a acercarse a la fiera hay tensión en los párpados y mirada baja, sin embargo, cuando logra tocarlo y abrirle la boca, los ojos se estrechan considerablemente y la relajación muscular en ellos es bastante obvia.

Todo esto se rompe cuando Bip huele el aliento del león: los ojos se abren ampliamente y los párpados superiores se elevan. Cuando el personaje comienza a alejarse, baja la mirada y tensa los párpados, luego vuelve a fijar los ojos, penetrantemente en el animal, para volverle a dar la orden de que pase por el aro. Esta mirada fija se mantiene con una expresión suave y con cierta relajación de los párpados, pero poco a poco –conforme el animal no le obedece- la mirada se endurece y se dirige completamente hacia el público, luego se vuelve nuevamente al animal, aumentando la tensión.

Posteriormente, cuando vemos la cara muy de cerca, en el momento de la súplica, los párpados caen, sobre todo en su parte externa y una leve estrechez en los ojos acompaña este movimiento junto a algunos pestañeos suaves. Bip culmina su acto imitando la dureza de la mirada de un león, y poco después, suaviza y estrecha los ojos agradeciéndole al público.

Nariz, boca, mejillas y mentón.

El saludo de Bip lo realiza con la boca cerrada, ladeada y con el extremo izquierdo de sus labios hacia arriba, levantando el pómulo. Este rasgo predomina en la primera parte de esta secuencia, hasta que Bip se sorprende porque no ve llegar a los animales. En ese momento, la boca continúa cerrada pero extendida hacia atrás, creando algunos pliegues en las mejillas, y un leve levantamiento de los pómulos.

Al aparecer los animales, la boca estirada hacia atrás cambia su dirección hacia abajo. Los pliegues y los pómulos sobresalidos continúan presentes. La boca comienza abrirse, en forma de rugido, mientras el personaje intenta domar a los leones. Esto sucede tres veces, pero de inmediato se desplazan los rugidos por la boca nuevamente cerrada y extendida hacia abajo.

Vuelven a ocurrir dos aperturas, algo sonrientes y mostrando los dientes, seguido de dos nuevas imitaciones de rugidos en los que la boca se abre exageradamente. Los pliegues naso-labiales se pronuncian en este momento. Pequeña estrechez antes de cerrar por completo la boca, y extenderla hacia abajo.

Cuando le da la primera orden al animal, la boca se abre de manera sonriente y los pómulos sobresalen. Este movimiento es interrumpido por la acción del otro león, Bip vuelve a cerrar la boca y a extenderla un tanto hacia atrás, sus mejillas parecen hundidas, y por primera vez notamos que su barbilla está dirigida hacia adelante y en tensión.

En una nueva orden, la boca se amplía y sonríe tensando las mejillas y multiplicando la prominencia de todos los pliegues de la zona. Sin embargo, la sonrisa es desplazada rápidamente por una boca cerrada y estirada hacia abajo y los pliegues desaparecen casi en su totalidad. Este juego de apertura sonriente vs. cierre abrupto va a predominar a lo largo de toda la secuencia.

Cuando Bip se acerca al animal, se observa tensión en toda la parte inferior de su cara, incluida la nariz. Se observan también ciertas arrugas en el mentón.

Una vez que le ha abierto la boca al león, existe una transformación a la exaltación de la boca y de los pliegues, es decir, toda la parte inferior se pronuncia exageradamente. Este movimiento se interrumpe cuando el protagonista se acerca al aliento del animal, el cambio en la boca de Bip es drástico y

repentino, aunque no la cierra por completo, la dirige totalmente hacia abajo. Mantiene esta posición mientras se retira hacia atrás. Vuelve nuevamente el juego entre la apertura grande y sonriente y la estrechez hacia abajo que tensa los pliegues naso-labiales, la barbilla y la nariz.

En la súplica de Bip hacia el animal, la boca se encuentra cerrada y dirigida hacia abajo, los pliegues desaparecen y aparecen, y la nariz se tensa en la punta y en su parte superior. Luego la boca se estira totalmente hacia atrás.

Al culminar su acto, Bip vuelve a imitar los rugidos de los leones tres veces, y en cada rugido aparecen los pliegues naso-labiales, se pronuncian las arrugas en la barbilla y se tensa la nariz. Abruptamente, convierte la expresión dura, en una sonrisa amplia con la boca abierta, agradeciéndole al público.

- Secuencia Cuchillo:

La frente y las cejas.

Cejas elevadas frente relajada en la transición de una secuencia a otra. Al presentar y saludar a su ayudante, las cejas de Bip continúan elevadas y la frente presenta suaves arrugas horizontales. Se mantienen sumamente relajadas mientras pone a la ayudante en su lugar.

Posteriormente se tensan –tanto las cejas como la frente- mientras el personaje comienza a lanzar los primeros cuchillos. Curiosamente, cada rasgo de la zona, se mantiene durante largo tiempo en esta secuencia. Al agradecer al público, la zona se relaja notablemente, pero cuando cambia la modalidad del lanzamiento de los cuchillos, se vuelve a tensar. Ocurre una ligera elevación de las cejas –además de la tensión-, mientras Bip lanza los cuchillos con su mano izquierda.

Cuando saca el espejo, la tensión persiste, pero la elevación no. Una vez que lanza el cuchillo viendo a través del espejo,

vuelve la elevación en las cejas, ocasionando algunas arrugas en la frente y desaparece la tensión.

Pequeño levantamiento de toda la zona, veloz y repetido –aunque es muy leve, recuerda al recurrente movimiento de la secuencia León-. Ligera tensión en la zona cuando se acerca a su ayudante y mientras remueve los cuchillos.

Después, se relaja parcialmente la frente, no se observan arrugas de ningún tipo hasta que llega de nuevo a su posición. Ligero levantamiento de las cejas cuando lanza el cuchillo por última vez. Relajación y movimientos suaves en la zona antes de quitarse la venda. Al quitársela, ocurre una única y fuerte elevación de la frente y de las cejas, se mantienen así hasta que el protagonista llega a quitar el cuchillo.

Tensión en la zona. La elevación de las cejas persiste, pero se suaviza la frente. En el saludo final de Bip, se relajan y suavizan todos los movimientos de la zona.

Los ojos.

Mirada hacia arriba en la transición de una secuencia a otra. Después, cambia drásticamente al asumir el papel de lanzador de cuchillos.

La estrechez en los ojos va a predominar mientras Bip presenta y saluda a su ayudante. Los párpados se encuentran muy relajados.

Apertura en los ojos, leve elevación del párpado superior y mirada fija hacia la mujer mientras le indica su lugar. Estrechez en los ojos mientras se aleja con unos ligeros pestañeos que terminan en la tensión total de los párpados y en una mirada agudizada.

Posteriormente, mientras el protagonista saca su primer cuchillo, baja la mirada, luego la mantiene fija hacia su ayudante y relaja los párpados pestañeando repetidas veces. Este

movimiento se rompe con la apertura total de los ojos y la elevación de los párpados superiores al soltar el cuchillo.

Así se va a mantener la zona de los ojos mientras lanza la primera tanda. Luego, ocurre una estrechez en los ojos y los párpados superiores se ven relajados.

Mientras lanza los cuchillos con la mano izquierda, existe una clara intermitencia entre la apertura y el cierre de los ojos, tensando y descansando los párpados respectivamente. Después, se observa una apertura total de los ojos, al sacar el espejo, y una mirada fija en la mujer.

Cuando saca el cuchillo, los párpados y los alrededores de los ojos se tensan considerablemente. La mirada permanece fija. Posteriormente, después de haber lanzado el cuchillo, se pasa a una relajación absoluta de los ojos y de los párpados, manteniendo los extremos exteriores con una leve inclinación hacia abajo.

Los ojos están semiabiertos mientras Bip se acerca a su ayudante. Relajación y mirada fija en los cuchillos que remueve de donde se encontraban clavados. Después, dirige la mirada hacia la mujer, y los párpados se notan relajados. Ojos ampliamente abiertos antes de proceder a ponerse la venda. Una vez que se la pone, los ojos se observan cerrados, sin ningún tipo de tensiones en los párpados superiores.

Una vez lanzado el cuchillo, los ojos se abren exageradamente y se extienden tanto los párpados superiores, como los inferiores. La mirada está fija en su ayudante. Fuerte pestañeo al quitar el cuchillo, la mirada baja y los párpados se descansan. Los ojos se abren con la mirada puesta en el público y un leve pestañeo precede al saludo final de su acto, en el cual levantará la mirada, como al principio de esta secuencia.

Nariz, boca, mejillas y mentón.

Boca sonriente y abierta en la transición. Después, ante la presentación de la chica que lo acompaña, Bip ladea los labios con una leve inclinación hacia la parte superior de su mejilla izquierda. Luego, observamos la boca semiabierta simulando emitir algún tipo de palabras.

Mientras la chica se desplaza hasta su lugar, la boca se cierra y se estira hacia atrás un tanto ladeada. Los pliegues naso-labiales aparecen y levantan en pequeña medida los pómulos. La barbilla se encuentra relajada al igual que la nariz.
La boca se abre para saludar nuevamente a su ayudante y posteriormente se cierra hasta verse bastante reducida. Mientras saca el primer cuchillo, la boca se encuentra cerrada con los extremos ligeramente dirigidos hacia abajo, luego se dirigen hacia atrás levantando los pómulos, y vuelven nuevamente hacia abajo. Todo esto ocurre en un grado alto de tensión. Cuando el protagonista termina de lanzar la primera parte de los cuchillos la boca se relaja y se abre.

Después, vuelve a mantenerse cerrada, con los extremos hacia abajo y breves aberturas labiales. Cuando saca el espejo, la boca continúa estirada y con las puntas de los labios hacia abajo, pero este rasgo se interrumpe por una gran apertura labial para limpiar al espejo, luego retorna a la forma anterior. La barbilla y la nariz se encuentran en una tensión suave.

Cuando saca el cuchillo y se lo pone en la boca, hay una elevada tensión en toda la zona inferior de la cara. Se muestran todos los dientes y los labios se encuentran tensos y estirados hacia a atrás. Múltiples pliegues en las mejillas, fuerte pronunciamiento de los pómulos y barbilla y nariz extremadamente tensas. Todos estos rasgos se ablandan cuando Bip agarra el cuchillo y lo lanza.

La boca abierta y sonriente con los extremos hacia arriba y los pómulos sobresalidos subsiguen al lanzamiento.

Después, mientras el personaje se acerca nuevamente a su compañera, la boca se cierra y se dirigen los extremos hacia abajo. Relajación en sus alrededores. Estas características se mantienen mientras Bip saca los cuchillos de donde se encuentran clavados, esbozando repentinamente pequeñas sonrisas.

Nuevamente una ligera tensión se apodera de la zona, manteniendo la boca cerrada y estirada y los pliegues naso-labiales presentes.

Un ligero ladeo de la boca, levanta un poco el pómulo izquierdo de Bip. Después, justo antes de ponerse la venda, va a proliferar una boca semiabierta con los extremos estirados hacia atrás. Ambos pómulos sobresalen.

Mientras lanza el cuchillo con los ojos vendados, hay relajación absoluta de la zona con un leve ladeo de la boca cerrada hacia la parte inferior izquierda de la cara. Una gran apertura irrumpe en la relajación, mostrando tanto los dientes de arriba como los de abajo. Los pliegues naso-labiales y los de las mejillas hacia el mentón se pronuncian.

Una vez que se quita la venda, la expresión de la zona cambia completamente. La boca se cierra, dirigiendo sus extremos hacia abajo, la mayoría de los pliegues desaparecen aunque se resalta un severo hundimiento en las mejillas. Mentón y nariz fuertemente tensos.

Esta expresión se mantiene hasta que el personaje se acerca a despegar el cuchillo. Después observamos cierta relajación, y el recurrente ladeo de los labios. Finaliza su acto, con la boca estrecha y totalmente cerrada y el resto de la zona relajada.

