



UNIVERSIDAD DE LEÓN
FACULTAD DE VETERINARIA
DEPARTAMENTO DE FISIOLOGÍA, FARMACOLOGÍA Y TOXICOLOGÍA

**LA CONSTRUCCIÓN CONCEPTUAL DE LA EXPRESIÓN
CORPORAL EN LA TEORÍA TEATRAL DEL SIGLO XX**

M^a Paz Brozas Polo

Léon, 1996

**LA CONSTRUCCIÓN CONCEPTUAL DE LA EXPRESIÓN
CORPORAL EN LA TEORÍA TEATRAL DEL SIGLO XX**

M^a Paz Brozas Polo

Tesis Doctotal realizada en el Departamento de Fisiología, Farmacología y Toxicología de la
Universidad de León bajo la dirección del Doctor

D. Joaquín Marbán

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.	9
1. Objeto del trabajo.	9
1.1. Pertinencia y actualidad del concepto de expresión corporal como objeto de estudio.	10
1.2. Importancia de la teoría teatral en la construcción conceptual de la expresión corporal.	21
2. Delimitación de la investigación.	28
2.1. Aproximaciones anteriores y estado de la cuestión.	28
2.2. Límites contextuales -geográficos y cronológicos-.	32
2.3. Extensión y prospectiva.	33
3. Metodología del proceso de investigación.	37
3.1. Fuentes bibliográficas.	37
3.2. Centros de documentación.	40
3.3. Fases y prodecimientos formales.	45
3.4. Contenidos y estructura del discurso.	46
I. EL MARCO DE LA CONSTRUCCIÓN CONCEPTUAL DE LA EXPRESIÓN CORPORAL.	53
1. Aproximaciones de la filosofía existencialista al cuerpo y la expresividad.	53
1.1. El cuerpo existencial como expresión en sí mismo.	54
1.2. El cuerpo vivencial y el cuerpo como fenómeno de multisubjetivación.	55
1.3. La unidad perceptiva y significativa del cuerpo.	57
1.4. El cuerpo como anclaje del lenguaje en la naturaleza.	59
2. Tendencias y valoraciones somático-expresivas de la psicología.	61
2.1. El cuerpo en el psicoanálisis: revelador y síntoma.	62
2.2. Neopsicoanálisis y psicología humanista.	65
2.3. Acercamiento psicobiológico al movimiento: psicomotricidad y expresión corporal.	70

3. La crítica sociológica como arma teórico-práctica en el tratamiento expresivo del cuerpo.....	73
3.1. La construcción social del cuerpo y la intervención sobre la gestualidad.	73
3.2. La expresión corporal bajo los mecanismos del poder.	74
3.3. La lucha contra la represión corporal: explicación sociológica del fenómeno de la expresión corporal.	76
4. La familia roussoniana o la ilusión expresiva de la pedagogía renovadora.	79
4.1. El principio de <i>actividad</i> de la Escuela Nueva.	80
4.2. La búsqueda del movimiento expresivo: concepciones antitécnicas, rítmicas y estéticas.	81
4.3. El impulso de la pedagogía de la creatividad: arte en educación y creatividad corporal.	88
5. Expresión y lenguaje corporal en las teorías sobre la comunicación no verbal.	92
5.1. Discursos sobre la proxemia y la expresividad kinésica.	94
5.2. Expresión corporal y comunicación no verbal: oportunidad de la paralingüística.	97
6. Las características del movimiento corporeista y el paradigma humanista de expresión corporal.	100
6.1. Unidad del ser y exaltación corporal.	103
6.2. El placer del movimiento, la vivencia y el contacto corporal.	106
6.3. La infancia como paradigma de inocencia, espontaneidad y naturalidad.....	108
6.4. El poder subversivo de la libre expresión corporal.	109
7. El teatro como receptor de las experiencias y las teorías sobre el cuerpo.	113
7.1. Pensamiento, arte y nociones de cuerpo escénico.	115
7.2. Psicología y antropología en la construcción corporal de los personajes.	118
7.3. La teoría de la comunicación gestual en el lenguaje teatral.	121
7.4. Fundamentos pedagógicos corporeistas en la formación del actor.....	124
II. LA EXPRESIVIDAD CORPORAL EN LA PEDAGOGÍA TEATRAL.....	129
1. Espacios y tiempos para una pedagogía teatral.....	129
1.1. Indicios de la instauración pedagógica.	130
1.2. Las escuelas teatrales como centros de intervención corporal.	136
2. El teatro como fenómeno de encarnación.	147
2.1. El valor del movimiento y el problema de la instrumentalización del cuerpo del actor.	148
2.2. La expresión corporal como superación del dualismo.	157
3. La formación corporal del actor.....	162
3.1. La expresión corporal como materia educativa.	163
3.2. El aprendizaje polivalente y multidisciplinario de la expresión corporal.	168

