

# EL CUERPO POÉTICO DEL ARTE PICTÓRICO Y DE LA EXPRESIÓN DRAMÁTICA. A PROPÓSITO DE MERLEAU-PONTY Y JACQUES LECOQ

Xavier Escribano

Universitat Internacional de Catalunya, Barcelona, España  
[xescribano@csc.uic.es](mailto:xescribano@csc.uic.es)

La intención del presente artículo es la de mostrar que la vocación filosófica del arte pictórico —por el que Maurice Merleau-Ponty parece manifestar predilección y que ilustra especialmente a través de la figura de Paul Cézanne— en su tarea de expresar o explicitar el logos del mundo sensible, puede aplicarse también al arte dramático —sobre todo en lo que se refiere a su fundamento corporal y gestual— siguiendo la pedagogía teatral de Jacques Lecoq.

## 1. Apertura originaria y familiaridad carnal

La obra de Maurice Merleau-Ponty puede leerse a la vez como una exposición y como una celebración filosófica de la *pertenencia* del ser humano al mundo. Relación fundamental de pertenencia que en *Phénoménologie de la perception* (1945) se describe —con una expresión de resonancia heideggeriana— como *être au monde*<sup>1</sup> y que debe ser entendida en términos de familiaridad o de connaturalidad primordial, vehiculada y posibilitada por el *corps vivant*, es decir, por el cuerpo en tanto que mediador de un mundo.

Más allá de la mera constatación de que el ser humano se halla efectiva o fácticamente *en* el mundo, ocupando un espacio entre las cosas y desplegando su actividad en el tiempo, la intención específica de la fórmula *être au monde* es la de subrayar la profundidad y el carácter originario del vín-

---

<sup>1</sup>La interpretación figurativa de la fórmula *être au monde* en términos de “pertenencia al mundo” es sostenida por Richard Zaner en su obra ya clásica *The problem of embodiment*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1964. Cfr. pp. 182-189.

culo que une el sujeto al mundo natural y humano que le descubre la percepción. En tanto que *être au monde*, el ser humano no se halla primariamente instalado en la existencia como un visitante extraño o *kosmotheorós*, es decir, como una conciencia espectadora, que contempla la realidad a distancia y que apunta a las cosas, a los otros e incluso a sí misma, disponiendo *ante* ella objetos de conocimiento teórico, objetivos de finalidades prácticas o incluso motivos de gozo estético. Al contrario, *Phénoménologie de la perception* —y, en buena medida, el conjunto de la obra merleau-pontiana— constituye la celebración filosófica de una íntima ligazón —de una conexión o comunicación interior, a la que Merleau-Ponty llega a referirse en algún pasaje como *lien nata<sup>2</sup>* (o *lien umbilical*) y que, en consecuencia, puede ser descrito precisamente como un tipo de *familiaridad carnal<sup>3</sup>*— entre el sujeto corpóreo de la percepción y el mundo pre-objetivo al que ésta da acceso.

De ahí que, según Merleau-Ponty, el modo más inmediato de referirse al ser, la apertura originaria o primera a la realidad, la instalación primitiva del sujeto en el mundo, es previa a cualquier forma de objetivación y se halla supuesta o subyacente en toda referencia temática. Se trata de un vínculo anterior a toda forma de relación explícita y determinable, que no se deja describir ni bajo el modelo de la causalidad física (que inscribe al sujeto en el mundo *como una cosa*), ni tampoco siguiendo el paradigma de la correlación intencional (que no lo instala realmente *en* el mundo, sino sólo *ante* él). Así, aunque el título pueda sugerirlo, *Phénoménologie de la perception* no lleva a cabo la descripción fenomenológica de un acto intencional concreto, la percepción, delimitándola frente a otros actos intencionales cualesquiera, tales como la imaginación, la evocación o el juicio. Con el término “percepción”, Merleau-Ponty se refiere a una forma fundamental y general

---

<sup>2</sup> M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, p. 54 (texte établi par Claude Lefort).

<sup>3</sup> Parece apropiado servirse de esta expresión, en primer lugar, porque tal léxico no es extraño a la terminología habitualmente empleada por el autor y, en segundo lugar, porque la imagen de una *familiaridad carnal* nos conduce simultáneamente tanto a la idea de una relación íntima y constitutiva (que se lleva inscrita “en la propia carne”) como a la idea de instalación de un individuo en un tejido de relaciones que lo sitúa de manera previa e independiente a toda toma de postura consciente y deliberada.

de relación con el mundo —de participación o de inherencia a él—, un primer establecimiento de sentido, que actúa como un *suelo* sobre el que se apoyan los actos intencionales concretos o como un *texto* aún indeterminado que éstos se encargan de explicitar o de elucidar<sup>4</sup>.

Sin renunciar, sin embargo, completamente a la idea de intencionalidad, Merleau-Ponty identifica en *Phénoménologie de la perception* esa operación primordial con una forma de intencionalidad más profunda, a la que —siguiendo una terminología establecida por Husserl— se refiere como “intencionalidad operante”: “Husserl distingue la intencionalidad de acto, que es aquella de nuestros juicios y de nuestras tomas de posición voluntarias [...] y la intencionalidad operante (*fungierende Intentionalität*), la que constituye la unidad natural y antepredicativa del mundo y de nuestra vida, la que se manifiesta en nuestros deseos, nuestras evaluaciones, nuestro paisaje, de una manera más clara que en el conocimiento objetivo y la que proporciona el texto del cual nuestros conocimientos quieren ser la traducción en un lenguaje exacto”<sup>5</sup>. En definitiva, podría decirse que *Phénoméno-*

---

<sup>4</sup> En el silencio de la conciencia originaria —dice Merleau-Ponty— es donde aparece el “núcleo de significación primaria en torno del cual se organizan los actos de denominación y de expresión”. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. X.

<sup>5</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. XIII. Sin proporcionar la referencia exacta, ni cita alguna en la que Husserl establezca nitidamente la distinción entre una “intencionalidad de acto” y una “intencionalidad operante” —distinción tan significativa para el propósito de *Phénoménologie de la perception*—, el filósofo francés llega a afirmar en la misma obra que la verdadera originalidad de Husserl no se encuentra propiamente en la noción de intencionalidad, sino en una cierta elaboración de esta noción: “en el descubrimiento, bajo la intencionalidad de las representaciones, de una intencionalidad más profunda, que otros han llamado existencia” (cfr. *op. cit.*, p. 141). Esta afirmación, así como la interpretación general del concepto de intencionalidad en Merleau-Ponty, merecería una amplia discusión y un estudio pormenorizado que no se va a llevar a cabo aquí. Para un cuestionamiento crítico de la interpretación merleau-pontiana de la “intencionalidad de acto” como una operación de “construcción” de sentido desde el polo subjetivo, a la que se opondría una “intencionalidad operante” no constructiva: vd. R. Zaner, *op. cit.*, pp. 208-216. Para una exposición del significado de la noción de intencionalidad pre-reflexiva en Merleau-Ponty, así como para establecer el contraste, por una parte, con la noción de intencionalidad husserliana y, por otra parte, con el tratamiento que recibe la misma noción en la tradición de la filosofía analítica y de la ciencia cognitiva: vd. Reuter, M. “Merleau-Ponty’s notion of the

*logie de la perception* es una fenomenología del *ser-con*, de la *co-existencia* o del *co-nacimiento*<sup>6</sup>, como condición de posibilidad de todo *ser-ante* o de toda forma de relación con el ser que implique algún tipo de objetivación o toma de distancia cognoscitiva.

Desde un punto de vista antropológico, la concepción del ser humano como *être au monde* constituye un rechazo por principio de todo tipo de extrañeza ontológica entre el sujeto y el mundo, y una afirmación rotunda de la íntima ligazón o de la *familiaridad carnal* entre uno y otro, que lleva al autor incluso a afirmar que, en la esfera primordial a la que se refiere la vida antepredicativa de la conciencia, “estamos mezclados con los demás y con el mundo en una confusión inextricable”<sup>7</sup>. La intuición filosófica fundamental de la continuidad ontológica entre el sujeto y el mundo es una de las notas dominantes que puede reconocerse a lo largo de la obra del filósofo francés, hasta tal punto que buena parte de la terminología completamente original que se desarrolla en la obra póstuma e inacabada *Le visible et l’invisible* (1964) —términos como *entrelacs*, *chiasme* o *reversibilité*, por

---

pre-reflective intentionality”, *Synthese* vol. 118 (1999) 69-88. La autora de este artículo remite la distinción husserliana entre “intencionalidad de acto” e “intencionalidad operante” a la obra del filósofo alemán *Formale und Transzendente Logik*.