Resumen de los rasgos significativos del rostro:

En la secuencia León, predominan las cejas elevadas y la tensión en la frente. Sin embargo, este rasgo se alterna, en repetidas ocasiones, con algunas relajaciones de la zona. El movimiento más característico de la secuencia es la extensión y distensión de las cejas/frente a muy rápida velocidad. El protagonista recurre a este movimiento seis veces durante toda la secuencia. Por otro lado, en la secuencia Cuchillo, también se observa una continua elevación de las cejas. Sin embargo, los rasgos no son tan intermitentes como en la primera secuencia, sino que se prolongan largo tiempo. Por tal razón, no ocurren muchos cambios más allá del juego común entre tensión y relajación.

La mirada fija y penetrante está sumamente latente en las dos secuencias. En la secuencia León la vemos dirigida constantemente hacia los animales y en la secuencia Cuchillo, hacia la mujer que hace de su asistente. Además de esto, también va a predominar un importante contraste –como ocurre con las cejas y la frente- entre la tensión y la relajación de los párpados, así como también entre la apertura y la estrechez de los ojos. Este elemento es más evidente en la secuencia León que en la secuencia Cuchillo. Los pestañeos son un recurso nuevo y muy expresivo que descubrimos en ambas secuencias y que no habíamos podido observar en la muestra fotográfica. Son un poco más recurrentes en la segunda secuencia que en la primera.

En la secuencia León predomina una recurrente y divertida imitación de los rugidos del León, en la que la boca de Bip se abre exageradamente mostrando sus dientes. En la secuencia Cuchillo se sobrepone un ladeo constante de los labios, un nuevo rasgo que le otorga Bip a su rostro. Ahora bien, en ambas secuencias prevalecen dos elementos concretos: en primer lugar, los pómulos elevados y sobresalidos, y en segundo lugar una

constante recurrencia a los cambios repentinos entre relajación y tensión de toda la zona.

El rostro de la sorpresa va a predominar nuevamente. Pareciera que este sentimiento fuese parte de la naturaleza facial de Bip, puesto que se antepone ante toda reacción. Los rasgos en los que no se identifica la sorpresa, se asocian más con la alegría, la tristeza o el miedo. Sentimientos como la ira o el desprecio no parecieran identificarse entre las características de los síntomas del rostro.

El cuerpo

- Secuencia León:

La identificación.

La primera identificación la vemos a través del objeto que saca el protagonista, el cual, agarrado con el puño cerrado. Bip mueve su brazo hacia abajo y hacia arriba y paralelo a cada movimiento de estos golpea el piso con uno de sus pies, haciendo ver que tal ruido lo está produciendo el objeto. Esta es la manera en que Bip demuestra y reconoce que tiene un látigo en sus manos.

La parálisis, la lentitud y la mano alzada en forma de *stop* que subsiguen al hecho de batir el látigo contra el suelo, realzan la presencia de algo más en escena que pareciera tener un caminar lento, puesto que Bip lo sigue de esa manera con su cabeza y con su cuerpo. Aquí se da la segunda identificación. Bip vuelve a utilizar su látigo para domar a este animal cuando es interrumpido por la presencia de otro. Al verlo, Bip se detiene y nuevamente realiza la señal de *stop.* Por la forma en que dirige su cuerpo nos damos cuenta de que los animales se encuentran diagonal a él, uno en cada lado.

Posteriormente, Bip genera una actitud que sugiere el control absoluto de ambas fieras. La espera del personaje con el aro arriba y la insistencia, cambiando el aro constantemente de posición, hacen ver que ninguno de los leones quiere pasar por en medio del aro.

Sabemos que el león pasa por debajo del aro cuando Bip baja la cabeza y sigue a la fiera con su cuerpo. Continúa la insistencia, y esta vez el animal pasa por encima del aro, haciendo que Bip exalte el cuello y lo siga nuevamente.

Después de esto, intenta acercarse al león para "domarlo", coloca sus manos en la boca, se la abre y mete la cabeza adentro. Después se aleja cuidadosamente para intentar una vez más que el león pase por medio del aro, pero sabemos que nunca sucede porque Bip lo demuestra corporalmente, dirigiéndose al público, utilizando el látigo exaltadamente –que no sabemos donde lo había dejado durante el resto de las acciones-, con actitud de súplica tirado en el suelo y después, pasando él mismo a través del aro.

El gesto.

Bip presenta un saludo muy característico oliendo la flor que está en su sombrero. Recibe el aro y lo toma con su mano derecha, mientras que con la izquierda pasa el brazo por delante de su cadera y saca el látigo.

Mientras lo tiene, mantiene el puño izquierdo cerrado y el brazo tenso, moviéndose de un lado a otro. La pose de las piernas es relajada. Al ver que los leones no aparecen, Bip da una vuelta con todo su cuerpo, manteniendo las piernas rectas y los brazos rígidos –en cuyas manos todavía se están el aro y el látigo-.

Repentina exaltación del cuerpo cuando aparecen los leones. Luego, se relaja mientras lentamente sigue la caminata de uno de los animales.

Su brazo derecho se tensa para hacerle una señal de *stop* y luego se estira para ordenarle al animal que se coloque a un lado. Leves inclinaciones hacia el animal y vuelta al uso del látigo con su mano izquierda.

Vuelta al uso de la señal de *stop*. Tensión general en el tronco y en el área de los hombros y cuello. Vuelven las inclinaciones hacia los animales, esta vez con un levantamiento del brazo izquierdo como animándolos (no se observa en qué momento soltó el látigo).

Hasta este punto predomina la intermitencia entre relajación y tensión, sobre todo en la parte superior del cuerpo. Las primeras órdenes al león son amables y sutiles, los movimientos son suaves y el cuerpo se torna relajado. Sin embargo, en repetidas ocasiones vemos que cada insistencia hacia el león produce una mayor tensión, sobre todo en los brazos.

Bip estira su brazo izquierdo para ordenarle al animal que vuelva a su lugar. Pese a todo, los movimientos siguen siendo sutiles y vemos, muchas veces, los dedos de las manos levantarse y sobresalir –como ocurría en la muestra fotográfica-. Cuando suelta el aro, vemos a Bip con sus dos manos libres, y las usa para hacer un pequeño movimiento simulando la hipnotización del animal. Cuando agarra la boca del león sus brazos se tensan y se cierran sus dedos. Una vez que la abre, se estiran los brazos relajándose. Por medio de un gran movimiento corporal introduce su cabeza dentro de la boca del león, y la saca rápidamente, cerrándole la boca. Da una palmada que hace las veces del ruido que supondría el cierre. Posteriormente, con un caminar despacio, cauteloso y muy sutil –sobresaliendo la posición de sus dedos y el cruce de las piernas-, retrocede hasta tomar nuevamente el aro.

Da la orden con un movimiento del brazo rápido y preciso. Se acerca tocándose la oreja izquierda, como queriendo escuchar

qué le dice el león. Aunque los movimientos se tornen más precisos, los intentos no dejan de ser sutiles y suaves, y la relajación en el cuerpo está presente.

Ocurre una exaltación corporal generalizada, los músculos del cuello se tensan llamativamente y el protagonista vuelve a hacer uso del látigo en un acto de desesperación.

Bip se arrodilla, a manera de súplica, señalando constantemente al animal, indicándole únicamente con las puntas de sus dedos que debe pasar por el aro. Esto le lleva a acostarse en el piso, con la cabeza apoyada en su brazo izquierdo, y con el aro todavía en posición para que el león pueda pasar. Repentinamente se para y prosigue a hacer la imitación de lo que el león debería hacer, introduciendo todo su cuerpo dentro del aro. Posteriormente, coloca el objeto frente a la parte superior de su cuerpo, haciendo la imitación del emblemático león que caracteriza el inicio de algunas cintas cinematográficas.

El contrapeso.

La técnica del contrapeso se observa en una sola oportunidad. Cuando a Bip se acerca a uno de los leones para abrirle la boca, observamos que con su mano izquierda toma la parte superior de la boca del animal, y con su mano derecha la parte inferior. Tensando fuertemente los brazos y contrayendo los dedos, intenta halar hacia arriba con el brazo izquierdo y hacia abajo con el brazo derecho. Realiza tres intentos halando hacia arriba y hacia abajo simultáneamente, y en cada uno, la fuerza pareciera incrementarse porque vemos los brazos expandirse cada vez más. En el cuarto intento lo logra, los brazos se estiran y se liberan de la tensión. Este es el único momento de la secuencia en que se recurre a la herramienta del contrapeso.

Los puntos fijos.

La primera vez que observamos esta técnica es cuando el protagonista hace uso del látigo. Tanto su pierna derecha como su brazo, de igual lado, se mantienen inmóviles mientras la otra mitad de su cuerpo se mantiene en movimiento.
Es un rasgo que se observa dos veces, bastante seguidas una de la otra.

Posteriormente, observamos una paralización completa del tronco durante la acción de cambiar -seis veces- el aro de posición. Después, encontramos en repetidas situaciones, el brazo izquierdo levantado sosteniendo el aro totalmente quieto, mientras ocurren diferentes acciones con el resto del cuerpo: Bip se alza de puntillas repetitivamente, vuelven los latigazos desesperantes, e incluso, en la actitud de súplica, vemos el brazo encogido, bastante cercano al tronco de Bip, pero no deja de sostener el aro y mantenerlo en posición estable.

- Secuencia Cuchillo:

La identificación.

La primera identificación de parte de Bip que vemos en esta secuencia, es con otra persona en escena a la que le da la mano y la invita a colocarse en un lugar específico. Por la manera en que la acaricia sutilmente, pareciera tratarse de una mujer.

La segunda identificación ocurre con la distancia que lo separa de la mujer, al medir con sus manos la puntería.

La tercera identificación es con los cuchillos: es sorprendente la manera en que los saca de alguna parte de su cuerpo, en que los palpa y prueba su dureza, y sobre todo, la manera en que los lanza y el ruido que hace con los simulando el ruido que haría el cuchillo al chocar con la superficie.

Otra identificación ocurre con el espejo que saca de su chistera, el cual lo limpia y lo observa detenidamente. La última identificación se da con una venda que muestra al público y en la cual se envuelve la cabeza anudándola a un lado.

El gesto.

Antes de presentarse como el lanzador de cuchillos, observamos el saludo de Bip, nuevamente oliendo la flor y además, con un suave levantamiento de la pierna derecha, y un leve estiramiento de la mano izquierda, destacando la punta de sus dedos.

Dejando el sombrero en el suelo, adopta una actitud grandilocuente y al mismo tiempo seria. Se observa una limpia elevación de las manos como presentándose al público. Posteriormente voltea a ver a su acompañante, a quien aplaude –silenciosamente- y saluda generosamente con su mano derecha.

Con un gesto amable y educado reflejado en sus brazos, la invita a colocarse en su lugar. Se acerca a ella y con las manos abiertas hace la forma de su cara y del principio de sus hombros, como si estuviera acariciándola. Vuelve a saludarla, esta vez con ambas manos. Retrocede, y con su mano izquierda examina la distancia y la puntería que debería tener. Posteriormente, de una manera muy sutil, saca el primer cuchillo de su espalda, lo poner al frente de manera horizontal y lo recorre íntegro con la yema de sus dedos. Los dedos meñiques de ambas manos, los vemos levantados.

Después lo coloca verticalmente, lo toma por el mango y lo lanza dándole una pequeña vuelta a su muñeca. Da una pisada ruidosa al mismo tiempo que el cuchillo supone clavarse en la superficie sobre la que se encuentra la mujer. Este procedimiento va a repetirse dos veces más.

Después, saca el cuchillo desde su pierna derecha, y lo lanza directamente sin hacer el giro de la muñeca. Esto lo realiza dos veces. Una vez terminada esta primera tanda, Bip abre sus brazos paralelamente en un gesto de demostración de su profesionalismo.