3.3. La liberalización corporal: del <i>impulso</i> como guía a la <i>confesión</i> con el cuerpo.	171
4. La expresividad en el proceso creativo.	178
4.1. El permiso de la creatividad corporal.	178
4.2. La creación colectiva y la improvisación corporal.	183
4.3. El espectador como presencia física y participante creativo.	190
III. LA PARADOJA DE LA COMUNICACIÓN VERBAL Y NO VERBAL EN LA CORPOREIDAD TEATRAL.	195
1. El carácter comunicativo del gesto teatral.....	195
1.1. Valoración comparativa gesto-palabra.	196
1.2. Origen gestual del teatro o preverbalidad gestual.	203
1.3. Funciones y rasgos semióticos de la gestualidad teatral.	207
2. La comunicabilidad corporal en el cuestionamiento del texto teatral.	217
2.1. Eliminación el texto y especificidad motriz.	221
2.2. El texto como elemento discordante de la expresión del cuerpo.	226
2.3. La confrontación con el texto como material de creación corporal.	231
3. La expresión corporal en el vértice evolutivo del mimo.....	235
3.1. De la pantomima al mimo moderno.	236
3.2. La superación expresiva del mimo.	245
3.3. Jerarquía corporal de la expresividad en escena.	250
IV. LA EVOLUCIÓN DE LA DANZA EN EL CONTEXTO DE LA EXPRESIVIDAD TEATRAL	257
1. El cuerpo en la intersección entre la danza y el teatro.	257
1.1. La renovación de la danza como antecedente expresivo en el marco de la vanguardia artística.	258
1.2. La expresión corporal y la relación conceptual entre danza y teatro.	263
2. La danza como recurso de la actividad teatral.....	266
2.1. Utilización escénica de la danza.	266
2.2. La danza en la formación corporal del actor.	277
3. La teatralización en el arte coreográfico.....	284
3.1. Indicios históricos de la teatralización de la danza	285
3.2. La danza expresiva en el contexto del expresionismo.	290
3.3. La danza-teatro como opción de cuerpo escénico límite.	298
4. La liberalización y la naturalización del gesto.	304
4.1. La danza <i>natural</i> de Isadora Duncan.	304
4.2. El corporeismo en la <i>danza contemporánea</i>	311
CONCLUSIONES.....	321
BIBLIOGRAFÍA.....	328

INTRODUCCION

1. Objeto del trabajo.

En el seno de los discursos en torno al cuerpo y su expresividad se puede considerar la teoría teatral del siglo XX como uno de los principales espacios de gestación y configuración del concepto actual de expresión corporal.

La teoría teatral, fundamentalmente en cuanto a las reflexiones de los propios directores teatrales o directores de escuelas de formación teatral se refiere, ofrece por una parte, un amplio panorama sobre los conceptos mediadores de la comunicabilidad del actor y, específicamente, sobre sus posibilidades corporales, y por otra, radica en una parcela de la realidad en la que se utiliza el vocablo *expresión corporal* a partir de la cual parece haberse extendido hacia otros ámbitos del saber y del hacer.

El objeto de estudio es, por tanto, el concepto de expresión corporal, pero, puesto que se trata de un aspecto muy amplio susceptible de distintas orientaciones, nuestra investigación se delimita tanto en los fines como en los instrumentos de estudio remitiendo dicho concepto a la perspectiva y al contexto histórico de la teoría teatral en el siglo XX.