<sup>6</sup> Merleau-Ponty emplea profusamente esta fórmula claudeliana: el sujeto de la sensación “co-nace (*co-naît*)” a un cierto modo de existencia o se “sincroniza” con él. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 245. En efecto, en el *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*, segunda parte de su singular *Art Poétique*, el poeta francés Paul Claudel defiende una original etimología del término “connaissance” (conocimiento), haciéndolo remontar a la idea de “naissance” (nacimiento). El conocimiento resulta, pues, un *co-nacimiento*, un nacimiento simultáneo del sensor y lo sensible, concepción que subraya la continuidad o la comunidad ontológica de uno y otro: “Toute sensation est une naissance; toute naissance est co-naissance. L’être animé connaît le semblable, en co-naissant semblable” (Paul Claudel, *Art Poétique*, en *Ouvre poétique*, Paris, Gallimard, 1967, p. 173). Jean Wahl, prestigioso profesor y amigo personal de Merleau-Ponty, que también conocía en profundidad la obra de Paul Claudel —a la que dedicó un curso en la Sorbona—, destacó en numerosas ocasiones la sintonía entre la obra claudeliana y el pensamiento de Merleau-Ponty, sobre todo por lo que se refiere a la intuición de la simultaneidad inabarcable de todo lo existente, a la comunicación interior entre los diferentes órdenes de lo real y a la expresividad del universo con el que se establece el diálogo perceptivo: Cfr. Jean Wahl, *Défense et élargissement de la philosophie: le recours aux poètes: Claudel, Valéry*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1957, pp. 19 y 54.

<sup>7</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, pp. 518s.

ejemplo, y, de una manera eminente, la categoría ontológica fundamental de *chair*— responde precisamente a la necesidad de expresar tal unidad y de explicar a partir de ella la génesis de las diferencias.

La tarea de conducir a la expresión la experiencia originaria, en sí misma inarticulada y silenciosa, el esfuerzo expresivo de sacar a la luz —o dar voz a— esa esfera de sentido pre-objetivo, en el que se verifica la radical unidad o comunión profunda del yo, el mundo y los otros —motivo en el que se encuentra, a mi modo de ver, la principal fuente de la admiración y de la interrogación filosófica que movilizará de una manera permanente el proyecto merleau-pontiano— es encomendada por el autor, como ahora se verá, de una manera paralela —o, mejor aún, convergente— al arte moderno y a la fenomenología, identificadas uno y otra con el mismo esfuerzo del pensar moderno.

## **2. La expresión de la experiencia originaria. Arte moderno y fenomenología**

En el conocido prólogo de *Phénoménologie de la perception* —un texto eminentemente programático—, Merleau-Ponty establece un estrecho paralelismo entre la tarea de la fenomenología y el arte moderno, representado por figuras como Marcel Proust o Paul Cézanne. En uno y otro caso se trataría de “captar el sentido del mundo o de la historia en estado naciente”<sup>8</sup>. Tal empresa, compartida por fenomenólogos y artistas<sup>9</sup>, implica un doble mo-

---

<sup>8</sup> M. Merleau-Ponty *ibidem*, p. XVI.

<sup>9</sup> El paralelismo entre la tarea del arte moderno y la fenomenología establecido en el prólogo de *Phénoménologie de la perception* no es casual, ni meramente coyuntural. La primera de las conferencias radiofónicas impartidas por Merleau-Ponty en 1948, que lleva el título de “Le monde perçu et le monde de la science”, comienza insistiendo y poniendo de relieve nuevamente el mismo paralelismo: “Yo quisiera mostrar en estas conferencias que [el mundo de la percepción] es en gran medida ignorado por nosotros, mientras permanecemos en la actitud práctica o utilitaria, que ha sido preciso mucho tiempo y muchos esfuerzos y cultura para ponerlo al descubierto y que es uno de los méritos del *arte y el pensamiento moderno* (quiero decir el arte y el pensamiento desde hace 50 ó 70 años) el de habernos hecho redescubrir ese mundo en el que vivimos, pero que estamos siempre tentados de olvidar”. M. Merleau-Ponty, *Causeries 1948*, Paris, Éditions du Seuil, p. 11 (établies et anotées par Stéphanie Ménasé). (La *cursiva* es mía). Más aún, los breves ensayos titulados “Le doute de Cézanne”, “Le roman et la métaphysique” y “Le cinéma et la nouvelle psychologie”, todos ellos publicados en la misma época de

mento: por un lado, el acceso o recuperación de una experiencia originaria que coincide con nuestra primera apertura o apertura pre-objetiva al mundo, a los otros y a nosotros mismos; por otro, la expresión —necesariamente creativa— de esa capa de sentido primigenia, siempre presupuesta o latente en las operaciones del mundo objetivo, el mundo de las significaciones ya dadas y establecidas en una cultura.

La expresión de la experiencia originaria —ya sea a través de la palabra poética o filosófica, ya sea a través de la imagen pictórica— requiere creación, puesto que para dar cuenta del nacimiento del sentido en el lenguaje o en el mundo visible —para expresar el surgimiento de las significaciones vehiculadas lingüísticamente o la formación del espectáculo visible como un espectáculo con sentido— se hace preciso trascender las significaciones ya disponibles en los medios de expresión utilizados. Aunque parezca paradójico, la experiencia de lo originario exige creatividad —y no sólo asistir pasivamente a esta suerte de revelación— porque sólo la renovación de los medios expresivos puede acomodar adecuadamente la novedad de sentido que aporta la atención a la experiencia en su surgir primigenio.

Si la tarea fenomenológica por excelencia es la expresión de una experiencia originaria que rehúye por su propia naturaleza toda tematización o categorización directa, la aproximación entre filosofía y arte tiene un primer motivo de acercamiento en la ductilidad y la versatilidad de los medios expresivos propios de la tarea artística. En efecto, utilizando medios expresivos que sortean la tematización o categorización directa, que saben mostrar, sin decir, sugerir, sin explicitar, sirviéndose de un lenguaje indirecto o un lenguaje formalmente innovador, el arte, ya sea literatura o pintura, parece estar especialmente capacitado para facilitar ese acceso pre-categorial o pre-conceptual al ser<sup>10</sup>, para poner de manifiesto ese fondo irreflejo, ese

---

*Phénoménologie de la perception* y recogidos más tarde en *Sens et non-sens* (1948), desarrollan y aplican la misma idea al caso de la pintura, la novela y el arte cinematográfico, respectivamente.

<sup>10</sup> Tal como se expresa en *L'oeil et l'esprit*, uno de los méritos principales que Merleau-Ponty atribuye al arte pictórico es el de proporcionar "una universalidad y una apertura a las cosas sin concepto". M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 43.

suelo siempre presupuesto, esa vida antepredicativa de la conciencia —como dice Merleau-Ponty— en la que se verifica la fundamental unidad entre el hombre y el mundo.

