

"Il lutto si addice ad Elettra". Dirección: Luca Ronconi.

De la expresividad
del cuerpo
a la del espacio

Sobre los límites y las posibilidades de la expresividad motriz en la teoría de Craig (1872-1966)

María Paz Brozas

Una de las teorías más revolucionarias sobre el teatro y la corporalidad es, sin duda, la del inglés Edward Gordon Craig (1872-1966), de la que se pueden destacar dos aspectos fundamentales: el primero, la exaltación del movimiento como medio expresivo escénico y, el segundo, la oposición al concepto instrumental del cuerpo del actor.

Para Craig, el movimiento de la forma humana es el origen de todas las formas teatrales, el germen de las manifestaciones vitales en general y artísticas en particular. En su concepción teatral se establecen tres fuentes naturales del arte: sonido, luz y movimiento. De este modo, contra la sumisión al texto, Craig sueña con un proyecto de renovación en el que el teatro se convierta en un arte del movimiento a través de una nueva forma de entender la formación actoral y la escuela teatral.

En su lucha contra la instrumentalización rechaza la condición del cuerpo como instrumento artístico, ya que la perfección gestual mecánica implicaría la sumisión corporal a los dictámenes de la mente –alienación del actor–. El cuerpo de Craig es un cuerpo indomable, cuya naturaleza emotiva le impide tanto el dominio vocal como el control gestual absoluto. En su proyecto de liberalización recurre por una parte a la gestualización simbólica y, por otra, a la creación de la supermarioneta.

Así, pues, a partir de una concepción de teatro –una visión histórica muy crítica y un proyecto de futuro utópico– y de una concepción radical de la expresividad motriz en el ser humano, plantea una propuesta de intervención pedagógica dirigida al actor, basada en la reflexión y en la intención conciliadora sobre la pareja cuerpo-teatro.

Craig, teórico teatral y pedagogo

Uno de los teóricos que cuestionaron desde sus raíces la realidad del fenómeno teatral como algo susceptible de ser analizado y, además, enseñado fue Edward Gordon Craig¹. De su labor pedagógica destacan la fundación de la Escuela de Arte del Teatro, en Florencia, en 1913, la prolífica publicación de textos teóricos sobre el teatro, las colaboraciones en las distintas publicaciones europeas de la época y su relación constante con el conjunto de personalidades de la escena de principios de siglo –Stanislavski, Appia, Duse, Reinhard, Copeau, Dalcroze, etc.–.

El énfasis pedagógico de Craig recae, sobre todo, en la creatividad y veracidad del actor, cualidades entendidas e inspiradas en el modelo de actor oriental². Trata de compatibilizar la inventiva y la imaginación de sus alumnos con la disciplina pedagógica y la perfección técnica; en este sentido, combina las clases de técnica de la danza y la pantomima con la observación directa de la expresión

corporal en la vida cotidiana: “Esta escuela trabajaba la voz y el movimiento en espacios escénicos equipados para restituir la condición teatral... La gimnástica, la danza y la pantomima relajaban el cuerpo; se ejercitaba la voz, pero también se estudiaban diseños de escenografías, la construcción de maquetas, la dirección escénica, las teorías teatrales del pasado, la historia de las marionetas y su manejo, etc. Exigía una disciplina rigurosa... Pese a este rigor, Craig intentó desarrollar el espíritu observador y la inventiva creadora de sus alumnos. Para ello les enviaba a observar la gente en las calles para evocarla luego a través de la pantomima.”³.