En torno a la elección del objeto de estudio, y a la estructura global del trabajo, hay que subrayar y definir dos ideas matrices que podrían considerarse como hipótesis principales: por una parte, la pertinencia genérica y contemporánea del concepto de expresión corporal, entendido como resultado de un proceso de construcción multidisciplinar en el que participa la teoría teatral y, por otra, el lugar prioritario o especialmente significativo que dicha teoría puede ocupar para comprender y resolver, o al menos paliar, los problemas conceptuales derivados del uso del término *expresión corporal* que se manifiestan en los distintos ámbitos de aplicación del mismo y muy especialmente en el contexto educativo.

1.1. Pertinencia y actualidad del concepto de expresión corporal como objeto de estudio.

La preocupación pedagógica y el interés teórico en profundizar en la construcción del concepto de expresión corporal surge de un deseo por superar la desorientación teórico-práctica en torno a la comprensión y utilización del término; muy especialmente, respecto del uso genérico del mismo, respecto de los sentidos técnicos que se le otorgan y en relación a la ideología y los conocimientos subyacentes que a lo largo del siglo lo han ido configurando.

En las reflexiones más recientes sobre la definición de la *expresión corporal* se ponen de manifiesto las dificultades teóricas para abordar el concepto y las desorientaciones prácticas derivadas de tal estancamiento ontológico. En este sentido, se puede decir que apenas se ha avanzado en las últimas dos décadas, desde los escritos de los años setenta a la actualidad. Por ello, consideramos urgente la superación de dicho estado teórico a través de estudios que profundicen en los elementos y en las fuentes que componen la construcción de la idea de expresión corporal y de sus aplicaciones.

Al mismo tiempo que se percibe y señala la proliferación de múltiples conceptos contradictorios de expresión corporal, se incide en la necesidad de nuevas aportaciones reconociendo repetidamente la oscuridad y precariedad de los propios conceptos que se ofrecen. Existe, en este sentido, la conciencia más o menos crítica de un estado de desorden epistemológico que se traslada al ámbito pedagógico; la insuficiente formación teórica parece incidir en las deficiencias de aplicación profesional de los ámbitos experimentales de la expresión corporal, lo que no es sino un vértice de dicho desorden. Personalmente, con una orientación profesional marcadamente pedagógica, me he sentido inclinada a participar en la reflexión sobre dicha problemática conceptual ya desde los inicios de mis estudios sobre expresión corporal como alumna de educación física y de arte dramático y, fundamentalmente, desde mi actividad docente en materia de pedagogía de la actividad física.

1.1.1. Múltiples conceptos.

La desorientación e indefinición en torno al sentido de la expresión corporal se puede asociar en primer lugar a la pervivencia simultánea de diferentes visiones en torno al mismo objeto, que ocasiona contradicciones teóricas en algunos casos irreconciliables.

Dicha multiplicidad conceptual deriva probablemente de la condición interdisciplinar de los ámbitos de conocimiento que de alguna forma han ido incorporando a su legado la expresión corporal como materia de estudio y, además, del valor práctico -comercial, de moda, de vigencia educativa, etc.- que el término ha ido adquiriendo y que permite que se

reivindique¹ y se perciba como un campo con grandes expectativas y horizontes, dadas la atracción y la ambigüedad semántica a las que se ha dado lugar.

En relación con tal estado de multiplicidad conceptual hay que señalar algunos de los parámetros más frecuentes entre los que se mueve el amplio espectro de definiciones diferentes que coexisten en la actualidad: en el sentido más etimológico y primario la expresión corporal se define como la manifestación en el cuerpo propio y a través de lo que el hombre o la persona es²; pero además del significado genérico se han ido incorporando acepciones más o menos técnicas que la suscriben en determinados campos científicos o profesionales. Así, la expresión corporal se concibe como una actividad preparatoria, base tanto de actividades artísticas como de aprendizajes escolares o de técnicas terapéuticas; se entiende, además, como técnica específica y autónoma y, así mismo, la expresión corporal se define como actividad artística genérica -arte del movimiento- o concreta -danza, mimo, etc.-; se define también como conjunto de técnicas terapéuticas o de bienestar *psicosomático*; y por último, como componente curricular, en tanto que medio didáctico interdisciplinar o bien como materia o contenido propio de la educación general, de la educación artística o de la educación física.