Luego, saca un cuchillo de su vieja chistera, y esta vez lo toma con su mano izquierda para lanzarlo. Este lanzamiento se caracteriza por dos vueltas a la muñeca y un ligero salto del cuerpo hacia delante. También lo realiza dos veces, y una vez sacando el cuchillo desde su pierna izquierda.

Haciendo una pausa, y levantando primero el dedo índice en el aire, saca de su chistera un nuevo elemento al que simula con la palma de su mano y los dedos juntos: es un espejo. Realiza la acción de limpiarlo con un movimiento circular de su otra mano –sin tocarlo- y procede a colocarlo en un ángulo correcto. Saca el cuchillo y lo sostiene con sus dientes mientras continúa acomodando el espejo. Una vez listo, realiza un movimiento de preparación y se voltea totalmente para mirar por el espejo. Lanza el cuchillo hacia atrás y realiza de manera correcta esta hazaña. Para comprobarlo señala directamente a la mujer desde el espejo.

Posteriormente, guarda el elemento nuevamente en su chistera y procede a caminar hacia la chica. Retira los cuchillos, uno por uno, realizando el ruido que supondrían hacer al ser despegados, con sus pies.

Se agacha con todo el peso de su cuerpo para tomarlos todos juntos y colocarlos a un lado. Nuevamente, con un gesto muy sutil en sus manos, agradece a la chica y la saluda otra vez. Le toca los hombros, la cabeza y nuevamente los hombros como compadeciéndola.

Posteriormente vuelve a retroceder cuidadosamente, y se coloca aún más lejos de lo que estaba antes. La mano sobre su frente crea la ilusión de que está viendo a la mujer desde una distancia considerable. Saca de su chistera una especie de pañuelo que sacude con las manos y muestra al público. Luego, lo pasa alrededor de su cabeza, dándole tres vueltas y anudándolo a un lado. Coloca las dos manos en su cabeza, a manera de asegurar el pañuelo, y tantea con la punta de los dedos el espacio frente a él, como buscando algo.

Finalmente, saca de su chistera un nuevo cuchillo, lo palpa en forma horizontal y lo coloca verticalmente para lanzarlo. Lo hace con su mano derecha, levantando el dedo meñique y realizando un leve giro de la muñeca. Posteriormente, se lleva las manos al pañuelo, las baja para quitárselo, y la expresión cambia drásticamente.

Mientras se acerca a la chica se tensan sus manos y sus brazos. Con ambas manos agarra el cuchillo clavado y lo saca. Realiza un rápido zapateo simultáneo a la caída de la chica. El protagonista indica con un sutil movimiento de las manos, yendo de un lado a otro, que la retiren. Se encoge de hombros y junta sus manos, como pidiendo perdón a la audiencia, luego descubre sus palmas en un gesto infantil. Transforma sus dedos a posiciones sutiles y busca su sombrero realizando el mismo gesto exacto que al principio de esta secuencia.

El contrapeso.

En esta secuencia, se pone en práctica el contrapeso en dos oportunidades.

La primera la observamos cuando Bip se acerca a la chica para despegar los cuchillos que se encuentran clavados a su alrededor. Para sacar el primer cuchillo, se apoya con la mano izquierda en la superficie y con la derecha toma el cuchillo por el mango y lo hala hacia sí. Sus piernas lucen tensas, lo que permite suponer que también se está apoyando en la fuerza de sus extremidades inferiores.

Después, continúa sacando los cuchillos de ese lado, pero no vuelve a apoyar la mano izquierda sobre la superficie, ya que la tiene ocupada sosteniendo los cuchillos que ha quitado. Conforme el cuchillo esté más abajo, el personaje se agacha y pareciera tensar aún más las piernas.

Lo mismo sucede al quitar los cuchillos del otro lado, la primera vez se apoya con la mano derecha y los saca con la

izquierda. Después continúa haciéndolo sólo con la mano derecha hasta quitar el último cuchillo, con el cual su cuerpo termina agachado y sus piernas nuevamente más tensas. En total utiliza la técnica nueve veces dentro de la misma acción. Por supuesto, el mismo número de cuchillo que había lanzado con anterioridad.

La segunda oportunidad en la que nos encontramos con este mecanismo en una situación un poco similar, es cuando el protagonista vuelve a acercarse a la chica para retirarle el cuchillo que le ha clavado. Pare ello, se apoya con su mano izquierda y hala fuertemente el cuchillo con la mano derecha. Cuando logra despegárselo, vemos el tronco y los brazos de Bip desplazarse hacia atrás a causa de este impulso.

Los puntos fijos.

Durante las tres primeras lanzadas de los cuchillos, observamos el brazo izquierdo levemente estirado y suspendido en el aire.

Sucede lo mismo con el otro brazo cuando lanza los cuchillos con la mano izquierda: el brazo derecho se queda suspendido en una posición, esta vez, un poco más recogida que la anterior. Sin embargo, las inmovilizaciones no son absolutas porque las inclinaciones y los pequeños saltos del personaje mientras lanza los suchillos, influyen sobre ellas. También encontramos una paralización considerable del brazo cuando sostiene el espejo con su mano izquierda y lanza el cuchillo hacia atrás con su mano derecha.

Mientras se usa la técnica del contrapeso durante el retiro de los primeros cuchillos, vemos como su mano izquierda y después su mano derecha, se van a mantener inmóviles para sujetar los cuchillos que el protagonista va despegando. Allí también se pone en práctica la herramienta de los puntos fijos.

Resumen de los rasgos significativos del cuerpo:

En la secuencia León observamos la técnica de la identificación completamente llevada a cabo en dos oportunidades. En primer lugar con el látigo, y en segundo lugar con los dos animales. En la secuencia Cuchillo, en cambio, nos encontramos con este mecanismo en repetidas ocasiones, ya que hay más elementos que irrumpen en la escena. En total, en la segunda secuencia, la herramienta de la identificación se presenta seis veces. Sin embargo, gracias a la primera secuencia, sabemos que la identificación no sólo depende del número de objetos que se relacionen con el personaje, sino también del comportamiento de los mismos. En la secuencia León, por ejemplo, la identificación está subordinada a la actitud de los leones, por eso varía en diferentes niveles.

El gesto se ve influenciado en gran medida por el comportamiento de los animales en la secuencian León. Es decir, surge como reacción a lo que pasa alrededor del personaje. La sutileza y la suavidad de los movimientos prevalecen sorprendentemente, a pesar de las situaciones de desespero en las que podemos encontrar a Bip. En la secuencia Cuchillo, el gesto pareciera ser un poco más premeditado, pues ocurre a la inversa que en la primera secuencia. Esta vez, es Bip quien influye sobre los objetos que están a su alrededor. Aquí también hay sutileza pero se le suma un gesto frío y perfeccionista. En ambas secuencias hay cambios abruptos de tensión a relajación o viceversa.

Tanto el gesto como la identificación son elementos recurrentes y significativos en ambas secuencias. Sin ellos, no se pudieran entender las acciones con claridad y tampoco se pudiera reconocer todo lo que crea el maestro en escena.

La técnica del contrapeso está presente una vez en la secuencia León, mientras que en la secuencia Cuchillo la encontramos en dos oportunidades –una de ellas genera su repetición nueve veces-. Aunque en ambos casos la herramienta está presente dentro de una acción bastante específica y corta, y ninguna es la típica ocasión en la que solemos encontrar el contrapeso, las características corporales nos indican que efectivamente se está haciendo uso de la técnica.

Por último, observamos los puntos fijos como una herramienta bastante periódica en esta puesta en escena. En la secuencia León llama mucho la atención la manera en que Bip sostiene el aro y es capaz de mantenerlo en una sola posición durante cierto tiempo, mientras realiza cualquier cantidad de movimientos con el resto del cuerpo. En esta secuencia, observamos la utilización de esta técnica en cinco oportunidades. Por otro lado, en la secuencia Cuchillo, los puntos fijos aparecen en cuatro ocasiones, sin embargo, hay inmovilizaciones que no se dan por completo por determinadas razones, lo que equivale a una parcial utilización de la técnica. Aunque no determina el desarrollo secuencial de los hechos –como sí lo pueden hacer la identificación y el gesto-, es una herramienta útil para enfatizar algunas de las acciones más exageradas y por eso la vemos repetirse a menudo.

Lo Imaginario

El espacio

- Secuencia León:

El espacio circundante.

No se observan unas dimensiones precisas de este lugar. Como primera característica notoria e importante, tenemos que el protagonista se encuentra constantemente transitando el espacio. Además lo suple con diferentes elementos que entran a la escena.

En primer lugar, un aro –que no es imaginario- en segundo lugar un látigo, y en tercer lugar, un par de animales que rodean todo el tiempo al protagonista.

Estos elementos completan la ilusión de que Bip se encuentra, efectivamente, dentro de un circo.

La elipsis.

Existe un solo espacio vacío que va a presentar ciertas alteraciones conforme vayan apareciendo los elementos que lo componen y lo suplen. Sin embargo, el espacio pareciera ser siempre el mismo. El tiempo se comporta linealmente.

- Secuencia Cuchillo:

El espacio circundante.

En esta secuencia se desplazan los elementos anteriores por nuevos elementos. El protagonista continúa transitando el espacio y lo suple con estos nuevos componentes. Se tratan de una mujer, una superficie sobre la cual se coloca dicha mujer, unos cuchillos, un espejo y una venda.

Aparte de transitar y suplir el espacio, el protagonista nos brinda la característica de calcular corporalmente que existe una distancia importante entre él y su ayudante. Aún y cuando desconozcamos las dimensiones exactas del lugar, esto nos da una idea de qué tan grande podría ser el espacio circundante. Esto no ocurría con la secuencia anterior, ya que no teníamos una idea clara de la proximidad de los animales hacia el personaje. La suma de todo lo que observamos en el ámbito espacial, sigue recreando la ilusión de que el protagonista continúa dentro de un circo.

La elipsis.

El espacio cambia en cuanto a sus componentes. Sin embargo, se trata del mismo lugar. Lo que quiere decir, que el

protagonista fue capaz de recrear dos espacios dentro de uno solo. El tiempo sigue siendo lineal.

Resumen de los rasgos significativos del espacio:

En ambas secuencias observamos una combinación entre dos maneras de usar el espacio: el protagonista lo transita y lo suple al mismo tiempo. También es importante el hecho de que en ninguna de las dos se observa una dimensión concreta del espacio, por tal razón, los límites parecieran estar en manos del personaje o de los objetos que imaginamos en escena. Esto nos recuerda a la imaginaria burbuja de Ivern (1990) que se ensancha y se amolda de acuerdo a las necesidades del intérprete. Además de la cantidad de objetos imaginarios en escena, hay otra diferencia entre ambas secuencias: la noción de una distancia espacial que posee la segunda de ellas.

La relación espacio-temporal se ve caracterizada sobre todo por la capacidad del artista de usar el mismo espacio para dos cosas diferentes. En otras palabras, creó dos espacios –el de los leones y el de los cuchillos- dentro de un mismo lugar. En ambas secuencias el tiempo se mantiene lineal y no parece alterar las nociones de espacio que se presentan. Es fácilmente perceptible que todo ocurre dentro de un circo.

9.6. Síntesis de la muestra videográfica

Lo Invisible

El fondo poético

El rostro de Bip ante las impredecibles situaciones circenses, vuelve a expresar sorpresa constantemente. El miedo, no está tan presente como en la muestra anterior. Lo que sí continúa

bombeando en la escena, es la sutileza de los gestos, corporales y faciales. Los movimientos precisos que adopta como domador de leones y como lanzador de cuchillos, crean la noción de un personaje completamente versátil y seguro de sí mismo, pero al mismo tiempo, se muestra vulnerable y sencillo.