Pero la importancia pedagógica de Craig estriba, más que en sus experiencias didácticas, en la densidad y amplitud de su elaboración teórica en la que formula una insólita concepción y ubicación del movimiento en la creación teatral. Craig entendió la escuela teatral como un centro de enseñanza y un centro de investigación para el estudio de los elementos del arte teatral: el movimiento o la acción, el sonido o la voz y la luz o la escena. Así lo pone de relieve en *El Arte del Teatro*, donde asevera sobre la imperiosa necesidad de equipar la escuela con todo el material adecuado para el estudio del movimiento: “Construiremos y equiparemos una escuela, dotándola de todo lo necesario... Además compraremos aparatos para el estudio del movimiento; algunos serán inventados propiamente para este uso. ¿Le quedan claros ahora, estos dos puntos? Primero: que tendremos una escuela para experimentar, para el estudio de las tres fuentes naturales del arte, sonido, luz y movimiento o como las he definido en otra parte, voz, escena y acción”⁴, lo que revela cómo la preocupación por el movimiento es uno de los móviles fundamentales para la concepción y puesta en marcha de la escuela teatral. Las aportaciones de Craig en lo que respecta al lugar de la expresión corporal en su escuela se pueden centrar, siguiendo el esquema de Yves Lorelle, en tres aspectos: la vinculación del gesto a la imaginación y la creatividad, la importancia del análisis del movimiento del cuerpo humano con una visión comparativa extensiva al



La expresividad del cuerpo o el actor en movimiento. Roberto Zucco, 1997, Eslovenia.

movimiento en la naturaleza en general –movimiento del viento, de los animales, etc.– y el papel de la máscara como recurso de la expresividad escénica.

A pesar del carácter efímero de la experiencia de la Escuela del Arte del Teatro, se puede considerar un antecedente importante que sirvió de referencia para proyectos posteriores en otros países de Europa. A este respecto, Yves Lorelle⁵ señala como indicios de influencia y continuación a la escuela de Craig, la apertura de la escuela del

Vieux Colombier, abierta en Francia en 1921 y la Formación del Actor Ideal abierta en Rusia en 1927.

Reivindicación de un teatro "teatral" basado en la sucesión de movimientos

En la crítica al teatro de su tiempo, Craig desprecia los aspectos verbales y el texto dramático en tanto que subyugador, al tiempo que evoca el valor teatral del movimiento, como germen original de un arte "adulterado".

Así pues, una de las principales reivindicaciones de Craig fue la gestualidad teatral frente a la palabra. A este respecto, Gordon Craig manifestaba su repulsa ante el teatro "charlatanesco y vociferante" en el que, según él, se utiliza la palabra como forma de tergiversar el pensamiento y el contenido comunicable en general. El gesto, por el contrario, lo entendió como una posibilidad del arte teatral para expresar y no ocultar, para anunciar, ya que, para Craig, el ser humano no es aún capaz de mentir gestualmente ni de dominar la emoción corporalmente: (...) "El arte utiliza los propios materiales no para disfrazar los pensamientos sino para expresarlos (...) Pero ni los niños ni los hombres sabios son capaces de mentir de una manera fácil y graciosa con los gestos... Para el hombre, las palabras son

"El arte utiliza los propios materiales no para disfrazar los pensamientos sino para expresarlos (...) Pero ni los niños ni los hombres sabios son capaces de mentir de una manera fácil y graciosa con los gestos (...) Para el hombre, las palabras son el instrumento más fácil e inmediato para mentir".

(E.G. Craig)

teniendo en cuenta las dificultades de su empresa, la eliminación del texto, la plantea como un objetivo a largo plazo, sabedor de que el teatro podía tardar mucho tiempo en desvincularse de este elemento y adquirir toda su autonomía: "Pero no necesariamente el teatro deberá basarse siempre sobre un texto para ponerlo en escena; un día, le dije, creará los productos autónomos de su arte".

"Me gusta recordar que toda cosa brota del movimiento, también la música; me gusta pensar que será nuestro supremo honor ser los ministros de esta fuerza suprema: el movimiento. Porque ves la relación que hay entre el teatro y esta tarea. Los teatros de toda la tierra, Oriente y Occidente, han evolucionado (aunque su desarrollo se haya degenerado), desde el movimiento; el movimiento de la forma humana".