La multiplicidad de los conceptos se produce y se puede detectar, incluso en el seno de un mismo autor, como ocurre, por citar un ejemplo, en Tomas Motos Teruel, el cual ofrece una triple definición que comprende simultáneamente la expresión corporal como *técnica* específica, como *proceso* de aprendizajes y como *arte*:

“Hemos caracterizado la Expresión Corporal como proceso y técnica expresiva que utiliza el lenguaje de los gestos, la postura y el movimiento, y también como el Arte del Movimiento”³.

En otros casos, la expresión corporal se plantea como una actividad omnipresente e ilimitada, abierta en sus aplicaciones y en sus funciones, como *panacea* y respuesta global a diversos requerimientos. Así, por ejemplo, Jacqueline Blouin Le Baron se refiere a la expresión corporal como actividad *apta para todos los públicos* no restringida a un sólo contexto de intervención:

“La actividad que lleva el nombre genérico de “expresión corporal” no se encierra solamente en la escuela ni en los centros socio-educativos, sino que desborda estos límites y se encuentra tanto en cursos privados como públicos,

¹ Se reivindica tanto como solución metafísica del hombre como vía de mejora de la salud y como receta para el bienestar cotidiano.

² Véase Santiago, P. (1985) **De la expresión corporal a la comunicación interpersonal**, ed. Narcea, Madrid, p. 21.

³ Motos, T. (1983) **Iniciación a la Expresión Corporal (Teoría, Técnica y Práctica)**, ed. Humanitas, Barcelona, p. 54.

*con un público adulto y con un público infantil, tanto para los hombres como para las mujeres y finalmente, puede ser gratis o pagando*⁴.

Y aún cuando se consigue delimitar el estudio a un solo ámbito, como puede ser, por ejemplo, el educativo, las expectativas y las referencias se bifurcan; así, la ubicación de la expresión corporal suele dirigirse a varias parcelas, situándose entre diversos polos semánticos y *participando* de diversos contenidos preestablecidos:

*“La expresión corporal atraviesa este rectángulo, participando tanto de la educación psicomotriz como del mimo y la pantomima”*⁵.

La expresión corporal preparatoria o técnica básica.

Así, dentro de la óptica de una expresión corporal concebida como actividad preparatoria, se pueden señalar distintas posiciones. A este respecto, Mireille Argueil se refiere a los años sesenta como momento de la emergencia de una *expresión corporal* que debía servir para *preparar* a todo tipo de actividad física posterior desde una perspectiva fundamentalmente artística:

*“En los años 60... la expresión corporal debía preparar al ser humano para toda actividad física ulterior, más específica y en una óptica resueltamente artística...”*⁶.

Esta idea de expresión corporal como actividad básica para aprendizajes artísticos posteriores *se percibe* también en los planteamientos de Paloma Santiago, para quien, la expresión corporal constituye el sustento de toda didáctica teatral y de la danza⁷.

Otra posición coincidente es la de Calecki y Thevenet, según la cual la expresión corporal no sólo sirve para preparar disciplinas artísticas sino un gran número de técnicas motrices de diversa índole como *la psicomotricidad, la danza y el juego dramático*⁸.

⁴ Blouin Le Baron, J. (1985) “*La expresión corporal*”, en **Revista de Educación Física** nº 2, p. 9.

⁵ Poveda, L. (1995) **Reflexión antropológica para un programa de pedagogía teatral**, ed. Narcea, Madrid, p. 121.

⁶ Cita traducida del original, en francés: “*Ces années 60... l'expression corporelle devait préparer l'être humain à toute activité physique ultérieure, plus spécifique et dans une optique résolument artistique*”, Argueil, M. (1992) **Danse le corps en jeu**, ed. P.U.F., París, p. 23.