Cuando observamos la continuidad de sus acciones, es inevitable recordar la caminata y las aventuras del eterno ícono del cine mudo: Charles Chaplin, representando a su personaje Charlot. No es necesario enterarnos por fuentes documentales de la influencia que tuvo este simpático vagabundo sobre Marcel Marceau. Pues, gracias a las técnicas recurrentes –como el gesto y la identificación-, podemos darnos cuenta del increíble parecido entre Charlot y Bip. Es un buen ejemplo de cómo un hecho concreto, una admiración, un pensamiento que ha acompañado a Marceau desde que era un niño, puede verse reflejado en la escena a través de un caminar.

Por otro lado, un elemento diferente observamos en cuanto al espacio: en un solo lugar, el maestro es capaz de hacer aparecer leones, personas y cuchillos –cada quien a su tiempo- con el sólo uso de la mirada y los brazos. La técnica de la identificación es la generadora de todos los procesos corporales y espaciales. Algo tan básico como un mecanismo de representación escénica, se vuelve primordial e imprescindible para la comprensión total de la situación representada.

¿Cómo influye esto dentro del fondo poético? En primer lugar, traemos a colación los dos elementos invisibles con los que la identificación se hace más evidente en toda la pantomima: los leones y los cuchillos. La fiera y el arma. Aunque son elementos peligrosos, están colocados sobre un contexto lúdico y entretenido. Y sus comportamientos provocan en Bip reacciones agradables o simpáticas para el espectador.

En segundo lugar, tenemos en cuenta el predominante juego entre tensión y relajación presentes en todos los rasgos significativos del trabajo corporal en *Bip grande vedette d`un cirque ambulant*. Este contraste refleja un contrapunto entre las emociones extremas y también está influenciado por el mecanismo de la identificación.

Podemos deducir –por el juego tensión-relajación- que la fiera y el arma generan en Marceau sentimientos encontrados. En la entrevista realizada por Inés Matute, mencionada en alguna ocasión dentro de la primera parte, el mimo expresa con palabras su eterna denuncia expuesta en algunos de sus mimodramas: la violencia y la miseria.

Una vez más, el fondo poético de Bip vuelve a componerse por un elemento que ha marcado, en enorme medida, la visión de Marcel Marceau acerca del hombre. El espacio circense recreado por el mimo y las acciones disfrazadas de ingenuidad, son sólo la manera más fácil que tiene Bip de acercase al público para mostrarle –sin literalidades- su gran secreto. Su fondo poético.

Recurrentemente vemos el rostro del protagonista con cara de sorpresa: por algo Marcel Marceau decidió que Bip tuviera las cejas elevadas para siempre. Y es que en efecto, la tragedia humana nos asusta, nos entristece, pero sobre todo nos sorprende.

Así es como Marceau refleja, a través de los sentimientos, movimientos y la cierta espontaneidad emocional de Bip, sus inquietudes, su visión del mundo y su ideal. *Bip grande vedette d`un cirque ambulant* quizás es la puesta en escena de todo lo que Marceau no quisiera ver en el mundo. Por eso, vemos al personaje un tanto ridiculizado o hasta cometiendo errores garrafales, por haber estado jugando con el arma y la fiera. Sin embargo, la sutileza

de un gesto final en complicidad con el espectador, nos recuerda la presencia del niño. Esa sutileza del gesto final vuelve nuevamente a sobreponer lo infantil, y lo infantil es la transparencia del alma, es la protesta del corazón.

El fondo poético de *Bip grande vedette d` un cirque ambulant* se asocia nuevamente con la parte más genuina e intocable de las vivencias infantiles del maestro, y al mismo tempo, con la parte más oscura de la experiencia de Marcel Marceau como hombre. A través de una técnica y de una historia trivial –ideada por el propio Marceau- se asoman una cantidad de elementos desencadenados: la furia salvaje, el riesgo, la aventura, las armas mortales, la vergüenza, los errores humanos...

Su mensaje se reduce en hacer consciente al hombre de estos elementos, en hacerlos aparecer imaginariamente para que el hombre pueda verlos desde otra perspectiva y utilizarlos de una manera correcta. Es un mensaje que siempre ha apostado por la paz, ¿por qué otra razón habría escogido hacer una presentación en la guerra de Vietnam? ¿Por qué decidió mostrar su arte en las cárceles? Porque definitivamente está consciente de que, además de un instante de entretenimiento, le ofrece al público una propuesta; una esperanza de que el mundo puede ser diferente si nos dedicamos a las pequeñas cosas, si le prestamos atención al gesto, al silencio, a lo invisible.

Eso es lo que nos transmite Marceau y muchas veces lo pasamos por alto debido a la gran carga de abstracción que posee su arte, sin darnos cuenta de que quizás, es el arte más concreto de todos. Él mismo lo afirma en su entrevista con Anette Lust (ANEXO D).

XII
CONCLUSIONES Y HALLAZGOS

"Los artistas deben ser inquietos,
y estar inconformes consigo mismos,
y buscar, buscar.
Nos queda la dolorosa seguridad
de que nunca alcanzaremos la forma definitiva."
Marcel Marceau

La creación y aplicación de una matriz de análisis elaborada especialmente para los intereses de este proyecto, hizo posible la aproximación a los componentes físicos, técnicos y poéticos, involucrados en la representación del personaje Bip. Por medio de ella, también pudimos experimentar las dimensiones del poder comunicativo de Marcel Marceau, que trascienden las barreras de lo establecido.

Esta matriz nos permitió verificar la correspondencia y la coherencia entre los ideales de Marceau –expuestos en sus entrevistas y escritos, o plasmados en su experiencia de vida- y la puesta en práctica de una disciplina que corporiza y le da forma –visible, imaginaria o invisible- a sus pensamientos. Pudimos comprobar que la técnica de este mimo, no es una técnica seleccionada al azar, sino que está compuesta de diferentes elementos que, a su vez, están colocados en función de un mensaje propio: sus obsesiones y preocupaciones personales, su recorrido y su recurrente inquietud por mostrarle al hombre lo esencial.

Desde 1923 hasta 2007 el artista ha experimentado infinidad de roles –tanto en escena, como fuera de ella- y eso ha influenciado su obra de manera trascendental. Su infancia, su juventud, su adultez, su vejez y todas las alegrías y desgracias apreciadas en cada una de estas

etapas, han construido gran parte de la expresión emocional y comunicativa que se traspone a la escena y que se transmite al espectador.

La visión que tiene Marceau de sí mismo y la técnica de traducir esa visión al gesto, para colocarla en un espacio escénico, es un proceso que demuestra en cuánta medida el fondo y la forma pueden estar armonizados. Por lo general, son conceptos que se separan, pero la aplicación de nuestra matriz, nos permitió encontrar un punto en el que la técnica se transforma en contenido. Ese hallazgo significó la decodificación de un mensaje invisible y fundamental para la comprensión de todo el símbolo comunicacional de Marcel Marceau.

Por lo tanto, es importante tomar en cuenta que quizás el fondo y la forma son elementos que pueden estar mucho más estrechamente relacionados y conectados de lo que, comunicacionalmente, estamos acostumbrados a identificar. De la misma manera, concluimos que todo acto de comunicación posee una técnica específica que se traduce a un contenido compuesto de elementos racionales y emocionales –como en el caso del mensaje de Marceau-.

A este punto, y considerando los hallazgos obtenidos a raíz de la aplicación de nuestra matriz, vale decir que nos hemos guiado por una herramienta de análisis que puede servir de utilidad para cualquier proceso de acercamiento o aproximación a las lecturas del movimiento y del gesto. Gracias a ella, la comunicación no verbal se ve redimensionada en este trabajo. Se confirma su fuerza, su importancia y su increíble potencial enérgico, tanto en escena, como dentro de los encuentros cotidianos entre los seres humanos.

Incluso consideramos la posibilidad de que también pueda ser usada con fines didácticos, en talleres, cursos o disciplinas que tengan como principal objetivo, el estudio de la comunicación no verbal. Es un

aporte que le dejamos a aquellos que sientan la necesidad de profundizar en el gesto, teniendo en cuenta que, para ser un comunicador integral, no basta con un estudio ligero acerca del tema.

Por otra parte, y entrando en hallazgos un tanto más detallados del análisis y de las estrategias de Marceau como comunicador, encontramos una clave con la que él ha logrado acercarse a la gente de una manera sorprendente. Una falsa superficialidad de Bip y de los hechos que le afectan –como la pérdida de su sombrero, o el león que no le obedece-, mantienen latente el interés del público. Astutamente, el maestro se engancha de las situaciones más triviales, para acaparar el mayor número de personas y hacerles llegar así el mensaje que está por debajo. Un mensaje que, por lo que hemos corroborado, no es en lo absoluto insustancial.

Esto nos lleva a identificarlo y a catalogarlo como un comunicador por excelencia, que se vale de las técnicas menos profundas para dejarle al espectador un mensaje diferente, cargado de un alto valor humanitario.

Ese mensaje no incluye mayor cosa que la opción por el gesto, la condenación de la violencia –no en vano Bip es un ícono de paz que ha nacido en tiempos de la posguerra- y la exaltación del sentimiento humano como el nexo comunicativo más puro entre nosotros y el universo.

Da la casualidad de que es un nexo que no podemos ver, que no podemos palpar. Pero gracias a este trabajo, sí podemos reconocerlo y utilizarlo para hacernos entender de la manera más sutil, auténtica y legítima, ante los demás. Confirmamos, finalmente, que a través de lo visible sí podemos conocer lo invisible.

Lo más genuino de la comunicación está en el gesto; lo más sutil de la expresión está en lo invisible y en el silencio; y la manera más hermosa de armonizar estos elementos, está plantada sobre un escenario y tiene forma de hombre.

Así llegamos a las últimas palabras, o debemos decir, a las últimas imágenes que se nos han dibujado a lo largo de esta investigación. Marcel Marceau nos deja un hermoso legado: Bip, pero nos deja también la certeza de que en los lugares menos pensados, en cualquier color, sabor o forma, hay comunicación. Sigamos buscándola, siempre.

XIII

REFERENCIAS

Fuentes Bibliográficas

ARTAUD, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona, España. Edhasa.

BROADBENT, R.J. 1901. *A history of pantomime*. New Cork, Estados Unidos. Reeditado por Citadel Press. (1968)

DAVIS, F. (2005). *La comunicación no verbal.* Madid, España. Alianza Editorial.

ESPINOSA, G. (1992). *La aventura del lenguaje.* Colombia. Planeta Colombiana Editorial S.A.

FRANCO, A. 1999. *Curso de Lengua*. Maracaibo, Venezuela. Universidad del Zulia. Facultad de Humanidades y Educación.

GARAYCOCHEA, O. (2005). *¿Qué dicen los gestos? Exploración de la comunicación no verbal.* Caracas, Venezuela. Editorial Los Libros de El Nacional.

IRIBARREN-BORGES, I. (1981). *Escena y lenguaje*. Monte Ávila Editores, C.A.

IVERN, A.1990. *El arte del mimo.* Buenos Aires, Argentina. Edicial S.A.

JOSEPH, A. (1970). *Teatro en confidencia*. Caracas, Venezuela. Editorial Tiempo Nuevo S.A.

LECOQ, J. (2003). *El cuerpo poético*. España. Alba Editorial, s.l.u.

SAINT-EUXEPÉRY, A. (1977). *El Principito*. México. Ediciones Roca, S.A.

LUST, A. 2003. *From the greek mimes to Marcel Marceau and beyond.* Estados Unidos. Scarecrow Press, Inc.

MARCEAU, M. (1976). *The story of Bip*. Nueva York, Estados Unidos. Harper & Row.

MARCEAU, M. y GOLDSTONE, B. (2001). *Bip in a book.* Nueva York, Estados Unidos. Stewart, Tabori & Chang.

MARTIN, B. 1979. *Marcel Marceau. Master of Mime.* Nueva York, Estados Unidos. Penguin Books

MILLÁS, J.J. (2006). *Viva el silencio.* España. H. Kliczkowski – Onlybook, S.L.

NUEVOS RUMBOS DEL TEATRO. (1974). Barcelona, España. Salvat Editores, S.A.