(E.G. Craig)

el instrumento más fácil e inmediato para mentir". La eliminación del texto teatral fue una de las aspiraciones de Edward Gordon Craig, aspecto que consideraba imprescindible para una creación libre y no subyugada a la literatura; para Craig el texto no es una necesidad inmanente del teatro tal como se refleja en sus escritos sobre *El arte del teatro*, a principios de siglo, sino más bien un aspecto perturbador. Pero, teniendo en cuenta las dificultades de su empresa, la eliminación del texto, la plantea como un objetivo a largo plazo, sabedor de que el teatro podía tardar mucho tiempo en desvincularse de este elemento y adquirir toda su autonomía: "Pero no necesariamente el teatro deberá basarse siempre sobre un texto para ponerlo en escena; un día, le dije, creará los productos autónomos de su arte". La desvalorización del texto en Craig se produce y se entiende si se tiene en cuenta el concepto que tenía sobre el teatro como arte visual y como arte del movimiento. En este sentido, Craig es quizás el autor más claro y más radical en su defensa de un teatro sin texto; en *El Arte del Teatro* señala las razones que le llevan a reclamar un teatro que prescindiera de la obra dramática, subrayando, sobre todo, la dependencia servil que el texto crea sobre los demás elementos teatrales y el obstáculo que puede suponer para

el desarrollo autónomo del arte teatral: "Y estoy aquí para decírselo y para reclamar el teatro para aquellos que han nacido en el teatro. ¡Y lo lograremos! ¡Hoy o mañana o dentro de cien años, pero lo lograremos! De esta manera, vean; no quiero eliminar todo texto de la escena por ostentación, sino, en primer lugar, porque he observado que los textos vienen arruinados y en segundo lugar porque los textos y los autores dramáticos nos arruinan; es decir, nos privan de nuestra autonomía y nuestra vitalidad"⁸.

Pero además, en la justificación de su rechazo al texto teatral, como uno de los elementos perturbadores y limitantes del desarrollo del arte dramático, Craig define el ámbito teatral por su especialidad motriz. En el mismo nivel que el texto, como elementos secundarios, sitúa también la música y la pintura, aspectos en los que se basa para justificar su defensa de la independencia y autonomía que requiere el teatro. El movimiento es para Craig el medio comunicativo del teatro y el aspecto clave del que depende casi exclusivamente el desarrollo y el "engrandecimiento" del arte: "Déjeme repetirles que no solamente el trabajo del escritor es inútil en el teatro. También lo es el trabajo del músico y el del pintor. Los tres son completamente inútiles. Que ellos vuelvan a sus reservas, a sus reinos ¡y dejen a los artistas del teatro la posesión de sus dominios! Solamente cuando estos últimos sean nuevamente reunidos, surgirá un arte tan alto y tan universalmente amado que —lo profetizo— se descubrirá en él una nueva religión... Ella revelará ante nuestros ojos los pensamientos silenciosamente —por medio de movimientos— a través de una sucesión de imágenes"⁹.

Respecto al sentido y la importancia del movimiento, Craig le atribuye toda la "fuerza teatral". El movimiento es para él, el germen de todas las manifestaciones artísticas y vitales. Las referencias históricas de Gordon Craig, tratan de poner de manifiesto la evolución del teatro a partir del movimiento y la degeneración del arte como consecuencia de su pérdida. Craig se muestra tajante e incluso hiriente en sus afirmaciones cuando señala como principio universal y creador del teatro al movimiento humano: "Me gusta recordar que toda cosa brota del movimiento,



La supermarioneta o el actor títere que danza para expresarse, ("Danza de los gestos", 1927, Bauhaus).

también la música; me gusta pensar que será nuestro supremo honor ser los ministros de esta fuerza suprema: el movimiento. Porque ves la relación que hay entre el teatro y esta tarea. Los teatros de toda la tierra, Oriente y Occidente, han evolucionado (aunque su desarrollo se haya degenerado), desde el movimiento; el movimiento de la forma humana"¹⁰.

El problema de la expresividad motriz y la naturaleza emotiva del cuerpo

El discurso radical de Craig rompe con la lógica e incluso con la esperanza de su propio modelo teatral en el momento en el que aborda los límites de la expresividad motriz. El deseo de liberar al teatro se extiende a la intención de luchar contra la instrumentalización del cuerpo del actor. El uso teatral del cuerpo pierde sentido para Craig cuando se entiende como una doma: el cuerpo es indomable, ni dominio vocal ni control

gestual escapan a la naturaleza emotiva de un cuerpo que sigue sus propios designios.