⁷ Santiago, P. (1985) **De la expresión corporal a la comunicación interpersonal**, ed. Narcea, Madrid, p. 15.

⁸ Cita traducida del original: “*L'expression corporelle, en particulier prépare à d'autres disciplines: la psycho-motricité, la danse, le jeu dramatique*”, Calecki, M. Thevenet, M. (1983) **Techniques de bien être pour les enfants -Expression corporelle et Yoga-** ed. Armand Colin, París, p. 18.

Por otra parte, existe un grupo de definiciones que describen la expresión corporal como una actividad general situada al margen de todo proceso de institucionalización y que la entienden, además, como un conjunto amplio donde cabe todo tipo de técnicas.

A este respecto, Isabel Agudo se refiere a la expresión corporal como actividad universal descontextualizada, imprescindible para el desarrollo del ser humano desde una perspectiva comunicativa:

“La Expresión Corporal es la actividad por la cual el hombre a través de su cuerpo desarrolla su personalidad y su estilo peculiar de relacionarse con los otros y con el mundo que le rodea”⁹.

Para Julián Miranda, sin embargo, la expresión corporal abarca una serie extremadamente amplia de técnicas; técnicas relacionadas con el ámbito psicosociológico, pero además con los ámbitos artístico, escolar y recreativo. Según este planteamiento, no existe un criterio claro para incluir o excluir tan dispares vertientes prácticas dentro de un mismo concepto:

“Si a la lista de prácticas que señalamos para la psicología humanista añadimos: relajación, mimo, danza, expresión oral, expresión musical, gimnasias orientales, gimnasia psicofísica, técnicas de creatividad, improvisación, etc. tendremos una idea de las técnicas que amalgama la expresión corporal. También tendremos una idea de lo difícil que es definirla”¹⁰.

En la misma línea de los discursos anteriores hay que circunscribir la aportación de José Luis Pastor Pradillo, en la cual se perciben intenciones de distinguir la expresión corporal, en tanto que arte corporal, de otro tipo de actividades complementarias. Aparece, en este sentido, la diferenciación entre la expresión corporal como fin de un proceso y la expresión corporal como recurso para lograr otras adquisiciones o actividades más o menos afines:

“Consideramos que existe una marcada diferencia entre planificar y organizar la tarea en función del desarrollo de la danza de cada uno, a los objetivos de una actividad complementaria a la Expresión Corporal, o algunos de sus contenidos, como medio en procura de la prevención o curación de enfermedades o pérdidas de equilibrio psicofísicas o procurar un proceso

⁹ Agudo, I. (1990) *“La expresión corporal como método didáctico. Descubrir el cuerpo”*, en **L'esport**, febrero, nº 90, Valencia, p. 69.

¹⁰ Miranda, J. (1990) *“¿Qué es la expresión corporal? Una aproximación conceptual y un poco de historia”*, en **Revista de Educación Física**, nº 31, p. 14.

*educativo en las etapas evolutivas y en otras actividades afines como pueden ser: la formación del actor, músico, mimo o maestro de aula*¹¹.

Desde esta óptica, parece defenderse la existencia independiente y autónoma de una expresión corporal suficiente en sí misma pero que permite la utilización y aplicación parcial de la misma en otros ámbitos ajenos:

*“Desde hace ya muchos años he tratado de defender esta integridad. Defendiendo su derecho de existir independientemente de sus múltiples áreas de aplicación como actividad complementaria”*¹².

La integridad que reclama Pastor Pradillo se sustenta en la definición artística de la expresión corporal, aunque dentro de la misma también se diversifican las opiniones y las construcciones teóricas.

La expresión corporal educativa.

Uno de los principales acercamientos a la expresión corporal tiene que ver con motivaciones de tipo pedagógico. La expresión corporal se convierte desde esta óptica en un medio, un contenido o un objetivo educativo o las tres cosas simultáneamente; pero, incluso se llega a plantear como una forma diferente de entender la educación en general y/o la educación física en particular.