Solamente si se tiene en cuenta el carácter creativo de la expresión, ya sea filosófica o artística, es posible entender que la aproximación efectuada entre la tarea del arte y la filosofía conduzca al autor a afirmar —en el mismo prólogo ya citado—, sin evitar su resonancia paradójica, que “el mundo fenomenológico no es la explicitación de un ser previo, sino la fundación del ser, la filosofía no es el reflejo de una verdad previa, sino como el arte la realización de una verdad”<sup>11</sup>. De manera correspondiente, la tarea de elucidar o explicitar una experiencia latente, silenciosa y pre-conceptual, que Merleau-Ponty asigna al arte pictórico o a la literatura en la época moderna, las sitúa en directa sintonía con el propósito principal de la indagación fenomenológica. Así pues, si es la dimensión creativa lo que pone de relieve el talante artístico de la filosofía, a su vez, recíprocamente, es la dimensión interrogativa o indagativa de la experiencia la que subraya el carácter cuasi filosófico de la literatura moderna o del arte tal como las concibe el autor<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> M. Merleau-Ponty *Phénoménologie de la perception*, p. XV. Paradoja que volverá a expresarse, de un modo más acusado aún, si cabe, en una de las *Notes de Travail* que acompañaban al texto en preparación de *Le visible et l'invisible*: “El Ser es lo que exige de nosotros creación para que tengamos experiencia de él” (*Le visible et l'invisible*, pp. 250s). A pesar de todo —y siguiendo en esta interpretación a Robert Burch— los matices paradójicos de las expresiones empleadas aquí se desvanecen en cierto modo si tenemos en cuenta que, en la tradición de Schelling, y como también lo hiciera Martin Heidegger, Merleau-Ponty otorga un papel privilegiado a la creación artística en relación con la verdad ontológica. Sus respectivas invocaciones al arte o a la creación ponen de manifiesto los límites del pensamiento reflexivo en busca de un más radical descubrimiento del origen de sentido en la comunión creativa del yo con el mundo. Vd. Robert Burch “On the Topic of Art and Truth: Merleau-Ponty, Heidegger and the Transcendental Turn”, en G. A. Johnson (ed.), *The Merleau-Ponty's aesthetic reader: philosophy and painting*, Evanston, Northwestern University Press, 1993, pp. 348-370.

<sup>12</sup> Así, en la conferencia pronunciada el 10 de septiembre de 1951 en el marco de los *Rencontres Internationales de Genève*, titulada “L’homme et l’adversité”, al hacer balance de los progresos realizados en la primera mitad del s. XX por lo que se refiere al conocimiento del ser humano, Merleau-Ponty acude indistintamente —situándolos al mismo nivel por lo que se refiere a su significación y sin realizar ningún tipo de distinción que apuntara ninguna posible inconmensurabilidad entre

La vocación filosófica del arte aparece representada en la obra de Merleau-Ponty de un modo paradigmático o arquetípico —aunque no de manera exclusiva— en el caso del arte pictórico<sup>13</sup>. Ya sea en el temprano ensayo titulado *Le doute de Cézanne* (1945) o en el último trabajo publicado por el autor, *L'oeil et l'esprit* (1961), Merleau-Ponty presenta al pintor inclinándose interrogativamente sobre el paisaje, preguntando con la mirada e intentando responder por los trazos de la mano cómo lo visible se hace visible, *pensando en pintura* o filosofando sobre la tela, como otros lo harían sobre la página en blanco. El pintor lleva a cabo un trabajo de desvelamiento, con el concurso de sus ojos y sus manos, es decir, mediante un sistema de visión y movimiento con el que puede responder *a la solicitud de lo sensible*, como en el caso de la montaña *Sainte-Victoire*, pintada repetida e incansablemente por Cézanne: “Es la montaña misma quien, desde allá lejos, se hace ver por el pintor, es ella quien interroga su mirada. Y, ¿qué es lo que le pide? Que desvele los medios, simplemente visibles, por los cuales ella se hace montaña ante nuestros ojos”<sup>14</sup>. La luz, las sombras, los reflejos, el color, la profundidad son, en este caso, los objetos de su investigación —indiscerniblemente pictórica y filosófica— acerca de la génesis de lo visible: “la mirada del pintor les pregunta cómo lo hacen para que de repente haya allí alguna cosa, y esta cosa precisamente, para componer ese talismán del mundo, para hacernos ver lo visible”<sup>15</sup>.

---

los discursos de disciplinas tan diversas— a los desarrollos del psicoanálisis, al tipo de preocupaciones presentes en grandes obras literarias o a las teorías filosóficas del período considerado. El hallazgo de la *chair*, que Merleau-Ponty considera la gran aportación antropológica de la primera mitad del siglo XX, es decir, la superación del dualismo de “materia” y “espíritu” y el descubrimiento de la “encarnación del espíritu” o de la “animación del cuerpo”, es lo que todos ellos intentan expresar, ya sea a través del arte o de la filosofía. Cada uno con sus propios recursos expresivos están apuntando a lo mismo, el esfuerzo del pensar adquiere diversas formas y caminos, pero la vida y la verdad que se quiere expresar creativamente es un fondo común del que unos y otros se alimentan. Cfr. M. Merleau-Ponty, “L’homme et l’adversité”, en *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 284-308.

<sup>13</sup> Cfr. A. de Waelhens, “Merleau-Ponty philosophe de la peinture”, *Revue de Métaphysique et de Morale* 67 (1962) 401-409.

<sup>14</sup> M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, pp. 28s.

<sup>15</sup> M. Merleau-Ponty, *Ibid.*, p. 29.



No resulta exagerado, por tanto, afirmar que, para Merleau-Ponty, los grandes representantes de la pintura moderna, Paul Cézanne o Paul Klee llevan a cabo una tarea que converge con el propósito de la fenomenología, no en el sentido de que teoricen fenomenológicamente sobre la pintura, sino en el sentido de que reflexionan pictóricamente —es decir, empleando los medios interrogativos y expresivos del arte pictórico— acerca del surgimiento del sentido en el mundo visible<sup>16</sup>. Una investigación que comporta percepción y expresión inextricables, entrelazamiento inseparable de visión y movimiento: “esta filosofía por hacer es la que anima al pintor, no cuando expresa opiniones sobre el mundo, sino en el instante en el que su visión se hace gesto, cuando, dirá Cezanne, él ‘piensa en pintura’ ”<sup>17</sup>.

### **3. La pintura de Paul Cézanne como exploración del pre-mundo o de la historicidad primordial**

Paul Cézanne —pintor o artista arquetípico en las páginas merleau-pontianas— proporciona el paradigma de la efectiva articulación entre experiencia originaria y expresión creadora. En el caso del pintor, es el entrelazamiento intrínseco entre visión y movimiento gestual el que hace posible que su mirada, presa del originario surgir de lo visible, pueda inmediatamente traducirse —o, mejor aún, consumarse— a través de los gestos que animan el pincel: “instrumento que se mueve a sí mismo, medio que se inventa sus fines, el ojo es *eso que* se ha conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano”<sup>18</sup>. Esta traducción inmediata o consumación de la visión a través del gesto pictórico es posible porque el cuerpo que el pintor *aporta*<sup>19</sup> al servicio del arte, o al ser-

---

<sup>16</sup> “Mas la interrogación de la pintura apunta en todo caso a esta génesis secreta y enfebrecida de las cosas en nuestro cuerpo”. *Ibid.*, p. 30.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>19</sup> Merleau-Ponty gustaba citar esta expresión de Valéry: “El pintor *aporta su cuerpo*, dice Valéry. Y en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en pintura. Para comprender esas transustanciaciones hay que reencontrar el cuerpo operante y actual, que no es un pedazo de espacio, un haz de funciones, sino un entrelazamiento de visión y movimiento”. M. Merleau-Ponty *L’oeil et l’esprit*, p. 16. En esta

vicio de su obra, no es un trozo de materia, un simple objeto del mundo (*corps objectif*), cuyas partes y operaciones se relacionan entre sí extrínsecamente, según el modelo mecánico, sino el cuerpo sintiente y actuante (*corps vécu*)<sup>20</sup>, que redefine su propio esquema en virtud del mundo al que se aplica y con el que sintoniza en cada acción. En efecto, el *corps vécu* o *vivant* constituye un sistema sinérgico, una totalidad cuyas partes integrantes contribuyen al unísono —gracias a una articulación o reajuste del *esquema corporal*— a la realización de una operación concreta: “el cuerpo [...] escapa a su dispersión, se recoge, se dirige con todos los medios a un término único de su movimiento, y [...] se concibe en él una intención única mediante el fenómeno de sinergia”<sup>21</sup>.

El cuerpo del pintor, tomado aquí como un modelo paradigmático del cuerpo actuante en su dinamismo de experiencia/expresión, es un sistema de equivalencias internas y trasposiciones —un sistema de simbolización y de remisión de unas partes a otras— capaz de traducir inmediatamente los datos de unos sentidos en otros o los movimientos de ciertas partes del cuerpo en los movimientos de otras partes, sin tener que pasar por representaciones mediadoras: “los aspectos sensoriales de mi cuerpo son inme-

---

expresión se halla implícita la idea de una desposesión, de un abandono o de una pérdida del control de la conciencia sobre el cuerpo poético o artístico, para que de este modo se deje traspasar o poseer por las significaciones a las que ha de responder en virtud de una espontaneidad que no requiere de la mediación de la reflexión.