Así, el rechazo de Craig al cuerpo como instrumento artístico pone de manifiesto la idea de expresividad corporal como capacidad limitada¹¹. El cuerpo, según señala, no puede llegar nunca a expresar toda la gracia de la naturaleza humana porque la corporalidad se rebela ante la instrumentalización, ante el dominio total y absoluto sobre la gestualidad. Para poder expresar todos los matices, todos los significados vitales y comunicables en escena, sería necesario desarrollar un dominio absoluto sobre el cuerpo que, por las características propias e incontrolables de la corporalidad, resulta según Craig, imposible: *"El danzante ideal, hombre o mujer, está en grado de expresar con la fuerza o gracia del cuerpo mucha de la fuerza y gracia que hay en la naturaleza humana, pero no la puede expresar toda, ni siquiera la milésima parte. Porque al danzante se le aplica la misma verdad que a cuantos utilizan la propia persona como instrumento. ¡Ay de mí! El cuerpo humano rechaza ser un instrumento, aunque sea de la mente que habita en el cuerpo mismo... Sino que con un gesto significativo obligamos una vez más a nuestra alma trepidante a avanzar, antes que el cuerpo, sobre un nuevo camino para reconquistarla"*¹².

En este sentido, ni siquiera el bailarín, en quien Craig deposita su máxima confianza expresiva, sería capaz de manifestar la totalidad de lo expresable. La naturaleza humana y con ella la corporalidad tienden hacia la libertad; ésta es la razón que impide que el cuerpo se someta a los dictámenes del alma. La persona del actor, por considerarse de naturaleza corporal, es un elemento inutilizable debido a la fuerza y la influencia incontrolable de las emociones sobre el gesto y sobre la voz: *"Toda la naturaleza humana tiende hacia la libertad, por esto el hombre trae en su misma persona la prueba de que, como material para el teatro, él es inutilizable. En el teatro moderno, puesto que uno utiliza como material el cuerpo de hombres y mujeres, todo lo que se representa es de naturaleza accidental: las acciones físicas del actor, la expresión de su rostro, el sonido de la voz, todo está a merced de sus emociones... A la voz del*

*actor sucede lo mismo que a sus movimientos. La emoción la ahoga y la obliga a conspirar también ella en contra de la razón"*¹³. La naturaleza libre y emotiva del ser humano impide el sometimiento mecánico del cuerpo a los deseos de la mente; el cuerpo se rebela a su propia esclavitud. A este respecto, cabe decir que Craig niega la capacidad de control corporal absoluto, lo que se explica por el carácter emotivo del cuerpo. La educación del cuerpo del actor está limitada en el sentido de que el cuerpo humano no es una máquina que pueda alcanzar mediante órdenes externas la perfección mecánica; por ello la intervención de las emociones impone un tratamiento diferente a la corporeidad: *"No le ha sorprendido el oír decir que las emociones no tienen excusa importancia, y que él está en grado de controlar el rostro, los rasgos, la voz y así seguido, exactamente como si su cuerpo fuese un instrumento... ¿Ha existido alguna vez algún actor que haya educado su cuerpo desde la cabeza hasta los pies a tal punto de obtener una total sumisión al trabajo de la mente sin la más mínima intervención de las emociones?... Jamás, jamás; no existió un actor que haya alcanzado tal estado de perfección mecánica como para hacer de su cuerpo esclavo de la mente"*¹⁴.

La creación y el enigma de la supermarioneta: cuerpo de actor o de títere

Se considera a sí mismo un creador y menosprecia la pretensión reformadora de algunos directores teatrales; sus pretensiones, según manifiesta, no consistían en una mera reforma sino en un cambio total: *"Yo no he sido jamás un reformador, pero muchos directores intentan serlo... Los artistas que tienen espíritu creativo no reforman nunca las cosas... las crean"*¹⁵. El concepto de creación en Craig se aplica en distintos sentidos: afecta, en primer lugar, a la concepción escenográfica pero, además, a la dirección artística y a la intervención del actor. En lo que respecta al actor, Craig pretende liberarle de la situación de sumisión alienante en la que supuestamente se encuentra, proponiendo una

formación rigurosa que le permita desarrollar la creación simbólica con sus movimientos, es decir, recuperar todo su potencial expresivo perdido. La expresión motriz creativa del actor es el elemento fundamental del teatro; sólo cuando la capacidad expresiva se relega, aparece la necesidad de aprovechar al máximo otros elementos teatrales, los cuales pueden oscurecer el valor de aquélla¹⁶.