Uno de los principales resultados de la compleja acción teórica de los discursos en los que se sustenta la expresión corporal parece ser, sobre todo, pedagógico: la derivación de las concepciones filosóficas llega a convertirse en algunos casos en una forma distinta de entender el proceso educativo. Esta es la visión de Julián Miranda Viñuelas, para quien la confianza de las tendencias educativas expresivas en los valores del ser humano se refleja claramente en la renovación pedagógica que se ha desencadenado en torno a la creatividad:

*“Cajón de sastre en su contenido, porque multitud de técnicas ancestrales y de nuevo cuño forman su bagaje; ideología y filosofía vitalizadora, optimista, que confía en el hombre como ser autorrealizado que pueda abrir una nueva era, la tendencia expresiva aporta una serie de valores que pueden renovar por completo la escuela. En principio, reacción y revolución se plasma tras un periodo beligerante en pedagogía que proclama la creatividad sobre la información pasiva”*¹³.

¹¹ Pastor, J.L. (1994) “*La Expresión Corporal*”, en **Psicomotricidad Escolar**, ed. Universidad Alcalá de Henares, p. 16.

¹² Pastor, J.L. **o.c.** p. 17.

¹³ Miranda, J. (1990) “*¿Qué es la expresión corporal? Una aproximación conceptual y un poco de historia*”, en **Revista de Educación Física** nº 31, p. 12.

Una postura similar es la de Henry Bossu, quien, a partir del rechazo o la renuncia a la inclusión de la expresión corporal en el seno de manifestaciones artísticas o pedagógicas ya definidas, trata de constituir una práctica específica al margen de cualquier otro ámbito o actividad, una práctica que finalmente se caracteriza por su utilidad y necesidad en el proceso educativo del hombre. Pero lo que se ofrece, al fin y al cabo, parece un sueño de intervención universal y original, deseos de otra realidad social y existencial, según se desprende del texto siguiente:

“Para nosotros, la expresión corporal es una forma original de expresión, que debe encontrar en sí misma sus propias justificaciones y sus propios métodos de trabajo. No se incluye, por lo tanto, en los movimientos de renovación de las artes del espectáculo (baile, mimo), ni en las corrientes de pedagogía de la reeducación (psicodrama, psicomotricidad), aunque puede influirlos profundamente. Como técnica de trabajo, la expresión corporal constituye una realidad nueva. Todo está por hacer y hay que arriesgarse para que salga de sus balbuceos. Este medio de expresión se dirige sobre todo al hombre cotidiano, niño o adulto. Debe ponerse al servicio de todos los educadores, cualquiera que sea el nivel al que pertenezcan (escuelas, institutos, universidades, centros sociales, centros de formación, etc.). Por ello queremos definir y exponer claramente una pedagogía. Como técnica de expresión del cuerpo, la expresión corporal nació de una civilización de represión del mismo, pero no propone ninguna finalidad de orden ideológico o de orden ético. No obstante, se halla en ruptura casi radical con nuestra vida cotidiana. Nos hace penetrar en un mundo olvidado y perdido a causa de los hábitos estereotipados de nuestra civilización. Es un redescubrimiento de nuestra persona en la riqueza de su vida profunda, más allá de los fantasmas inconscientes: poesía y creatividad.

El fin que buscamos con nuestra enseñanza consiste en recobrar o enriquecer el dinamismo profundo de la persona. La expresión corporal es una técnica que restaura una unidad con frecuencia perdida, formulando de nuevo la creatividad corporal. Esta síntesis difiere según la persona, y le toca a cada uno, en su momento, decidir el porvenir, ya sea continuando al trabajo en otras técnicas de expresión o en la creación artística, ya sea aprovechando su adquisición personal para llevar una vida más dinámica en las actividades diarias”¹⁴.

¹⁴ Bossu, H. Chalaguier, C. (1986) **La expresión corporal, método y práctica**, ed. Martínez Roca, Barcelona, p. 16.

Respecto a la misma idea de expresión corporal, comprensible e indispensable dentro de la educación en general¹⁵, aunque con un planteamiento quizás más coherente y no tan ambicioso, Paloma Santiago comprende la expresión corporal como conjunto de medios y de contenidos no parcelables ni referidos a una materia en concreto sino con una cabida general en el sistema educativo; este conjunto de medios y contenidos busca propiciar las distintas formas de manifestación personal de un individuo en desarrollo, manifestación que se considera necesariamente siempre corporal:

*“Por lo tanto, cuando se habla de Expresión Corporal se alude indistintamente a la manifestación personal (autoexpresión) y a los diferentes métodos y procesos que la favorecen”*¹⁶.