<sup>20</sup> El contraste entre *corps objectif* y *corps vécu* puede remitirse a la clásica distinción fenomenológica —realizada por Husserl, pero que también puede hallarse explícitamente en Max Scheler o en Edith Stein— entre el cuerpo como realidad material (*Körper*) y el cuerpo tal como es vivido (*Leib*). Para una exposición sumaria de esta importante distinción y para una referencia concreta a los lugares más significativos en la literatura fenomenológica en los que aparece, cfr. Elizabeth A. Behnke, “Body”, en L. Embree / E. A. Behnke / D. Carr / J. C. Evans / J. Huertas-Jourda / J. J. Kockelmans / W. R. McKenna / A. Mickunas / J. N. Mohanty / T. M. Seebohm / R. M. Zaner (eds.), *Encyclopaedia of Phenomenology*, The Hague, Kluwer Academic Publishers, 1997, pp. 66-71.

<sup>21</sup> M. Merleau-Ponty *Phénoménologie de la perception*, p. 269. Podría decirse que frente a la “espacialidad de posición” del cuerpo objetivo, en la que unas partes son exteriores a otras (*partes extra partes*), el tipo de espacialidad que corresponde al *corps vécu* es la “espacialidad de situación”, en virtud de la cual unas partes se hallan envueltas o implicadas en otras (*partes intra partes*).

diatamente simbólicos uno de otro porque mi cuerpo es precisamente un sistema acabado de equivalencias y de trasposiciones intersensoriales. Los sentidos se traducen el uno al otro sin necesidad de intérprete, se comprenden el uno al otro sin tener que pasar por la idea"<sup>22</sup>. Entre el paisaje y la tela, el pintor instala un sistema corporal<sup>23</sup> que se redefine a sí mismo en función y al servicio de la mirada. En virtud de esta definición sinérgica del cuerpo, el sistema corporal del artista pictórico se transmuta o se transfigura todo él en mirada. En consecuencia, los gestos de las manos guiando el pincel sobre la tela son la consumación, el verdadero cumplimiento de la mirada. Convertido el pincel sobre la tela en una extensión del sistema perceptivo o en un nuevo órgano de los sentidos<sup>24</sup>, podría decirse que el artista capta en el paisaje aquello que perfila en el cuadro.

Paul Cézanne parece haberse concentrado en una investigación de lo visible a través de la mirada convertida en gesto pictórico. Gracias a la simultaneidad de visión y movimiento, la vibración de la mirada en contacto con el sentido naciente se traduce inmediatamente en vibración del gesto, el ver y el expresar hallan su cumplimiento en el mismo acto, el pintor consigue ver lo que logra pintar. La experiencia de lo originario y su expresión creativa no constituyen dos momentos aislados, ni tampoco meramente sucesivos. Experiencia de lo originario y expresión creativa de su sentido hallan su cumplimiento de manera simultánea.

Si todo el esfuerzo de la mirada por captar el sentido en estado naciente puede resumirse en la tarea de "aprender a ver", será sin duda acertado señalar que el aprender a ver del pintor, ejercido a través de su pintura, se

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>23</sup> En este sistema se articulan la adquisición consciente de ciertos hábitos, propios del aprendizaje artístico —en este caso pictórico—, con la espontaneidad preconsciente del gesto expresivo.

<sup>24</sup> La experiencia artística proporciona abundantes ejemplos de ampliación del esquema corporal, que se apropia, como si fueran partes del propio organismo, aquellos instrumentos que emplea al servicio de la expresión. Véase una magnífica descripción fenomenológica de la interpretación musical con violín, en E. A. Behnke, "At the Service of the Sonata: Music Lessons with Merleau-Ponty", en H. Pietersma, *Merleau-Ponty Critical Essays*, Washington, Center for Advanced Research in Phenomenology / University Press of America, Washington, 1989, pp. 23-30.

desdobra en un "hacer ver", que constituye a su vez el rendimiento intersubjetivo de su propio trabajo de percepción y expresión. La articulación entre experiencia y expresión en la pintura de Cézanne es la de un "aprender a ver" (visión renovada del mundo) indisolublemente unido a un "hacer ver" (manifestación de esa novedad de sentido) que se lleva a cabo mediante un trabajo de revelación o de desvelamiento pictórico. El "aprender a ver" y el correspondiente "hacer ver" se dirigen a aquello que no es visible para la mirada cotidiana o pragmática, lo que de no ser por la tarea expresiva, quedaría oculto o silencioso. Este invisible al ojo profano que hace visible el sistema visión/movimiento del pintor es el fondo originario de toda visión que, sin embargo, permanece siempre latente en el mundo pre-pictórico, que el arte tiene la tarea de desvelar y de poner por primera vez ante nuestros ojos.

El propósito que asigna Merleau-Ponty a la pintura moderna es el de captar —pintándolo— el origen de lo visible, dar cuenta expresivamente de la visibilidad de lo visible. El pintor trata de asistir —con su mirada transmutada en gesto— al nacimiento de lo visible. Para ello, se desplaza (por una especie de *glissement* o deslizamiento) del mundo ya visto y familiar, al *pre-mundo*<sup>25</sup> de la visibilidad en estado naciente, un *mundo pre-humano*, anterior a la aplicación de las categorías antropológicas<sup>26</sup>. Ese mundo pre-humano, anterior a los predicados antropológicos y a la conciencia objetiva es también el mundo general y anónimo al que el cuerpo como sujeto de la percepción se adhiere: "mi organismo, como adhesión pre-personal a la forma general del mundo, como existencia anónima y general, juega, por

---

<sup>25</sup> Cfr. Mauro Carbone, "A partir de Cézanne. Art et 'Pre-monde' chez Merleau-Ponty", en G. Florival (ed.), *Figures de la finitude. Études d'anthropologie philosophique*, vol. 3, Louvain-la-Neuve / Paris, Éditions de l'Institut Supérieur de Philosophie / Librairie Philosophique J. Vrin, 1988, pp. 100-114.

<sup>26</sup> De nuevo, la obra de Paul Cézanne proporciona una suerte de ilustración a las ideas formuladas por Merleau-Ponty: el pintor habría accedido a ese nivel originario de la experiencia, en el que las formas no están todavía plenamente definidas y los objetos no se dejan reconocer aún en su aspecto familiar y habitual. Por ese motivo, algunos de los rostros pintados por el artista no presentarían un aspecto plenamente humano, sino, por decirlo así, pre-humano.

debajo de mi vida personal, el papel de un *complejo innato*<sup>27</sup>. Del mismo modo que por debajo del mundo visible podemos reconocer la visibilidad en estado naciente, por debajo del comportamiento personal es posible reconocer el comportamiento en estado naciente. Hay un paralelismo entre el fondo pre-humano del que surge la visibilidad y el fondo anónimo, general y pre-personal del que surge el comportamiento personal e individual. Uno y otro tienen como sujeto natural al cuerpo. Así, la articulación entre *monde* y *pre-monde* en el campo de la percepción es análoga a la articulación entre existencia personal y existencia pre-personal en el campo de la historicidad o de la libertad.

La mirada pictórica y gestual entra en contacto y desvela un nivel pre-humano, pre-cultural o pre-histórico de la experiencia, una "historicidad primordial" que tiene por actor principal al sujeto corpóreo de la percepción y que, trasladándolo a categorías antropológicas, constituye la base pre-personal de la vida personal. El pintor nos conduce a descubrir el estrato de existencia generalizada, anónima o pre-personal, a la que el cuerpo —como sujeto natural o sujeto de la percepción, previo a las tomas de posición y a las decisiones típicas de la vida personal— se adhiere y que constituye el esbozo de una existencia plenamente personal.

La visión pre-objetiva ejercida por la pintura desvela un mundo pre-humano. Ese pre-mundo visible o visibilidad en estado naciente que desvela el pintor produce extrañeza por su "inhumanidad", por su "pre-humanidad", pero al mismo tiempo constituye un "retorno al origen", donde se experimenta algo característico de nuestra experiencia originaria del ser: la apertura a posibilidades, la efervescencia o el vibrar de las formas anteriores a su fijación en contornos definidos. Este nivel de experiencia comparte al mismo tiempo la vaguedad o precariedad de lo no definido, con la riqueza y dinamismo de lo posible.