La alienación del actor, producto de las limitaciones propias de la expresividad corporal, como se ha señalado, constituye uno de los principales frentes de lucha de la teoría de Craig, ante el cual plantea dos posibles respuestas o soluciones. La primera se basa en la creación original de una gestualidad simbólica para evitar la dependencia del teatro verbal y de las indicaciones del texto o del director a las que se somete al actor: *Pero veo una rendija a través de la cual los actores podrán evadir a tiempo la servidumbre en que se encuentran. Ellos tienen que crear por*

*sí mismos una nueva forma de actuación, que consiste esencialmente en gestos simbólicos"*¹⁷; la segunda consiste en la creación de la "Supermarioneta" como elemento escénico que evitaría la instrumentalización del cuerpo del actor: *"Por esto tenemos que intentar reconstruir aquellas imágenes y no conformarnos únicamente con el títere: tenemos que creer la Supermarioneta. La Supermarioneta no competirá con la vida sino más bien irá más allá. Su ideal no será la carne y la sangre sino más bien el cuerpo en catalepsia: aspirará a vestir con una belleza similar a*

*la muerte, aun cuando emane un espíritu lleno de vida"*¹⁸. La "Supermarioneta" es el símbolo de la encrucijada del pensamiento de Craig en torno

al cuerpo escénico del actor, el símbolo de la paradoja de una expresión corporal inalcanzable por enfrentar los límites y posibilidades de la corporalidad.

En la idea utópica de supermarioneta se encuentra la idea de cuerpo escénico ideal, un cuerpo sin trascendencia que permite y suscita, por su naturaleza todas las libertades¹⁹. El cuerpo ideal de la supermarioneta evoca la aparición más que la anécdota, el icono más que la copia de la vida²⁰. La "Supermarioneta" aglutina, asimismo, el deseo de la visibilidad escénica, representa la síntesis de cuerpos, colores, movimientos, ritmos, gestos y sonidos sin doble sentido²¹. El modelo actoral de Craig denominado la "Supermarioneta", representaba la corporeización absoluta de lo interno, la ausencia de personalidad, de sentimiento e incluso

de personaje humano.

Creación: transformación del movimiento en danza

En su lucha contra la imitación y en busca de la creación, Craig subraya el valor de la danza, como forma motriz no cotidiana; a este respecto, concibe el movimiento como matriz de dos formas expresivas; a una la denomina gesto y a la otra danza²². El primero es el movimiento "necesario" no convencional y el segundo el movi-

"Sabía que la vista es el más veloz y el más agudo entre todos los sentidos del hombre. La primera cosa de que tenía la percepción cuando aparecía frente al público eran los cientos de ojos ansiosos y ávidos. Y los espectadores, sentados tan lejos para no poder oír todas sus palabras, parecían más cercanos por la intensidad y el ardor con que lo miraban. A ellos y a todos, él se dirigía en poesía y en prosa, pero siempre por medio de la acción: acción poética que es la danza, o acción en prosa que es el gesto".

(E.G. Craig)

miento cuya esencia es el ritmo: "la prosa y la poesía" de la escenificación dramática respectivamente. Craig valora la percepción visual sobre la auditiva en la expresión dramática, razón por la que considera al bailarín un modelo para la expresión del actor y también para la inspiración creativa del dramaturgo. El bailarín es un modelo para el actor en la medida en que posee las nociones de dominio corporal y de aprehensión espacio-temporal que le permiten componer corporalmente de forma simbólica: el actor ha de convertirse en actor-bailarín dueño de un lenguaje gestual altamente significativo²³ y creador de imágenes visuales parlantes. La importancia de la danza en la concepción de Craig hay que comprenderla, por tanto, en el marco de una defensa encarnizada del teatro como arte visual y no auditivo: "Sabía que la vista es el más veloz y el más agudo entre todos los sentidos del hombre. La primera cosa de que tenía la percepción cuando aparecía frente al público eran los cientos de ojos ansiosos y ávidos. Y los espectadores, sentados tan lejos para no poder oír todas sus palabras, parecían más cercanos por la intensidad y el ardor con que lo miraban. A ellos y a todos, él se dirigía en poesía y en prosa, pero siempre por medio de la acción: acción poética que es la danza, o acción en prosa que es el gesto"²⁴. Las justificaciones del teatro como arte visual son múltiples, tanto desde el punto de vista histórico y etimológico²⁵ como psicofisiológico. Desde esta última perspectiva, por ejemplo, la vista se considera el sentido más rápido y la acción el medio más adecuado para la percepción de los espectadores: acción en prosa -gesto- o acción poética -danza-.