En este sentido, la creatividad suele constituir uno de los principales puntos de mira de los planteamientos pedagógicos que, como el de Paloma Santiago, utilizan la denominada *Expresión Corporal*:

*“La Expresión Corporal desarrolla por una parte, la capacidad perceptiva, y por otra la espontaneidad y a través de ambas la creatividad”*¹⁷.

Esta idea de creatividad como fin de la expresión corporal se ha ido introduciendo paulatinamente en el campo específico de la corporalidad y de la educación física. Así, Guy Missoum sitúa espontaneidad y creatividad como objetivos pedagógicos indicadores de una *nueva forma* de relación con el cuerpo:

*“La expresión corporal introdujo un nuevo modo de ser con el cuerpo donde la creatividad y la espontaneidad se buscan como objetivos pedagógicos”*¹⁸.

Un concepto tal de expresión corporal ofrece una *nueva* visión del tratamiento pedagógico del cuerpo al incorporar otro tipo de actividades físicas -expresivas- apenas identificables con los contenidos predominantes de la educación física tradicional:

*“La expresión corporal introdujo en la escuela un cambio radical en relación al vasto arsenal tradicional de las actividades físicas”*¹⁹.

¹⁵ Véase Pedro Linares, para quien la expresión corporal constituye un lenguaje capaz de integrar áreas artificialmente separadas como la motriz, la cognitiva y la afectiva -Linares, P.L. (1990) **Expresión corporal y desarrollo psicomotor**, ed. Unisport, Málaga, p. 15-.

¹⁶ Santiago, P. **o.c.** p. 13.

¹⁷ Santiago, P. **o.c.** p. 39.

¹⁸ Cita traducida del original: “*L’expression corporelle introduit un nouveau mode d’être avec son corps où la créativité et la spontanéité sont recherchés comme objectifs pédagogiques*”, Missoum, G. (1979) **Psychopédagogie des activités du corps**, ed. Vigot, París, p. 124.

¹⁹ Cita traducida del original: “*L’expression corporelle introduit manifestement à l’école un changement radical par rapport au vaste arsenal traditionnel des activités physiques*”, Missoum, G. **o.c.**, p. 123.

Pero además, según este planteamiento, la expresión corporal permite un cambio sustancial en la relación pedagógica al otorgar al alumno, a través de su cuerpo, la posibilidad de manifestarse más libremente:

“La expresión corporal da la palabra al alumno por mediación de su cuerpo y esta palabra se expresa espontáneamente”²⁰.

Aunque en el seno de la educación física la expresión corporal se entendió, sobre todo al principio, como una alternativa antideportiva o antitécnica en general²¹, parece haber integrado paradójicamente la dialéctica entre concepciones del cuerpo opuestas. Así lo señala Claude Pujade-Renaud refiriéndose a la expresión corporal como una supuesta posibilidad de la educación física para recuperar un cuerpo *espontáneo, elemental, orgánico, erotizado*, etc. donde, no obstante, persiste la instrumentalización de un cuerpo al servicio del espíritu²². Incluso se percibe cierto temor a la *deportivización* de la expresión corporal, temor en cierto sentido comprensible si se tiene en cuenta que se trata de una práctica y un concepto asumido, institucionalizado e integrado en la dinámica productora del sistema capitalista con la consiguiente pérdida de su valor revolucionario y liberador original.

Por otra parte, autoras como Mercé Mateu, Patricia Stokoe e Isabel Agudo entienden la expresión corporal como procedimiento de articulación entre la educación física y la educación artística. Para Mercé Mateu, apoyada a su vez en Baffalio-Delacroix, las actividades físicas de expresión se convierten en una opción de la educación física para introducir la *producción artístico-pedagógica* a partir de la *expresión espontánea*²³; para Stokoe la expresión corporal se identifica con el contenido artístico de la educación corporal que permite alcanzar la *poética corporal* a partir de un proceso de *sensopercepción*²⁴; y en el discurso de Isabel Agudo, la expresión corporal constituye un método creativo de educación física determinante en la educación artística²⁵.