Tomando apoyo en este último aspecto, es el momento de apuntar, para dar paso precisamente al siguiente epígrafe, que el acceso artístico a la experiencia originaria no es prerrogativa exclusiva del arte pictórico. El ejemplo que proporciona la danza puede resultar muy ilustrativo: también

---

<sup>27</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 99.

el cuerpo danzante, a través del ejercicio de una extraordinaria libertad de movimientos, de su característico poder de metamorfosis y del desarrollo de posiciones y actitudes gestuales insólitas, pone ante nosotros la apertura a posibilidades característica de un mundo arcano, previo al mundo cultural que habitamos, en el que las posibilidades de movimiento corporal han sido fijadas y establecidas a través de lo que Marcel Mauss llamó las "técnicas del cuerpo"<sup>28</sup>. En virtud de esa apertura y de ese ejercicio de posibilidades ignotas, la danza también presenta muchas veces ese aire arcano, de historicidad primordial, de hallarse aún en los prolegómenos de lo humano<sup>29</sup>, en los que el ser humano se enfrenta y pone al descubierto, en la desnudez de su existencia corporal, las *dimensiones fundamentales de la existencia*, en el sentido que proporciona a esta expresión Ludwig Binswanger<sup>30</sup>.

#### **4. La pedagogía del movimiento y de la expresión dramática de Jacques Lecoq**

La pedagogía del movimiento y de la expresión dramática desarrollada por Jacques Lecoq<sup>31</sup> en su Escuela Internacional de Teatro de París entre los

---

<sup>28</sup> Cfr. Marcel Mauss, "Les techniques du corps", *Journal de Psychologie*, vol. XXXII: 3-4 (1936).

<sup>29</sup> Cfr. Jacinto Choza, "Formas primordiales de expresión corporal. La danza como plegaria", en A. Callejo / G. Vicente (eds.), *Significados de la memoria. Homenaje al profesor J. V. Arregui*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, pp. 153-167. Para una sugerente exposición de la danza como "memoria del origen": cfr. H. Marín, "El baile y la memoria del paraíso", en J. Choza / J. Garay, *Danza de oriente y danza de occidente*, Sevilla, Thémata, 2006.

<sup>30</sup> Cfr. Ludwig Binswanger, "Les directions significatives anthropologiques d'horizontalité et verticalité (Étroitesse et largeur, profondeur et hauteur: la proportion anthropologique)", en *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation dans l'art*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996 (trad. Michel Dupuis).

<sup>31</sup> Jacques Lecoq (1921-1999) comenzó su carrera como atleta y gimnasta. La práctica deportiva le hizo descubrir la "geometría del movimiento corporal", a partir de la cual concebiría la "poética del movimiento en el espacio", germen de toda su pedagogía. Jacques Lecoq estudió interpretación, mimo, expresión corporal y danza con el trabajo de Charles Dullin y Jacques Copeau como punto de referencia. En 1948, a petición de Strehler, fue profesor en la escuela del Piccolo Teatro de Milán. Durante su estancia en Italia, llevó a escena varios musicales de sátira política junto a Darío Fo y participó como actor en varias películas de Cinecittà. Tras todas esas experiencias, en 1956 fundó en París su Escuela Internacional del Teatro, un centro de referencia de la pedagogía teatral que dirigió hasta su muerte en 1999.

años 1956 y 1999, constituye un modelo altamente ilustrativo de la exploración artística de la apertura primera y pre-objetiva al ser o de la relación originariamente corpórea con la realidad, tal como la concibe Merleau-Ponty. Por este motivo puede establecerse un estrecho paralelismo entre la pedagogía del arte dramático de Jacques Lecoq y la tarea que Merleau-Ponty atribuye arquetípicamente a Paul Cézanne: mostrar el mundo visible *in statu nascendi* a través de la exploración del pre-mundo o mundo pre-humano. Se pone de manifiesto de este modo que es posible extender al movimiento y a la expresión dramática —y también a la danza, aunque ese campo artístico no será examinado en este trabajo— la tarea filosófica de redescubrimiento del mundo de la percepción, que Merleau-Ponty atribuye de manera convergente al pensamiento y al arte moderno.

De modo análogo a como Merleau-Ponty nos hace advertir el fondo pre-personal o anónimo de la vida personal, y de modo análogo también a como Cézanne explicita el trasfondo pre-humano de nuestra percepción familiar o habitual del mundo, Lecoq antes de internar a sus alumnos en el “territorio dramático” de la tragedia, de la comedia o del melodrama, dirige su atención —durante el periodo de un año, la mitad del programa total de aprendizaje— a la relación previa (es decir, anterior a cualquier personaje o situación dramática definida) entre el cuerpo del actor y los elementos, formas y movimientos de la naturaleza.

Siguiendo la exposición de su pedagogía del arte dramático en *Le corps poétique* (1997), Lecoq considera imprescindible para la interpretación teatral investigar y ejercitarse en el territorio pre-dramático del movimiento corporal en relación con los seres, con los movimientos, con las formas e incluso con los acontecimientos de la naturaleza, antes de comprometer a sus actores en la interpretación propiamente dramática, porque ese nivel de relación corpórea con la realidad se haya implícito o subyacente en las si-

---

No tenemos constancia de relación alguna o influencia mutua entre Lecoq y Merleau-Ponty. Es la sorprendente coincidencia de sus planteamientos en lo que se refiere a la vivencia corpórea de la realidad —aunque procedan de campos inicialmente tan dispares como el arte dramático y la filosofía— la que nos ha permitido, sin embargo, establecer los nexos conceptuales que en este apartado se desarrollan.

tuaciones de la vida o del drama. Sólo explicitando ese nivel de relación pre-personal, es posible tomar conciencia de él, aprender y explorar sus posibilidades expresivas: "En la Escuela, se trata de proyectar fuera de uno mismo este elemento en lugar de mantenerlo en el interior, y esta salida es, inicialmente, un reconocimiento, para convertirse después, eventualmente, en un acto de conocimiento y de creación. El trabajo del poeta, ya sea pintor, escritor o actor, consiste en alimentarse de todas estas experiencias"<sup>32</sup>.

Para Jacques Lecoq se trata de desarrollar una disciplina corpórea al servicio de la actuación: "preparar el cuerpo para recibir y expresar mejor"<sup>33</sup>, tener al alcance una "materia rica y disponible para la emisión expresiva"<sup>34</sup>; en definitiva, forjar un *cuerpo poético* a través de la explicitación y la reapropiación de esa poética corpórea latente o subyacente. Esa preparación del cuerpo para la expresión dramática puede ponerse en paralelo a la preparación y al aprendizaje que el pintor lleva a cabo con el sistema visión/movimiento, ya sea en largas horas en el Louvre copiando a los maestros, ya sea ejercitándose en la contemplación directa de la naturaleza. Existe una dialéctica, que el artista aprende a poner al servicio de la expresión creativa, entre la adquisición consciente y metódica de ciertos hábitos sensorio-motores, y el abandono de la acción artística a una espontaneidad corpórea que responde a las sollicitaciones sensibles sin pasar por el control de las representaciones conscientes —directas, temáticas, articuladas objetivamente. En efecto, lo que el artista aporta o pone en juego en primer lugar en el arte pictórico o dramático es su cuerpo, que ha sido trabajado o cultivado pacientemente con el propósito de llevar a cabo la explicitación artística de su relación originaria y pre-objetiva con el mundo. El cuerpo poético, el cuerpo artístico, es un órgano refinado —laboriosamente trabajado— de comprensión y de expresión de la realidad.

No es extraño, por tanto, que el trabajo realizado en la escuela de J. Lecoq se plantee en primer término como una "escuela de la mirada" y se in-

---

<sup>32</sup> J. Lecoq, *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, Barcelona, Alba editorial, 2003, p. 76 [Tit. orig., *Le corps poétique*, Actes Sud, 1997].