La danza, sin entrar en controversias conceptuales, aparece como uno de los elementos teatrales, según una perspectiva del teatro que se inspira en el origen gestual del mismo, y nunca planteó las asociaciones entre la danza y el teatro como géneros escénicos separados unidos al estilo wagneriano sino que consideró la utilización de la danza como intervención propia del teatro²⁶. Los elementos teatrales en la teoría craigiana son "la acción, las palabras, las líneas y el color y el ritmo", de cuya síntesis conjunta se compone el arte teatral²⁷. La danza se identifica

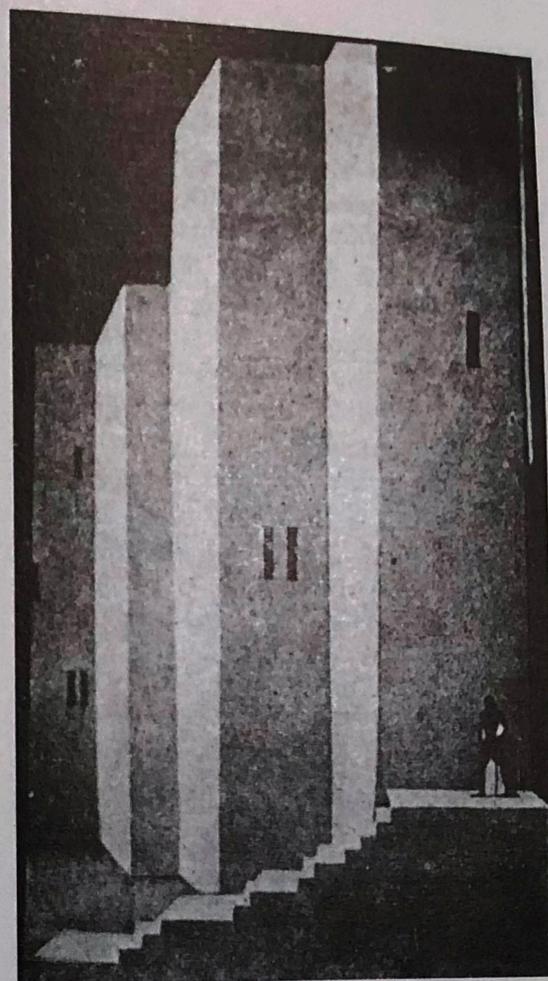
solamente con la "acción y con el ritmo", no obstante, a partir de esta asociación de la "danza" con la "acción", por su caracterización motriz, se le atribuye el valor de fuente histórica del arte teatral y, por su vinculación con la música y el estudio espacio-temporal del movimiento, constituye la referencia y la concreción del ritmo. Para Craig, aunque pretende teóricamente considerar la danza como un elemento más con el que se puede de forma exclusiva identificar el teatro, "acción" y "danza" destacan como los elementos primarios de los que surge toda forma de teatralidad: "El arte del teatro no se identifica con la representación o con el texto y tampoco con la escenografía o con la danza, mas es síntesis de todos los elementos que componen este conjunto: de acción, que es el espíritu de la representación; de palabras, que forman el cuerpo del texto; de líneas y de color, que son el corazón de la escenografía; de ritmo, que es la esencia de la danza... Bajo un cierto aspecto quizás la acción tiene prioridad. Ella es para el arte del teatro lo que el dibujo es para la pintura o la melodía para la música. El arte del teatro nació de la acción, del movimiento, de la danza... El padre del dramaturgo fue el bailarín"²⁸. En su largo trayecto como teórico y práctico teatral, Craig evoluciona favorablemente en lo que respecta a la inclusión de la danza en la puesta en escena. De una concepción más abstracta del movimiento y de la danza deriva a un juego creativo de las posibilidades de ambos en escena, rompiendo esquemas y limitaciones anteriores²⁹.