PÁEZ, I. (1995). *Comunicación, lenguaje humano y organización del código lingüístico.* Valencia, Venezuela. Vadell Hermanos Editores, C.A.

SANTALLA, Z. (2006). *Guía para la elaboración formal de reportes de investigación*. Caracas, Venezuela. Publicaciones UCAB.

STANISLAVSKY, C. (2003). *Creación de un personaje.* México. Editorial Diana.

STEINER, G. (2000). *Lenguaje y silencio.* Barcelona, España. Editorial Gedisa.

Fuentes electrónicas

PARDO SALGADO, C. (2002). *Las formas del silencio.* Recuperado en julio, 26, 2007 de http://www.uclm.es/artesonoro/olobo3/Carmen/Formas.html

CAÑAL SANTOS, F y CAÑAL RUIZ, M. C. (2001) *El mimo en la escuela.* Recuperado en Febrero, 1, 2007 de www.juntadeandalucia.es/averroes/publicaciones/materiales/mimo_escuela.pdf -

MATUTE, I. (2003). *Marceau, el peso del silencio*. Recuperado en Agosto, 20, 2007 de Revista Luke: http://www.espacioluke.com/2003/Marzo2003/inesentrev.html

VALBUENA, F. (2007). *Observación y ensayo en la negociación.* Recuperado en Julio, 21 2007 de www.infonegociacion.net/pdf/4.pdf

Publicaciones periódicas

NAVARRO, M. (1999). Vibrar con una leyenda de la actuación. *El Universal,* 27 de Abril de 1999. P. 39

DELGADO, M. (2005). La palabra silente de Marcel Marceau se despide de los escenarios. *El Nacional*, 9 de Marzo de 2005. P. 6