<sup>33</sup> J. Lecoq, *El cuerpo poético*, p. 32

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 74.



vite a los alumnos ante todo a “volver a la percepción de lo que está vivo”<sup>35</sup>, a llevar a cabo un “análisis de los movimientos de la vida”<sup>36</sup>, con la finalidad de “poner al alumno en contacto, lo más estrecho posible, con el mundo y sus movimientos”<sup>37</sup> —fórmulas que recuerdan algunas expresiones características de Merleau-Ponty<sup>38</sup>.

Ahora bien, la verdadera comprensión o la captación profunda de las formas o de los movimientos de la vida no puede obtenerse de una observación meramente exterior, por detenida o exhaustiva que ésta sea, sino que ha de implicar necesariamente una identificación, una realización o una recreación corpórea de ese movimiento. Tomemos el ejemplo de la recreación corporal de un color, tal como lo expone el mismo Jacques Lecoq: “Hay un tiempo, un espacio, una luz, un ritmo que son los ‘justos’ para cada color. Descubrimos juntos que si un movimiento dura demasiado, si se pasa de tiempo, pierde su color. Por ejemplo, para el rojo los alumnos hacen a menudo movimientos de explosión, pero desde el momento en que explotan, el color desaparece del movimiento y se convierte en luz. El rojo, verdaderamente, sólo existe justo antes de la explosión, en la fortísima tensión dinámica de ese instante”<sup>39</sup>.

A través de esta exploración o recreación corporal del mundo vivido —en el caso del ejemplo, el color rojo— queda ilustrado el sentido de la invitación que Merleau-Ponty realiza en las páginas de *Phénoménologie de la perception* dedicadas a la percepción sensible, cuando dice que “hay que aprender de nuevo a vivir los colores como el cuerpo los vive, es decir, como concreciones de paz o de violencia”<sup>40</sup>, como modificaciones —podría añadirse— de nuestro modo general de estar en el mundo y de dirigirnos a

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 54

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 48

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 49

<sup>38</sup> Como su insistencia en la necesidad de *rapprendre à voir le monde* (aprender de nuevo a ver el mundo); cfr. M. Merleau-Ponty *Phénoménologie de la perception*, p. XVI. O como la importancia de “regresar de los constructa a lo vivido”; cfr. M. Merleau-Ponty, “Le philosophe et la sociologie”, en *Signes*, p.141.

<sup>39</sup> J. Lecoq, *El cuerpo poético*, pp. 76s.

<sup>40</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 245.

él<sup>41</sup>. Precisamente, en el capítulo dedicado al sentir, en *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty discute la noción de *quale*, que hace de la sensación un evento mental, interior e inefable. En realidad, toda sensación va acompañada de una "fisionomía motriz", de una "significación vital"<sup>42</sup>, por la cual se nos propone como un cierto ritmo o modificación de la existencia, con la que nuestra apertura corpórea al mundo puede sincronizar: "lo sensible no solamente tiene una significación motriz y vital, sino que no es más que cierta manera de ser del mundo que se nos propone desde un punto del espacio, que nuestro cuerpo recoge y asume si es capaz de hacerlo, y la sensación es, literalmente, una comunión"<sup>43</sup>.

Esa sincronía o esa "captación motriz de una significación motriz"<sup>44</sup> sólo puede tener una exposición o explicitación corporal, como en el caso de la "fortísima tensión dinámica" del color rojo, al que se refería Lecoq, cuya expresión corporal puede encontrarse únicamente en el instante justo anterior a la recreación del estallido.

En su exploración corporal de los movimientos de la naturaleza, Lecoq comienza con los elementos: la tierra, el agua, el aire, el fuego. En términos fenomenológicos se trataría de interrogarse y de describir cómo aparecen tales elementos en la experiencia corporal: qué es el agua para el cuerpo, cuál es, por ejemplo, la experiencia primera del mar y cómo exponerla. Aunque el cuerpo *ya lo sabe*<sup>45</sup> implícitamente, es preciso redescubrirlo ex-

---

<sup>41</sup> "La significación motriz de los colores sólo se comprende si dejan de ser estados cerrados en sí mismos o cualidades indescriptibles ofrecidas a la constatación de un sujeto pensante, si afectan, en mí, cierto montaje general por el que estoy adaptado al mundo, si me invitan a una nueva manera de evaluarlo, y si, por otra parte, la motricidad deja de ser la simple conciencia de mis cambios de lugar presentes o próximos para convertirse en la función que, en cada momento, establece unos patrones de magnitud, en la amplitud variable de mi ser del mundo". *Ibid.*, p. 243.

<sup>42</sup> Cfr. *idem*.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 245s.

<sup>44</sup> Cfr. *ibid.*, p. 167.

<sup>45</sup> Tanto Lecoq como Merleau-Ponty se hallan de acuerdo en el hecho de que el cuerpo *sabe* cosas que la conciencia aún ha de descubrir. Hay un saber del cuerpo, que no es explícito, ni temático y que ha de ser expuesto artística o fenomenológicamente.

plícitamente, sacarlo a la luz, para poder reapropiárselo y hacerlo disponible como material para la expresión dramática voluntaria: "Observamos, por ejemplo, el movimiento de un cuerpo confrontado con el mar: es levantado por el agua, rechazado por las olas, arrastrado en una lucha desigual por adentrarse en él. El agua es una resistencia en movimiento contra la que hay que luchar para poder reconocerla. Sólo a partir de la pelvis esa sensación global puede transmitirse al conjunto del cuerpo. Insistimos en la implicación de la pelvis para evitar los gestos de los brazos y de las manos, que tienen tendencia a representar el mar sin llegar a sentirlo nunca"<sup>46</sup>.

Esta exposición de Lecoq corresponde a lo que Merleau-Ponty denomina "intencionalidad motriz originaria"<sup>47</sup>, es decir, un modo de referirse a un objeto, que no es una representación, que no se halla determinada por una relación objetivante, sino que es previa a esa objetivación<sup>48</sup>. El tipo de investigación que se lleva a cabo es la búsqueda de una esencia, pero no de una esencia ideal, susceptible de ser representada, sino de una esencia motriz, que sólo puede conocerse ejerciéndola o poniéndola en práctica, como, por ejemplo, la esencia motriz<sup>49</sup> de un fenómeno de la naturaleza como el "huracán" o la esencia motriz de una situación humana como el "adiós"<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> J. Lecoq, *El cuerpo poético*, p. 126.

<sup>47</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 160.

<sup>48</sup> "El movimiento del cuerpo sólo puede desempeñar un papel en la percepción del mundo si él mismo es una intencionalidad original, una manera de referirse al objeto distinta del conocimiento. Es necesario que el mundo esté a nuestro alrededor, no como un sistema de objetos de los cuales hacemos la síntesis, sino como un conjunto de cosas hacia las cuales nos proyectamos". *Ibid.*, p. 444.

<sup>49</sup> La "fórmula" o "reverso carnal" en el lenguaje de *L'oeil et l'esprit*. Cfr. p. 22.

<sup>50</sup> "Este tema de la vida cotidiana [el 'adiós'] se enmarca en el puerto con la gente, entre la niebla y las sirenas de los barcos, pero también podría situarse en el andén de una estación, cuando vaya a salir el TGV, o en cualquier otra parte. Lo esencial no es la *carrocería* del tema, sino la estructura motriz del adiós que se pretende hacer aparecer. Observamos entonces cómo funciona el adiós en su dinámica. Un verdadero adiós no es un 'hasta la vista', es un acto de separación. [...] Esta estructura motriz no está asociada a un contexto particular, ni a un personaje, y sólo la máscara neutra permite abandonar la dinámica profunda de la situación. El adiós no es una idea, es un fenómeno que se puede observar casi científicamente. Hacer que los actores trabajen este tema es un excelente medio para observarles, para sentir su presencia, su sentido del espacio, para ver si sus gestos y su cuerpo

En esta exploración corporal del movimiento y de la expresión dramática es posible encontrar —como antes se ha puesto de manifiesto respecto a Paul Cézanne— una ilustración de ese tipo de experiencia originaria que únicamente se culmina en la expresión creativa (como la visión del pintor sólo se consume en la pincelada o el pensamiento filosófico en la palabra) y que, para Merleau-Ponty, es lo característico de un discurso que realmente se ocupe de explicitar la experiencia vivida, tal como hacen el pensamiento y el arte moderno, que no escriben o pintan un mundo ya pensado o representado, sino el presentarse del mundo, con toda su riqueza y sus inesperadas paradojas.