El movimiento es para Gordon Craig el origen de todo, es una "fuerza suprema" de la que derivan la música y el teatro; es ésta una idea a partir de la cual la explicación de Craig respecto a la raíz motriz del teatro incurre en la añoranza del pasado histórico del drama; desde esta nostalgia universal de tiempos remotos Craig se lamenta de haber llegado a una época de "degeneración" que ha olvidado la fuerza escénica del movimiento.

La figura más representativa en esta concepción antigua del teatro era un "sacerdote bailarín", supuesto precursor del acróbata, del juglar y del actor, en los que se convirtió por "degeneración": "¿Por qué decir de aquella ilimitada y

estupenda cosa que tiene su morada en el espacio: el movimiento? De su sonido se deriva aquella maravilla de maravillas que se llama música... Me gusta recordar que toda cosa brota del movimiento, también la música; me gusta pensar que será nuestro supremo honor ser los ministros de esta fuerza suprema: el movimiento. Porque ves la relación que hay entre el teatro y esta tarea. Los teatros de toda la tierra, de Oriente y Occidente, han evolucionado (aunque su desarrollo se haya degenerado, desde el movimiento; el movimiento de la forma humana... En los primeros tiempos el danzante era un sacerdote o una sacerdotisa y pese a ello no era un personaje melancólico; pronto degeneró en algo más similar al acróbata y terminó por llegar a una delimitación entre danzante-bailarín. Por asociación con el juglar apareció el actor"³⁰.

Por ello, el gesto simbólico propio de la danza es una alternativa para superar el estado de alienación en el que supuestamente se encuentra el actor³¹, pero con la condición de que este gesto fuera resultado de la creación del propio actor. La danza se configura como un medio para recoger las formas motrices de la naturaleza aun con el requerimiento de muchos años para conseguir el bagaje expresivo de ésta: el actor ha de iniciarse lentamente desde los movimientos más simples y los ritmos más sencillos para alcanzar progresivamente la complejidad de una expresión superior. Así, la danza en la perspectiva craigiana no es una condición suficiente para "regenerar" al teatro de su tiempo tiene ventajas pero tiene también las limitaciones comunes a toda forma artística que utiliza el cuerpo humano como instrumento: "No sostengo que con el renacimiento de la danza vendrá el renacimiento del antiguo arte del teatro, porque no pienso que el danzante ideal sea el instrumento magistral para poder expresar cuanto de más perfecto hay en el movimiento. El danzante ideal, hombre o mujer está en grado de expresar con la fuerza o gracia del cuerpo mucha de la fuerza y gracia que hay en la naturaleza humana, pero no la puede expresar toda, ni siquiera la milésima parte. Porque al danzante se le aplica la misma verdad que a cuantos utilizan la propia persona como instrumento. ¡Ay de mí! El cuerpo humano rechaza ser un instrumento, aun-



El actor y el espacio o la expresividad de ambos en su conjunto. Maqueta para el montaje de "Macbeth", por Craig.

que sea de la mente que habita en el cuerpo mismo. La antigua, divina unidad, el divino cuadrado; el incomparable círculo de nuestra naturaleza ha sido cruelmente roto por nuestros humores, y ya no se dibuja por instinto el cuadrado o se traza el círculo en la pared gris frente a nosotros. Sino que con un gesto significativo obligamos una vez más a nuestra alma trepidante a avanzar, antes que el cuerpo, sobre un nuevo camino para reconquistarla"³².

El actor de Craig oscila entre el modelo de bailarín y el de títere o quizás fuera un títere en danza. El bagaje gestual al que Craig aspiraba para sus creaciones se identificaba fundamentalmente con las danzas de los actores africanos y, sobre todo, asiáticos.

¹ Edgar Ceballos en la introducción a Craig E.G. (1987) El arte del teatro. UNAM, ed. Gaceta, México, p. 8.