ANEXO A

Bip in a Book

story by MARCEL MARCEAU
and BRUCE GOLDSTONE
photographs by STEVEN ROTHFELD

Secuencia A - Foto 1

Secuencia A – Foto 2

Secuencia A – Foto 3

Secuencia A – Foto 4

Secuencia A – Foto 5

Secuencia A – Foto 6

Secuencia A – Foto 7

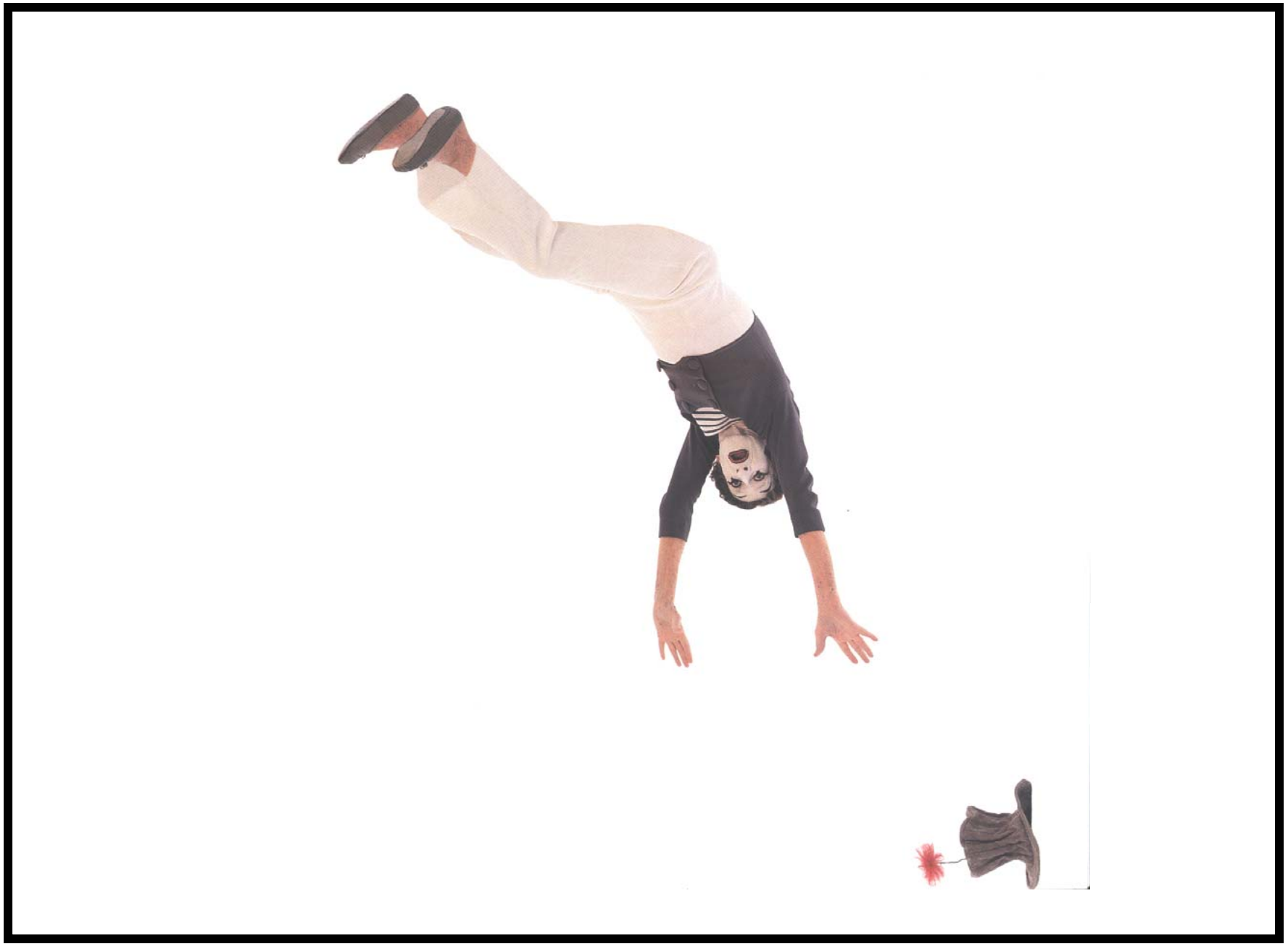
Secuencia A – Foto 8

Secuencia A – Foto 9

Secuencia B – Foto 10

Secuencia B – Foto 11

Secuencia B – Foto 12



Secuencia B – Foto 13

Secuencia B – Foto 14

Secuencia B – Foto 15

Secuencia B – Foto 16

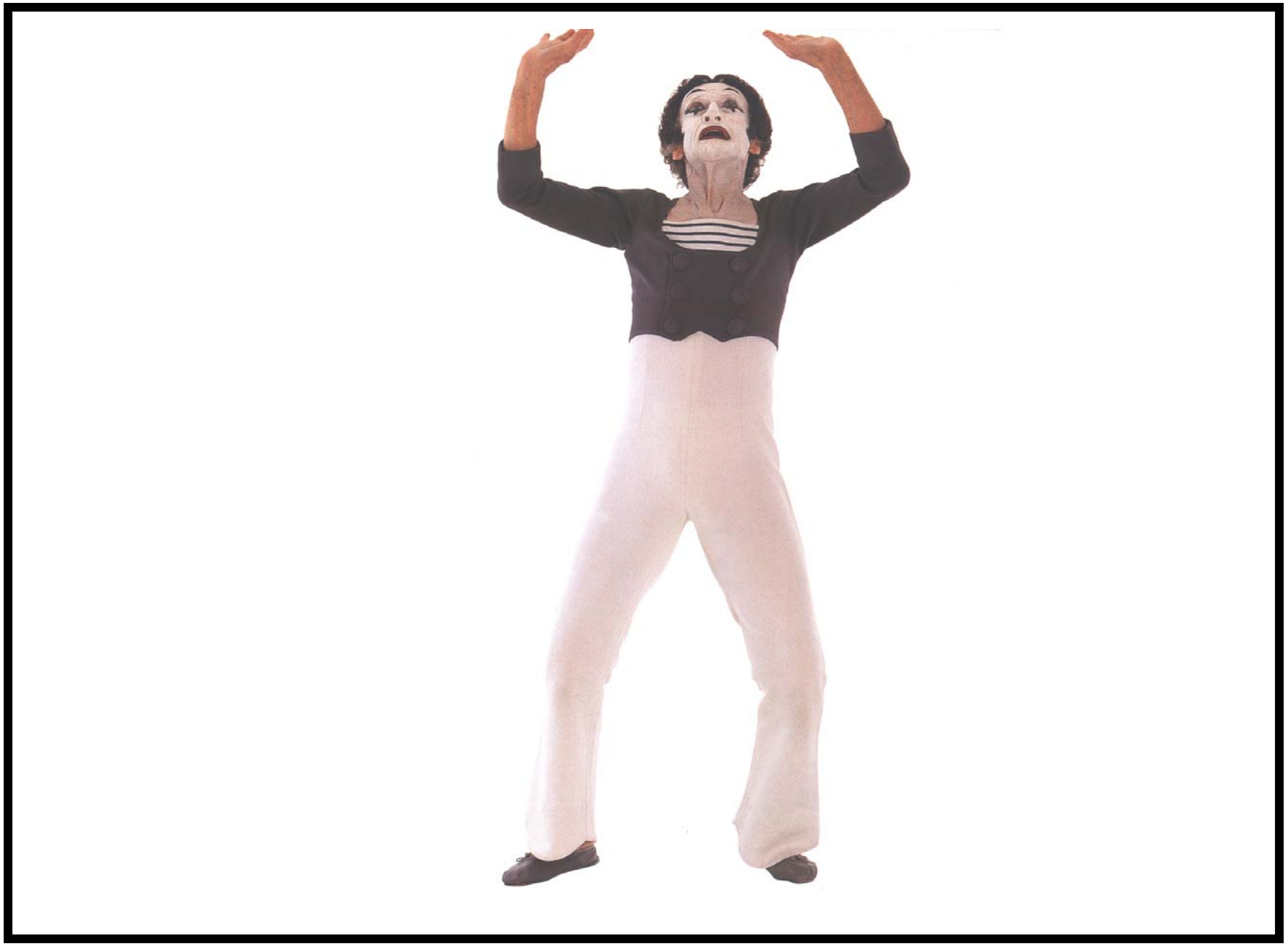
Secuencia C – Foto 17

Secuencia C – Foto 18

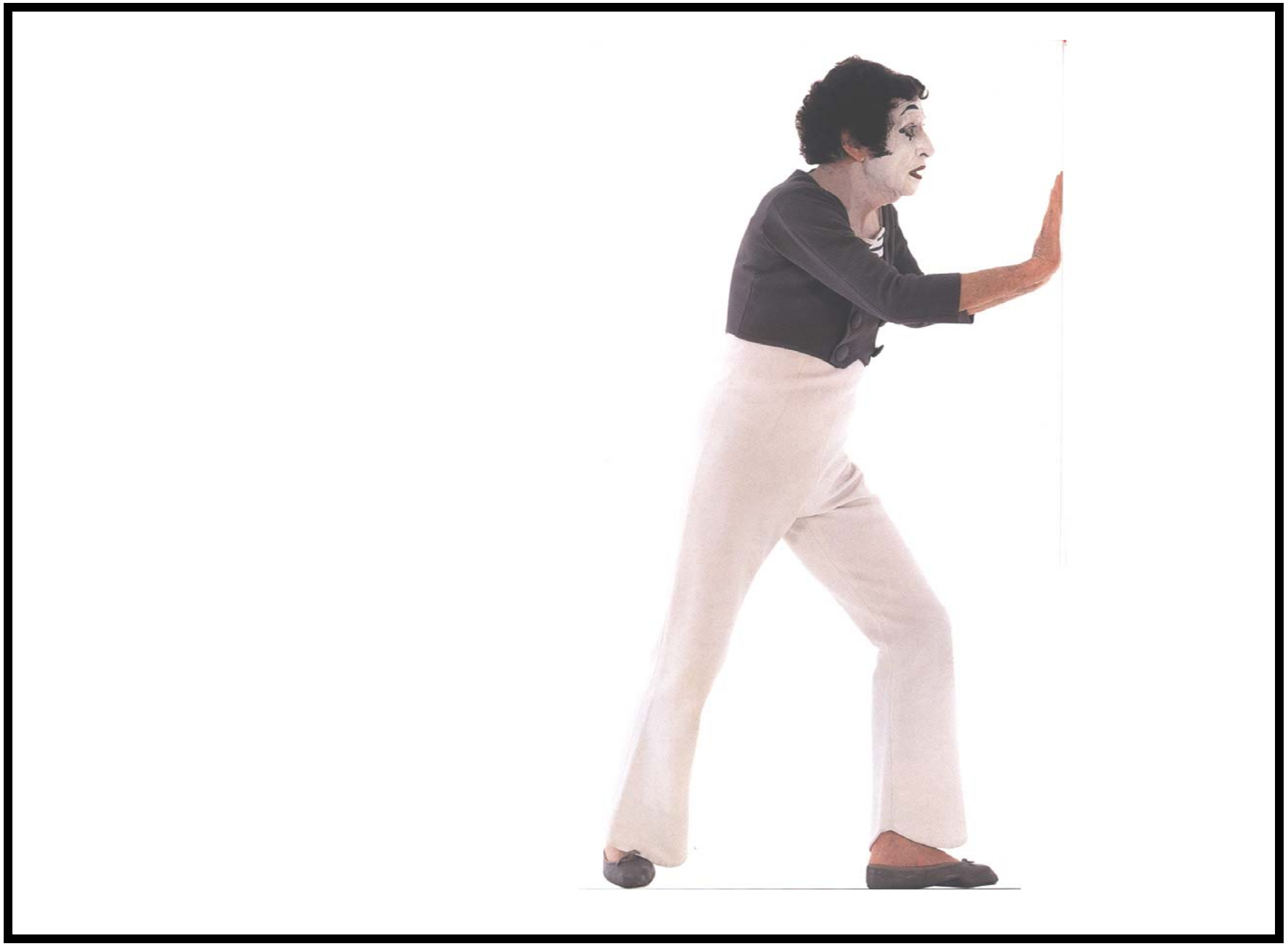
Secuencia C – Foto 19

Secuencia C – Foto 20

Secuencia D – Foto 21



Secuencia D – Foto 22



Secuencia D – Foto 23

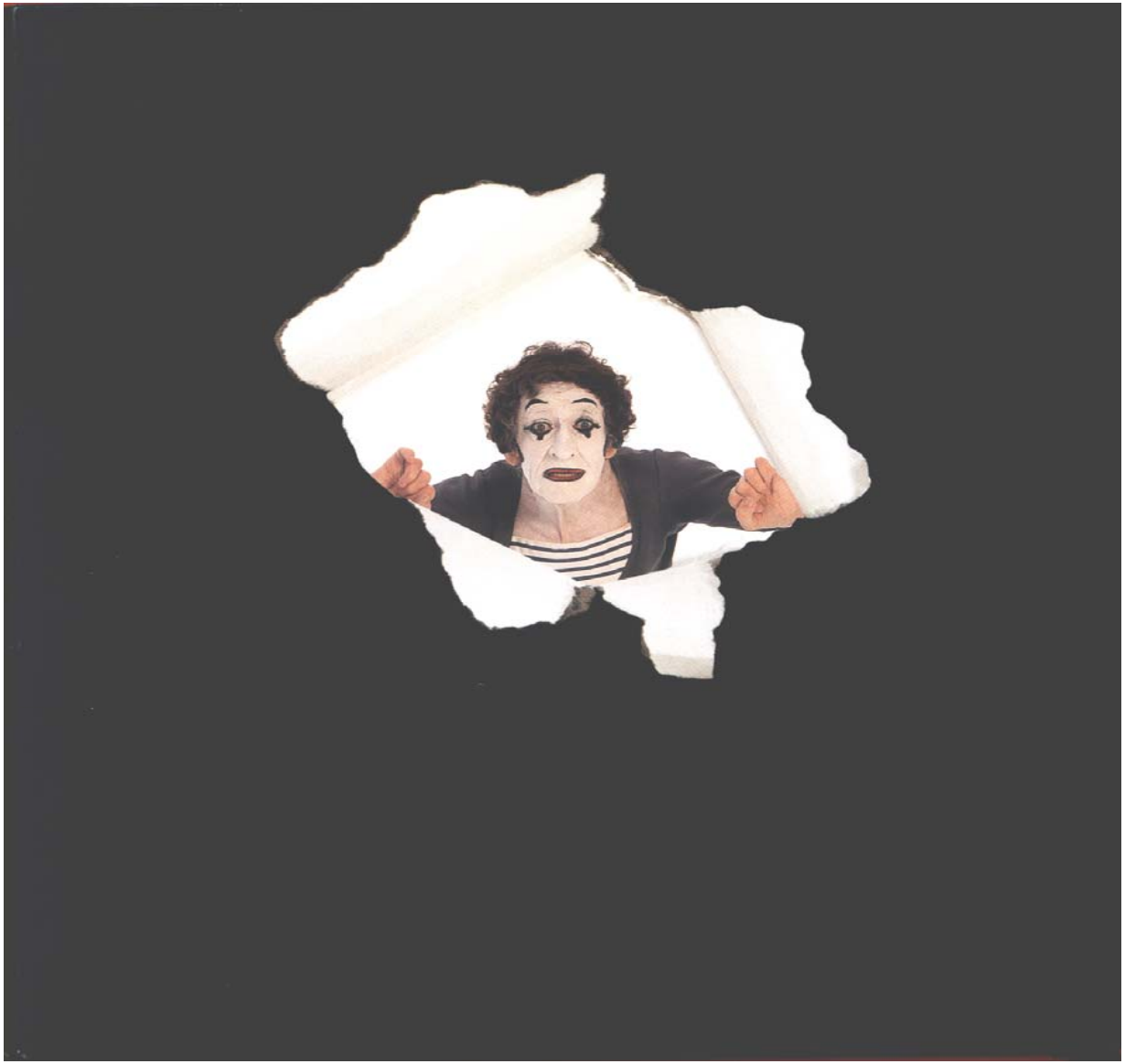
Secuencia D – Foto 24

Secuencia D – Foto 25

Secuencia D – Foto 26

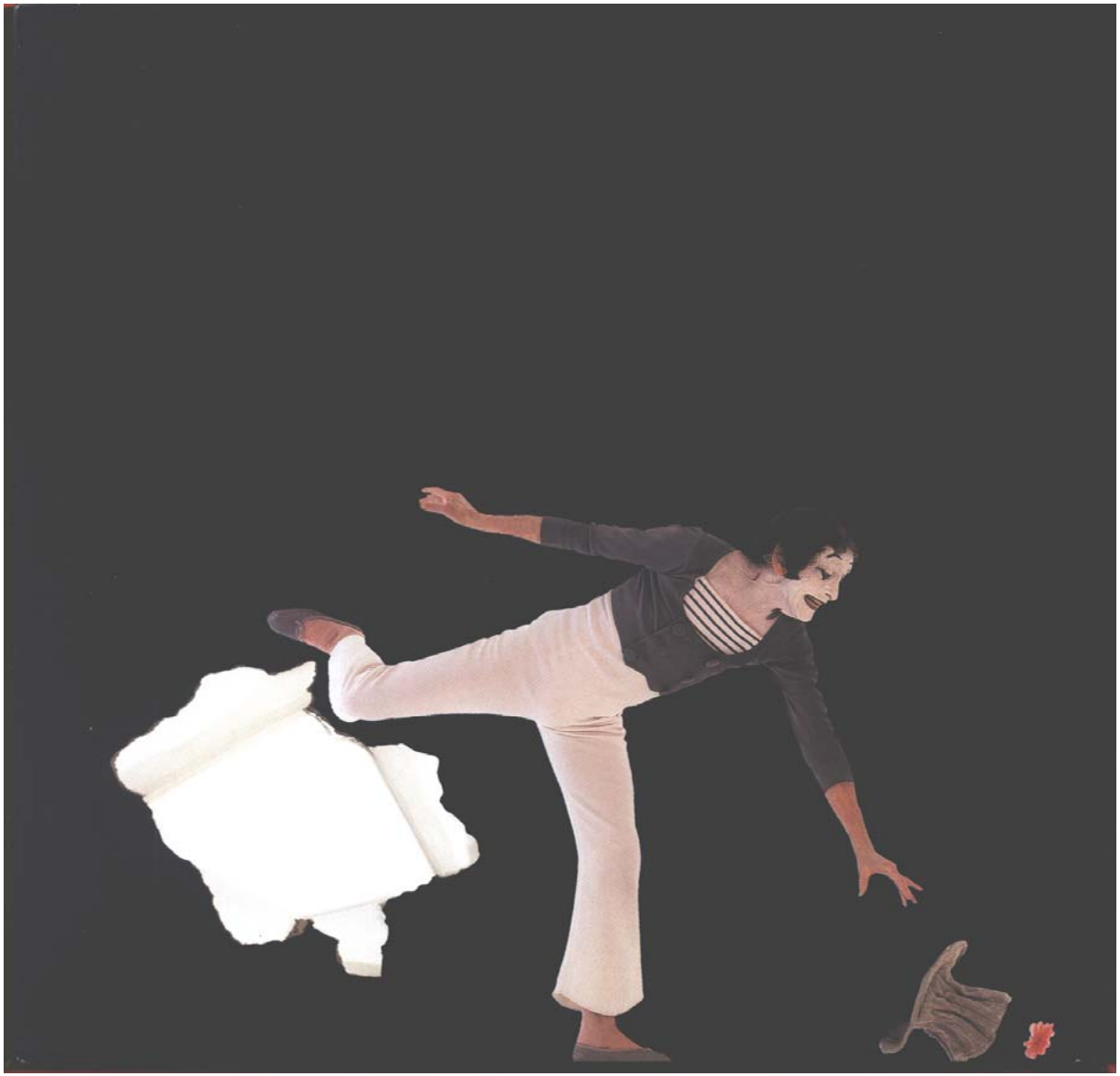
Secuencia E – Foto 27

Secuencia E – Foto 28



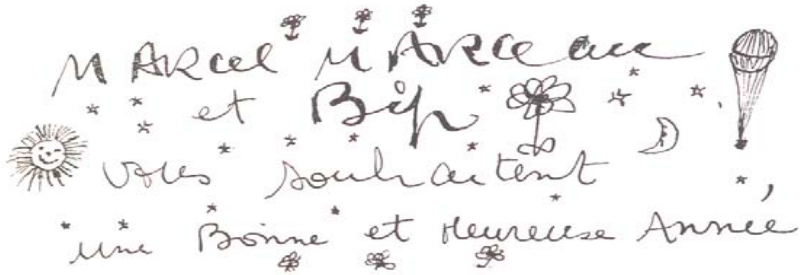
Secuencia E – Foto 29

Secuencia E – Foto 30



Secuencia E – Foto 31

ANEXO D



Some thoughts on Bip from Marcel Marceau.

Marceau's classical art defies time. It stands apart from the postmodern exploration of physical theatre styles. More important is the bearing it has had on the expansion of silent expression, which, rooted in nineteenth-century romantic traditions, evolved into a highly lyrical form. In Marceau's hands, the tiny flame rekindled by Decroux and Barrault grew into a glowing torch that by the mid-twentieth century had spread from one end of the globe to the other, giving birth to a new appreciation of the art of mime.

Marceau's art, deepened and matured, has remained an essentially lyrical one. He follows no musical score, no stage directions; he listens to the rhythm of his fancy, creating between himself and his audience that magnetic and indefinable exchange that is theatre's very essence. With a nostalgic air and a daisy between his teeth, this last incarnation of the Théâtre des Funambules vanishes furtively, leaving us with the recollection of a tiny stage in a Boulevard du Temple theatre, crammed with spectators applauding from the first row to the top gallery.