La expresión en la que se consume la experiencia corpórea del mundo, a la que Lecoq dedica la primera parte de su pedagogía teatral, no consiste en absoluto en una figuración externa y morfológica de las formas de la naturaleza, sino en una verdadera recreación, basada en una comunicación o identificación profunda en un nivel pre-conceptual, a la que Lecoq —siguiendo aquí al antropólogo del gesto Marcel Jousse, de quien se hablará a continuación— da el nombre de "*mimage*"<sup>51</sup>.

La recreación corporal o *mimage* ocupa un papel esencial y central en la pedagogía del movimiento y de la expresión dramática. Para Lecoq: "Mimar es un acto fundamental, el acto primigenio de la creación dramática"<sup>52</sup>. Ahora bien, el acto de "mimar" o "mimaje" ("poder jugar a ser otro, poder dar la ilusión de cualquier cosa"<sup>53</sup>) no es una operación circunscrita a la esfera estética, más bien el arte recupera una forma de comprensión y de relación con la realidad que es esencial y originaria: "el acto de mimar es un acto esencial, un acto de la infancia: el niño mima el mundo para reconocerlo y

---

'pertenecen' a todos, si consiguen encaminarse hacia el denominador común del gesto, reconocible para todos: *el Adiós de todos los adioses*". J. Lecoq, *El cuerpo poético*, pp. 66s.

<sup>51</sup> Puede traducirse por "mimaje" o por "mimismo", evitando —por los motivos que se aducirán más adelante— confundirlo con "imitación" o con "mimetismo".

<sup>52</sup> J. Lecoq, *El cuerpo poético*, p. 41.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 42.

prepararse para vivirlo. El teatro es un juego que mantiene vivo ese acontecimiento"<sup>54</sup>.

Lecoq ve en el acto de mimar no sólo el acto fundamental del arte dramático, sino, por ejemplo, también de la pintura e incluso de la arquitectura: "Existe, igualmente, un mimo oculto que se encuentra en todas las artes. Cada artista verdadero es un mimo. Si Picasso ha podido pintar un toro a su manera es porque antes lo había visto tanto que primero esencializaba en él 'el Toro', después de lo cual su gesto podía surgir. ¡Él mimaba! Los pintores, los escultores miman muy bien, todos participan del mismo fenómeno. Un mimo 'sumergido' da origen, en todas las artes, a creaciones muy diversas. Por eso es por lo que yo he podido pasar de la enseñanza del teatro a la de la arquitectura inventando los 'arquitectos mimos'. Ellos miman los espacios existentes para conocerlos, y después, antes de realizarlos, miman los que van a construir para que esas realizaciones estén vivas"<sup>55</sup>.

Para comprender el interés de la propuesta de Lecoq, así como su conexión con el punto de vista de Merleau-Ponty, es de la máxima importancia distinguir el término "mimismo" (*mimisme*) del término "mimetismo" (*mimetisme*). El mimetismo es una "representación de la forma", mientras que el "mimismo" es la "búsqueda de la dinámica interna del sentido"<sup>56</sup>. El concepto de mimetismo o de imitación se correspondería con el modo de relación objetivante con la realidad que pasa a través de la representación, mientras que el mimismo se corresponde con el modo de referirse a un objeto, que no se basa en una relación objetivante, sino en la "co-existencia" o el "co-nacimiento", para tomar dos expresiones que ya han sido empleadas más arriba. El *mimage* se funda, pues, en un modo de relación directa e inmediata, basada en la "familiaridad carnal", en la comunicación interior, en el *ser-con*: "Mimar es *formar cuerpo con* y así comprender mejor"<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> *Idem.*

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 42. Cfr. también J. Lecoq, "L'imitation: du mimétisme au mimisme", en J. Lecoq et al., *Le théâtre du geste: mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987, pp. 16s.

<sup>57</sup> *Idem.*

Lecoq inspira su “mimodramática”, como pedagogía fundamental de la creación teatral, en la concepción antropológica de Marcel Jousse<sup>58</sup> —en particular, en los conceptos de *mimisme* y *mimème* que se exponen en su *Anthropologie du geste* (1974). Para Jousse, este singular antropólogo del gesto, el ser humano es esencialmente un *Anthropos mimeur*, que interioriza la realidad y la recrea (*rejoue*) gestualmente, como modo fundamental de comprenderla y de interactuar con ella<sup>59</sup>.

El *Anthropos mimeur* comprende la realidad, no objetivándola, fijándola o poniéndola a distancia, sino recreándola en sí mismo, identificándose gestualmente con ella: “El hombre no conoce sino aquello que recibe en sí mismo y que recrea (*rejoue*)”<sup>60</sup>, una identificación que no es, como se ha dicho, una imitación de la forma exterior, sino una recreación del “gesto esencial”, de la “acción esencial”<sup>61</sup> o del “gesto característico”<sup>62</sup>, de cual-

---

<sup>58</sup> Marcel Jousse (1886-1961), ordenado sacerdote en 1912, entró en la Compañía de Jesús en 1913. Alumno de Marcel Mauss, Pierre Janet, Georges Dumas y de Jean Pierre Rousselot, fue profesor de la cátedra de antropología lingüística de la Escuela de Antropología de París (1932-1951) y conferenciante libre del anfiteatro Turgot de La Sorbona (1931-1957). Interesado en la transmisión oral de la Biblia, se dedicó al estudio antropológico de los medios de estilo oral, sobre todo el palestinese. Iniciador de la “antropología del gesto”, se dedicó al estudio de las relaciones entre gesto, ritmo, memoria y expresión y su relevancia para los procesos cognoscitivos. Aunque su enseñanza fue preferentemente oral, llevó a cabo una síntesis de su pensamiento en *L’anthropologie du geste*, obra publicada en 1974 a título póstumo por su discípula Gabrielle Baron. Recogiendo el conjunto de breves memorias científicas publicadas por Jousse a lo largo de su vida, cabe destacar también *La Manducation de la Parole*, Paris, Gallimard, 1975 y *Le parlant, la parole et le souffle*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>59</sup> M. Jousse *L’anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974, p. 43. El fenómeno fundamental del mimismo se hace especialmente evidente en la infancia: “Desbordante de Mimemas, el pequeño Anthropos deviene, en cierta manera, todas las cosas y esto más allá de todo lenguaje social. Él es el gato atrapando al ratón. Él es el caballero azuzando a su caballo. Él es la locomotora arrastrando los vagones. Él es el avión atravesando el cielo. Él es siempre un Agente-realizando-un acto. Él interpretará todas las cosas con las cosas. Interpretará todas las cosas con otra cosa. Mejor aún, interpretará todas las cosas sin ninguna cosa. ¡Qué le importa! Posee todo en sí mismo, puesto que posee los mimemas de todo” (*Ibid.*, p. 53).

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 53.

quier ser: “para el hombre espontáneo, eco y espejo del ambiente real, cada uno de los seres es percibido y mimado (*mimé*) como una acción<sup>63</sup>, como un gesto que le es propio, que le es ‘esencial’. Ese gesto esencial, característico de un ser viviente o inanimado, deviene por así decirlo su Nombre [...] el Nombre es la esencia de la cosa. Es su acción esencial”<sup>64</sup>.

El *mimème* es “la reverberación del gesto característico o transitorio del objeto en el compuesto humano”<sup>65</sup>. Esta “reverberación” o “recreación” del gesto característico de los seres (como movimiento espontáneo y natural de comprensión y de interacción entre el hombre y el mundo) nos remite de nuevo a la clásica distinción fenomenológica entre el cuerpo objetivo (*Körper*) y el cuerpo vivido (*Leib*), y también a la diferencia entre un modo de relación basado en la representación (*je pense*) o en la sincronización con otra forma u otro ritmo de existencia, como apertura a nuevas posibilidades de existencia o de comportamiento (*je peux*).

En su particular exploración dramática del cosmos en sus elementos y formas, Lecoq puede brindarnos un ejemplo de esta incorporación de otros seres o formas de vida al propio esquema corporal: “el árbol...es el mayor elemento simbólico de la tierra, puesto que está enraizado en ella. Para un actor es de lo más importante trabajar el árbol. Una actriz que tenga que interpretar *La gaviota* de Chéjov sólo podrá desarrollar una “apariencia etérea” si conoce, previamente, el enraizamiento primigenio”<sup>66</sup>. Mimar el árbol, comprenderlo corpóreamente no consiste en imitar su forma externa (el tronco, las ramas, la copa), sino en comprender qué significa “estar enraizado”. No se trata de saber *qué* o *cómo* es el árbol, lo cual implica una distancia objetiva, sino de responder a la pregunta *qué es ser árbol*, compren-

---

<sup>63</sup> J. L. Chrétien, en su excelente obra sobre la simbólica del cuerpo en el *Cantar de los Cantares*, pone de relieve que la extraordinaria gama de referencias simbólicas del cuerpo humano —en cada una de sus partes: ojos, manos, pies, mejillas, vientre, pelo, etc.— no se debe tanto a la morfología como a la acción: lo relevante para el simbolismo no es lo que el cuerpo “parece”, sino lo que el cuerpo “hace”. Cfr. J. L. Chrétien, *Symbolique du corps. La tradition chrétienne du Cantique des Cantiques*, Paris, PUF, 2005.

<sup>64</sup> M. Jousse, *L’anthropologie du geste*, p. 52.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>66</sup> J. Lecoq, *El cuerpo poético*, p. 70.

sión que sólo puede llevarse a cabo corporalmente, a través del *mimage* o identificación mimodramática.

Se trata, por tanto, de una comprensión consistente en una incorporación, en una búsqueda del *eco* que una realidad vivida provoca en la propia carne<sup>67</sup>; una explicitación de la *huella* que deja en mí el mundo<sup>68</sup>, un tipo de comprensión que —como dice Jousse— recuerda el sentido bíblico del “conocer”, que es precisamente el hacer de dos una sola carne: “conocer a alguien, es llegar a ser con él una sola carne viviente, actuante, pensante y creante”<sup>69</sup>.

## 5. El cuerpo como simbólica general del mundo. Conclusión

Si es cierto —como asegura Merleau-Ponty en uno de los cursos sobre el concepto de “Naturaleza” impartido en el Collège de France en 1959-60—, que “la humanidad comienza siendo otra corporeidad”<sup>70</sup>, entonces resultaba preciso describir —como se ha procurado hacer en las páginas anteriores— esa *otra* corporeidad, explicitando los mecanismos que hacen posible que el cuerpo realice, en un nivel pre-representacional, una apertura originaria al ser. Esa apertura, previa a toda escisión sujeto-objeto, por la cual el *être au monde* sella su pertenencia al mundo, constituye un primer establecimiento del sentido por simpatía, sincronía, co-existencia, co-nacimiento o, incluso, como se ha dicho más arriba, “comunidad”.

En virtud del cuerpo actuante y de su participación pre-consciente en los dinamismos y en las fuerzas de la naturaleza, estamos abiertos a lo otro, no a través de una objetivación en el nivel del conocimiento, sino en virtud de una identificación en el nivel de la existencia. Gracias a ésta, es posible recrear en sí mismo el gesto característico o la esencia motriz de los elementos, las materias, las formas y los movimientos del cosmos, como diría Le-coq; o, para expresarlo en los términos de Merleau-Ponty, el cuerpo, como *máquina abierta e indifenida de significar*, es capaz de “simbolizar todas las

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>68</sup> *Idem.*

<sup>69</sup> M. Jousse, *L'anthropologie du geste*, p. 79. Cfr. también, p. 96.

<sup>70</sup> M. Merleau-Ponty, *La nature. Notes cours du Collège de France*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 270.



cosas". En efecto, a partir de la exposición realizada de la pedagogía del arte dramático de Jacques Lecoq y de la antropología del gesto de Marcel Jousse, se alcanza una mejor comprensión de la importante afirmación de Merleau-Ponty según la cual el cuerpo humano constituye una "simbólica general del mundo": "el cuerpo, en cuanto tiene unas 'conductas', es este extraño objeto que utiliza sus propias partes como simbólica general del mundo y por el que, en consecuencia, podemos 'frecuentar' este mundo, 'comprenderlo' y encontrarle una significación"<sup>71</sup>. El simbolismo corporal al que se refiere el filósofo francés no se basa en una imitación de la forma o la apariencia exterior. La posibilidad de simbolizar el mundo se fundamenta en la posibilidad mimodramática de identificarse gestualmente con la acción, con el gesto característico de cualquier ser, posibilidad que se hace comprensible desde una concepción del cuerpo entendido como vehículo del *être au monde*. Esa corporeidad se manifiesta primigeniamente como un *je peux*, es decir, como un sistema abierto a comportamientos y a posibilidades de acción en el mundo, que es capaz de sincronizar o simpatizar con otro ritmo de existencia y que, de este modo, puede extender sin límite la amplitud de la propia referencia al mundo<sup>72</sup>.

Por este motivo, Merleau-Ponty denomina a la simbólica corporal, "simbolismo natural" o también "de indivisión"<sup>73</sup>, un modo de referencia a las cosas a través de la identificación existencial, es decir, un comprender las cosas *siéndolas*, diferente del "simbolismo convencional" o artificial del lenguaje, que las comprende temáticamente, circunscribiéndolas en una caracterización o en una definición. Existe un paralelismo evidente entre la pro-

---

<sup>71</sup> El fragmento citado procede del importante apartado que, en *Phénoménologie de la perception*, el autor dedica al análisis del "sentir": M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 274.

<sup>72</sup> En la teoría merleau-pontiana del cuerpo como "simbólica general del mundo" es posible detectar, a mi modo de ver, resonancias de la antigua concepción del ser humano como "microcosmos" que refleja o contiene de alguna manera el "macrocosmos". En este punto se halla otro motivo de sintonía con Marcel Jousse: el *Anthropos mimeur* está abierto a toda la realidad, "se hace todas las cosas recreando todas las cosas" (M. Jousse *L'anthropologie du geste*, p. 63). Y más adelante: "Por el Mimismo, el hombre puede tener en sí mimo el universo entero. Es el microcosmos poseyendo el macrocosmos y recreando el macrocosmos" (*Ibid.*).

<sup>73</sup> M. Merleau-Ponty, *La nature*, p. 289.

puesta merleau-pontiana de alcanzar una comprensión del cuerpo a través de la realización o el ejercicio de la existencia corporal<sup>74</sup> y la propuesta vital y pedagógica que se deriva de los escritos y de la práctica del arte dramático de Lecoq de alcanzar una comprensión del mundo recreándolo corporalmente, gracias al redescubrimiento de nuestra íntima comunicación con él. En uno y otro caso se trata de alcanzar una comprensión de la realidad en un hacer expresivo, en una relación de identificación y recreación, que es previa y que subyace a toda posterior relación temática u objetivante.

Para Merleau-Ponty, en definitiva, la tarea principal de la fenomenología, aquella tarea en la que converge con el arte moderno, ya sea el arte pictórico de Paul Cézanne —como tantas veces demuestra en sus páginas—, ya sea el arte dramático de Jacques Lecoq —tal como se ha intentado mostrar en este trabajo—, no es la descripción de la intencionalidad constituyente, sino la explicitación de un nivel aún más profundo, previo y subyacente. Una intencionalidad más profunda que denomina percepción, visión pre-objetiva o movimiento de la existencia y que constituye el fundamento de nuestro *être au monde*, suelo o apoyo de toda intencionalidad objetivante. La teoría de Merleau-Ponty acerca de esa forma de *intencionalidad anterior a toda intencionalidad* sugiere que cada encuentro significativo con el mundo es la revitalización o la reminiscencia de un acuerdo, de un pacto o incluso de una connaturalidad primigenia. Y es ese pacto o esa ligazón fundamental, esa familiaridad carnal del ser humano con el mundo que habita y hacia el que se dirige incesantemente, la que me me atrevería a decir que toda la obra de Merleau-Ponty describe y celebra.

---

<sup>74</sup> “Yo no puedo comprender la función del cuerpo viviente más que cumpliéndola yo mismo y en la medida que yo soy un cuerpo que se dirige hacia el mundo”. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 90.