Combining whiteface mask and the ambiance of nineteenth-century pantomime with the techniques and themes of modern mime and mimodrama, Marceau's timeless art has spanned the second half of the twentieth century to broach the threshold of the twenty-first.

Interview with Marcel Marceau

Why did you become a mime during a period when mime was not very appreciated and was hardly known?

Marceau: I became a mime during a period when mime was forgotten by the public. Art does not obey fashion. When a creator has an inventive inspiration, art grows.

Chaplin and Keaton created their styles in mime through the movies. I created mime through the theatre. Because the tradition of mime was lost, it was also necessary to build up a public. The theatre of mime ended with the First World War. Mimes only appeared on stage alone or in one-act plays at the music hall and at the Opéra Comique, as did Georges Wague in Paris and Séverin in Marseilles.

In this respect, I was a pioneer. My theatre of mime in 1947 was the first in France and in Europe. I do not speak of dance, where mime had an important place, as in the Ballets Joos or the dance of Harald Kreutzberg. It is true that Jean-Louis Barrault had staged several mimodramas, such as *Hunger*, *Numance,* and Faulkner's

As I Lay Dying, in the thirties. Alas, he did not continue. He moved into spoken theatre and, as we know, became a great company director.

From 1955 to 1965, I created and staged around twenty-six mimodramas with my company. After I began performing throughout the United States, I was able to produce my company shows in France through the success of my U.S. tours. In 1964, the company was discontinued for lack of funds because I had produced a very expensive show, *Don Juan*, with seventeen mimes and an orchestra. It took me ten years to repay the loss through my world tours. In 1978, I was subsidized by the city of Paris and founded a school, l'Ecole Internationale de Mimodrame de Paris Marcel Marceau. All the disciplines were taught along with mime, such as acrobatics, contemporary dance [jazz], drama, fencing, and the stick art. Among my teachers were Maximilien Decroux, Etienne Decroux's son; my disciple Anne Sicco, who taught in my school until 1985 and then opened her own center for mimodrama, L'Oeil du Silence; Corinne Soum, a disciple of Etienne Decroux for eight years, who taught the Decroux technique at my school; and Gérard Lebreton, who was in my company and also taught mime. When I was not touring, I taught my students the Marcel Marceau technique based on the basic Decroux technique, into which I incorporated my own style, with new aspects in hand movement, different geometrical forms in space, and what I call the *points d'appuis* [points of support] in space. I taught a new dramatic style out of my own creations.

In the seventies, the street mimes started to imitate my style with *The Mechanical Man*, *The Tightrope Walker, Walking against the Wind*, and by putting on whiteface. This might have been normal, but at length it hurt our profession because they copied without learning to deepen the art form. Only our school could teach them our style. Chaplin has also been copied by thousands of artists, but it did not hurt his art because his style and art were so perfect. However, those who saw these Marceau imitations held me responsible for them. There was one exception: Robert Shields, the most extraordinary street mime I have ever seen, who later went into regular theatre and started touring over the world. Even Michael Jackson, a great artist with his own style, admitted that as a kid he saw me perform and that his moonwalk was influenced by my *Walking against the Wind*. In 1988, he saw my show in London at the Sadler's Wells and was impressed by *The Mask Maker* and *The Public Garden*.

From 1967 to 1988, I created eight one-man shows at the Théâtre des Champs Élysées with pieces that caused my style to evolve. In 1982, I began to draw students from my International School of Mimodrama who became my assistants. In 1990, my company performed mimodramas and style pantomimes at the Théâtre de Gymnase in Paris and some of my students played in *Bip, the Museum Keeper*. That same year, we also performed *Obsession*, a mimodrama in the style of *Pygmalion*, in which I played with six mimes. Among the students who have toured with me are Malcolm Scott from Canada, T. L. Galmiche from France, Bogdan Nowak from Poland, Fausco Perinti from Italy, and Blanca del Barrio from Spain. In 1992, Bogdan Nowak and Blanca del Barrio assisted and performed with me in *Pygmalion*, and Bogdan Nowak has assisted me in *Bip, Star of a Wandering Circus*.

In 1993, I revived *The Overcoat*, created in 1951, with ten graduates from my school. The students who enter my new company also learn how to create their own material at my school. The discipline, based on the Decroux and Marceau technique, is strict. My school will be a continuity of the spirit of Marceau and not an imitation. This is my legacy to the dramatic art form of mime.

How was your art received in the United States in 1955, and how did it revive the art of mime?

M: It was extraordinary. I was engaged by the director of the Phoenix Theatre in New York, who had seen me in Stravinsky's *Tale of a Soldier,* based on C. F. Ramuz's text, and in my Bip pantomimes at the Stratford Festival in Ontario. Walter Kerr, the prominent *New York Herald* critic, and Brooks Atkinson reviewed the show three times. Atkinson said that I was of Chaplin's stature. And Walter Kerr said that mime was the essence of theatre and that I should be caught by my butterfly net to play two years rather than two weeks in America.

When I first came to the States, I met all the great stars, such as Frederic March, Gary Cooper, and Charles Laughton. I also met Danny Kaye and the Marx Brothers, who became my friends. In the sixties, Red Skelton invited me to share his show, and we became friends. There were also Danny Kaye and Jerry Lewis, those wonderful actors who also did pantomime in films and on TV and who came from vaudeville and slapstick. In a certain way, they were the successors of Charlie Chaplin and Stan Laurel, who were formed in the English music halls. Buster Keaton, who started in vaudeville, came from a family of acrobats. Many books have been written about their art and on the golden age of silent movies.

Concerning my role in reviving the art of mime, I should mention that the roots of French pantomime have been in the theatre since the Théâtre des Funambules. The Pierrots were influenced by the commedia dell'arte and moved from street performances to the stage. The Théâtre des Funambules blossomed with Pierrot, who was influenced by Pedrolino, an actor of the Italian commedia dell'arte. In the twentieth century, it was in Jacques Copeau's school, where a new form of theatre was created to contradict the naturalism of Antoine's style and where the greatest French directors were formed, that mime was reborn through the teaching of Etienne Decroux, who trained there. Decroux was an actor in Charles Dullin's company and also taught mime at Dullin's school, where I, too, was trained. In re-creating the *statuaire mobile,* Decroux returned to Greek and Roman antiquity, which was the source of mimodrama and mime. Decroux was not against the nineteenth-century Pierrot. He respected the Pierrot school, which had died after the First World War. Séverin, one of the last Pierrots formed by Louis Rouffe in Marseilles, came from the Charles Deburau school. Charles was the son of the great Deburau, who was the subject of J.-P. Prévert's screenplay *Les Enfants du Paradis* [*Children of Paradise*]. The last white-faced Pierrot was Georges Wague, who played at the Opéra Comique throughout the twenties.

When I created Bip, I painted my face in white as an homage to the French school of Pierrot. But my style is definitely contemporary. The essence of an art form is its timeless quality. In France we say, "La mode se démode" ["Fashion becomes old-fashioned"]. But Bip in our dark world is still a romantic figure with a flower in his top hat. Since 1951, when I played my mimodramas with my company, I never used Bip's whiteface.

Do you believe that the public throughout the world has become educated in mime since you made your debut?

M: Certainly the public is educated in mime at present. They know my art, particularly in the countries where I have performed a great deal. Their demands have grown with my evolution. One can now speak of a vast public that likes mime. There are also mime companies and solo mimes all over the world. Their evolution depends on their talent.

Could you speak about the evolution of your art and style since your beginnings?

M: My art has evolved much since my beginnings. I have moved to formal mime. My gestures are purer, my technique more concise. My first numbers were entitled: *Walking against the Wind*; *The Staircase*; *Tug of War*; *The Tightrope Walker*; *The 1,500 Meters*; *Youth, Maturity, Old Age, and Death.* Then came the satirical numbers: *The Bureaucrats, The Tribunal.* Then the lyrical and dramatic pantomimes: *Reminiscences, Contrasts.* Then the symbolical pantomimes: *Creation of the World, The Hands, The Dream, The Eater of Hearts, The Mirror, Combat with Darkness, The Samurai's Sword.* In all of these pieces, my work became more intense and my style grew and developed more power.

The character of Bip has also become more profound; he has matured. At the beginning of my career, Bip was fighting in the metro or he was ice-skating or cruising on the sea. Today, Bip protests against war in *Bip as a Soldier* or is confronted with the machine age and with the future in *Bip in Modern and Future Life* or in *Bip Remembers.*

My conception of life has evolved. My power of suggestion is greater. I feel I am now in full possession of my art. My future creations will project themselves into new dimensions.

I have never separated concrete expression and abstract expression. One cannot express the abstract without presenting it concretely. I have moved away from the anecdotal, toward the elliptic and the symbolic. My art remains very concrete even under its most poetic form. The invisible rendered visible is not abstract. To re-create the world in appealing to the imagination seems to me very concrete.

Could you compare and point out the differences between your art and that of Decroux?

M: Etienne Decroux was first of all a grammarian who based his conception of mime on mobile statuary. He speaks of objective mime and of subjective mime. His grammar is the ABC of our art. But he certainly has directed himself in other channels to follow his personal evolution.

At the beginning of my career, I made much use of the grammar of Decroux to create my own work. With time, my technique has also evolved. I have moved from the identification of man with the elements to that of ideas, combining social satire and symbolic mime. My art has become more elliptical. I condense gestures in time, expressing what is essential with few movements, suggestion playing an important role in my expression. The passage from one movement to another, the revolving characters, the linking of related gesture: all mark the contribution of a style that is my own personal one.

I have therefore created style pantomimes and Bip pantomimes—Bip being a hero, as Pierrot was during the nineteenth century. But Bip is a character of the twentieth century, torn between the tragic and the comic in everyday life. Bip, like Don Quixote, combats windmills.

Decroux, who was the source of my inspiration and for whom I have a great respect, has remained a great grammarian. I am a mime–actor, a man of the theatre who had a company for twelve years, who staged twenty mimodramas and eighty mime numbers, comprising a repertory of more than fifty style pantomimes and more than forty Bip pantomimes.

Although Decroux wanted me to remain at his school to help teach and create a company, I felt that I was not as orthodox as he was, and so I went on to create my

own works and perform elsewhere. I believe that my success reinforced his own school because many of those who saw my work wanted to return to the source and study with Decroux.

How do you feel about the use of facial expression, condemned by certain Decroux mimes for being too conventional?

M: I do not think that one can speak of conventional facial expression. The mime-actor is obliged to adopt a conventional expression when he depicts a sentiment or a character trait, expression that must be recognized by all humans as a part of the foundation of our existence—that is, of our interior or visual reactions. Conventions are necessary. The mask is conventional because it represents a symbol, of which the traits reflect expressions and human nuances. One can condemn grimaces as one can condemn poor actors. But a grimace, which is the ultimate expression of a sentiment, expresses itself like the traits of a painting or the forms of a sculpture. *The Mask Maker*, for example, employs the face like a mask to depict expressions of joy, astonishment, old age, anger, laughter, tears. Each expression is like a Japanese or Chinese mask because it is in the Oriental theatre that the mask best reflects human nuances. *The Mask Maker,* influenced by the Kabuki and Noh theatres and by Chinese opera and Indian Kathak, consists of simulating a real mask by superimposing itself on the mask of the natural face. In other words, the conventions of the expression of the mask are mimed by the face. The hands, creating the effect of the superimposing of a mask, cover the face, already in essence a mask. To avoid grimaces, the face takes on a neutral expression each time a mask is taken off and replaced by another. The neutral face between two opposite expressions is like a silence between two sentences or tonalities, or like breathing between two pauses. Because mime is a visual art, it is difficult to describe a particular style without adding the example of an image.

Do you feel, like Decroux, that the use of face and hand movements is an easy effect?

M: Decroux condemned the use of hands when these are employed to make up for what is missing. Many people use their hands to emphasize a thought when they feel they are not being convincing. But the hands used in an autonomous manner (like the trunk or the legs) are necessary in the art of mime, especially if they express a precise feeling or if they describe either objects, symbols, or signs. The Hindu mudra is very rich in nuances. Each expression of the fingers represents a sign, an element, a thought. Etienne Decroux himself has codified the use of the hands. We have an official term for each, like the orator's hand, the Oriental hand, the geometric hand. I, myself, have added other terms, like the lyrical hand, the butterfly hand, etc. I have created about two hundred hand positions.

I do not believe that the movements of the face are condemned by Decroux. Rather, the lack of style is what he certainly condemned. But the necessary training for the movements of the hands is desirable; it is part of the grammar of mime. Remember the colorful Chinese face masks and those in the Japanese Noh theatre, as well as the face and eye expressions in the Hindu Mahabharata and in the Kathakali and Bharata-Natyam.

In the art of mime, conventions are necessary. They are the signs upon which gestures are based to express men's passions, their rules, their aspirations. Conventions establish a character or a social situation, like, for example, to distinguish a

bourgeois from a student, an accused person from a judge, or a child from an old woman. The mime takes on the physical form of the character he represents in a conventional manner, which does not mean in a banal one but rather in a stereotyped one. One says that an actor has become conventional when his style does not evolve or when his acting lacks brilliance or dramatic intensity.

It is a question, then, of renewing feelings and of giving style, form, and volume to sentiments that create an emotion either by plastic beauty or by dramatic density of the action. One does not speak of the actor as being conventional but rather as being dramatic or melodramatic.

Could you elaborate on the word conventional in regard to movement?

M: I make use of conventional movements to give a definite form to my movements, to situate a character in a precise manner, because conventions are the signs by which men identify themselves. One can speak of conventions of language, conventions of gestures, as of a code that is established on a prearranged basis. The unconventional represents a more abstract research of movement, not routine in the tradition of gesture. In other words, it is an original and renewed transposition of gesture.

Do you believe, as Decroux implies in his book Paroles sur le Mime [words on mime], *that the easier effects of movement do not belong to mime but rather to dance and to spoken theatre?*

M: Dance does not make use of easy movements, or else it is poor dance and not worth speaking of. Any dance having its own style utilizes precise movement, full of virtuosity in order to heighten the dramatic quality of movement. Often that which is truly difficult seems effortless. The public should have the impression that the dancer, the acrobat, or the mime makes sport of the difficulty of weight or of virtuosity and of the equilibrium of movement.

As for the spoken theatre, there are no precise rules concerning gesture. This depends on the *metteur-en-scène*. Great actors make use of few gestures.

In an article I wrote in *Dance Magazine* [1965], I said I could conceive of a performance in which dance, pantomime, sculpture, and rhythm could form an ensemble. Personally, I prefer separating these genres. Dance and mime should have their own autonomy. Both proceed through the use of rhythm in time, and the volumes they create in space inspire sculptors to capture these movements in their art. But dance carries less weight than mime. The dancer escapes weight; the mime seeks it. I call it *l'art du pesanteur ailée* [the art of winged weight].

What about criticism by certain former Decroux students that your work relates to the nineteenth century rather than to the modern or postmodern style?

M: Certain mimes who came out of Decroux's school thought that because I wore the white mask I was only relating to nineteenth-century pantomime. This is not shameful because that was a great Pierrot tradition. However, I don't play like the Pierrots. My style pantomimes opened the door to contemporary mime, which would not have had the same power if my style pantomimes had not existed. One can compare some of my style pantomimes to Etienne Decroux's *The Factory, The Trees,* and other pieces now considered classical. My pieces *The Creation of the World, The Hands, The Tempest, The Eater of Hearts, The Mirror,* and *The Pickpocket's Nightmare* were in the repertory of the Théâtre des Champs Élysées in the seventies and

eighties. And *Bip in Modern and Future Life* and *Bip as an Illusionist* used visual techniques and projections, which added another dimension. The development of these works brought much to today's mime visually and dramatically. One cannot say that I am a nineteenth-century mime. And time will decide if I am a timeless mime.

Although some theatre critics understand that my style is a form of pure mime, other mime critics, who have integrated only the Decroux style, in speaking of modern and postmodern mime have made Marceau responsible for a return to the traditional and romantic mime of Pierrot. I only kept the white mask of the nineteenth-century tradition so that the public could understand that there is a mime tradition, just as there are Noh and Kabuki theatre traditions. But my style pantomimes have nothing to do with nineteenth-century pantomime and are totally contemporary. My contemporary work can be transmitted and become part of a repertory, and students can also learn from and interpret my pieces in their own manner. It is as if one said that Chaplin created a world of the twenties and thirties that no longer exists; thus, his art is no longer valid. The technical perfection of Chaplin is a part of the timeless quality of the cinematographic mimodramas. The same is true for classical dance, which is timeless. All creators dream of being timeless. Classicism is the highest form because it shows that art withholds time, even when it is found within a period. This attitude creates confusion among young people because they are taught not to look at the past but only to be preoccupied with present-day mime. Our period must be shown, but we can also return to the Greek period or others, like the movies do and the theatre in general. It is valid in sculpture, painting, literature, and in all forms of art. What is important is the quality and the perfection of the style. What I reproach in the postmodernists is their rejection of the past. It is as if contemporary theatre artists rejected Aristophanes, Shakespeare, and the Elizabethan theatre. In order for theatre to advance, it must evolve with new forms but also respect ancient forms. For me, the past, present, and future comprise one unity in a strong style. I am not inscribed in the past but more than ever in the contemporary period. One day, even what is contemporary will be part of the past. Our future will also be the past. So what will count in the long run is the timelessness that artists have brought to their period, the dramatic force that has made the theatre advance and art and science immortal. And because I believe that the mime is a silent actor of the theatre, for me his art is inscribed in the dramaturgy of timeless theatre.

How has mime changed as an art form?

M: I find that the evolution of mime is taking place now in many directions. There are companies like the Théâtre du Mouvement and many others. All this is very healthy. There are festivals of mime in Périgueux and elsewhere. I was asked by the mayor of Périgueux, Yves Guena, to be the patron of the Périgueux Festival, but I could not accept because I am unable to be there to be responsible for works with which I do not agree. So I have left the festival to its free choice. Instead, I am a member of the Festival Committee of Honor, along with Jean-Louis Barrault, Robert Wilson, Ferruccio Soleri, and Maguy Marin. I accepted this honor because I feel that Yves Guena did well to create a festival and a mime center at Périgueux to allow young mimes to have a home.

What are your future plans for your own mime form?

M: I am more than ever preoccupied with a theatre of mimodrama and with my school in Paris. The latter is the creative élan for future works in mimodrama that

will be the continuity of our past and of the twenty-six mimodramas that I staged. With my company of fifteen mimes mostly from my school, I will present a mimodrama that I wrote entitled *Le Chapeau Melon* (The Bowler Hat), along with future creations like *Napoli New York*. However, these new works will not only be a continuation, but also an evolution. When one speaks of the quality of mimodrama, one should differentiate between good and bad. I am not against abstract mime, but I feel that when one organizes a mime company staging mimodramas of a certain period, it is necessary to create a dramatic theatre. And what is important is the creation of a strong style. I also plan to continue developing workshops, such as the one I created in 1984 through 1988 in Ann Arbor, Michigan, with Brian Trim, a former student for three years at my École Internationale de Mimodrame de Paris, and another one in Gambier, Ohio, where I taught since 1991 with the Gregg Goldston Johnson School for Mime. Thus, I will participate in the continuity of contemporary mime and its evolution.

Do you plan to write a book about your ideas on mime?

M: I would love to write a book on mime and theorize about our art form because there are still so many unanswered questions. But I play three hundred nights a year and have little time. However, I am under contract with Random House to write an autobiography. I guess I am a world traveler like Ulysses, only not by sea but in the air. Maybe that is why I am obsessed with angels. The angel has always been a strong metaphor for me, raising questions about life, death, and our timeless vulnerability.

What do you believe is your contribution to mime?

M: I feel that I have succeeded in creating a vast public for mime in the whole world. I believe that I also have opened the doors for possibilities of creation in the theatre of mime to present-day and future creators of strong and poetic works. I hope that each will follow his own evolution. In order for the theatre of mime to live, it is necessary to have creators and mime–actors and–actresses and, above all, schools to train them. Today in America, there are mime–creators like Leonard Pitt and mime–teachers in universities like Thomas Leabhart, who both studied many years with Etienne Decroux. There is also Stephan Niedzialkowski, who was a guest teacher at my school in Paris and who trained and played leading roles in Henryk Tomaszewki's company in Poland. As I have mentioned, in Ohio there is the Goldston Johnson School for Mime and, in Ann Arbor, Brian Trim, who taught there at the Marcel Marceau World Center for Mime.[5]

Notes

1. Marcel Marceau was born in 1923. After studying mime with Decroux at Dullin's school, in 1946, he played Harlequin in the pantomime *Baptiste* and in Noverre's *La Fontaine de Jouvence* with the Barrault-Renaud company. In 1947, he staged his first mimodrama, *Praxitèle et le Poisson d'Or,* at the Théâtre Sarah Bernhardt and performed his first Bip pantomimes, *Bip et la Fille des Rues* and *Bip et le Parapluie* at the Théâtre de Poche in Paris. In 1948 and 1949, with his Compagnie de Mime Marcel Marceau, he staged the mimodramas *Mort avant l'Aube*, for which he won the Deburau prize, *La Foire,* and *Le Joueur de Flute* at the Théâtre de Rochefort in Paris. In 1951, he staged his mimodramas *Le Manteau* and *Moriana et Galvin* in Paris and in 1952, his Bip pantomimes and *Le Duel dans Les Ténèbres* were

ANEXO E

teatro teresa carreño
Centro Documental

MATERIAL HEMEROGRAFICO

Periódicos/ Revistas	País/ Ciudad	Año	No.	Volumen	Fecha	Pág.
Universal	VENEZUELA CARACAS				27/4/99	39

Observaciones:

Vibrar con una leyenda de la actuación

Mayte Navarro de Veloz
El Universal

Caracas.- Por un instante la Sala Ríos Reyna quedó a oscuras. La luz se hizo para presentar una historia llena de poesía y salpicada por otras manifestaciones del arte como lo son la pintura, la danza y el cine. Para quienes ésta no ha sido la primera cita con el mimo más importante del siglo, volvimos a sentir la emoción que sólo es capaz de transmitir el actor que trabaja con el corazón.

Marceau encarnó a Jonathan Bowler, un funcionario inglés de las oficinas de Hacienda, gobernado por la rutina y los hábitos colectivos de su grupo donde la clonación se aprende y se practica como mandato de vida y su simplicidad la hace más efectiva que los trasplantes de ADN. Bajo el título de *Melon Chapeau (Sombrero de Bombín)*, narra la historia tragicómica que se va presentando en cuadros que en ocasiones son homenajes como el presentado a René Magritte, al llenar un cielo londinense con bombines, que se hacen terroríficos al igual que la costumbre, capaces de asesinar al ingenio; otro recuerdo es para Charles Chaplin, otro retratista de la sociedad y cuya sombra y caminar llegó como un sueño. La comunicación de actos y sus discípulos con el público se proyecta durante la hora y media de narración. Gestos y movimientos, acompañados de una polifacética escenografía con sombras tomadas de las artes chinescas volcaron emociones en el escenario. La palabra se hizo innecesaria. Marceau a sus 76 años desbordó la vitalidad que desde ya parece haber sido heredada por sus alumnos, responsables de prolongar en el tiempo y a otras generaciones el maravilloso mundo de la vida hecha poesía profunda y sin desperdicios. Vestuario, iluminación y escenografía complementan un espectáculo donde no hay lugar a las inmediateces, cuya magia no pudo romper el sonido techno de los mediáticos celulares.

CONTEMPORANEA PRODUCCIONES

Le chapeau melon, una puesta en escena llena de originalidad, una crítica a la mortal rutina del hombre