²⁰ “*L'expression corporelle donne la parole à l'élève par l'intermédiaire du corps et cette parole s'exprime spontanément*”, en Missoum, G. o.c. p. 124.

²¹ Véase During, B. (1993) “*Expresión corporal y críticas del deporte*”, en **La crisis de las pedagogías corporales**, ed. Unisport, Málaga, pp. 139-148, donde plantea el concepto de expresión corporal como una respuesta de los movimientos de crítica sociológica a las actividades calificadas de represivas como es el caso de las deportivas.

²² “*D'une part, l'expression corporelle est reconnue comme résurgence d'un corps élémentaire, organique, érotisé. A travers elle, s'opère ce retour... D'autre part, persiste la conception intellectualiste et volontariste qui règne, en éducation physique: corps-instrument docile aux intentions de l'esprit*”, Pujade Renaud, C. (1975) “*L'expression corporelle impossible*”, en **Esprit** n° 5, p. 765.

²³ Mateu, M. (1992) **1000 ejercicios y juegos aplicados a las actividades corporales de expresión**, ed. Paidotribo, Barcelona, p. 21.

²⁴ Stokoe, P. (1988) **Expresión corporal: arte, salud y educación**, ed. Humanitas, Buenos Aires, p. 38.

²⁵ “*...pensamos que se puede considerar a la Expresión Corporal como un método de educación física en el que se tiene muy presente la actividad creadora del individuo a través del movimiento corporal y por tanto constituye un factor importante de educación artística*”, Agudo, I. o.c. p. 70.

Por último, dentro del abanico de conceptos pedagógicos, Benilde Vázquez define la expresión corporal como una corriente de la educación física actual -*Corriente de intensas pluralidades y diversidades*²⁶- que coexiste al mismo tiempo que las corrientes *deportiva* y *psicomotricista*; ofrece, por tanto, una visión más global del significado de la expresión corporal respecto al área que se ocupa específicamente del cuerpo en la escuela.

La expresión corporal artística.

En referencia explícita al ámbito artístico escénico, la expresión corporal se entiende tanto como una actividad artística general como específica. Desde el punto de vista genérico, Isabel Agudo, por ejemplo, la define como actividad artística susceptible de ser abordada pedagógicamente en relación con la educación física, conceptuando lo artístico a partir de cuatro soportes o elementos generales -sensibilidad, estética, creatividad y comunicación-:

*“La Expresión Corporal es una actividad artística, si se entiende por artístico todo aquello que desarrolle la sensibilidad, el sentido estético, la creatividad y la comunicación humana”*²⁷.

Tomas Motos también adopta la idea de una expresión corporal que se identifica con el *Arte del movimiento*²⁸ en toda su amplitud. Pero, por otra parte, existen interpretaciones más específicas que llegan a identificar la expresión corporal con un arte concreto, sobre todo con la danza y con el mimo.

Así, la *Danza Libre* que enseñaba la profesora y coreógrafa Patricia Stokoe se denominó intencionalmente *Expresión Corporal*, entre otras razones para tratar de incorporar alumnos bailarines varones en la escuela de danza, tradicionalmente femenina:

*“Al comenzar a trabajar aquí, tomé conciencia de lo poco común que era recibir niños varones en las clases y, en colaboración con el maestro Guillermo Grätzer -uno de los fundadores del Collegium Musicum-, cambié el nombre de Danza Libre por el de “Expresión Corporal”*²⁹.

Stokoe reconoce que su perspectiva, una de las más claras, al menos inicialmente, es sólo una entre tantas e insiste en la necesidad de aclarar con qué tipo de danza identifica la

²⁶ Vázquez, B. (1989) *“La expresión corporal: el cuerpo comunicación”*, en **La Educación física en la educación básica**, ed. Gimnos, Madrid, p. 98. Benilde Vázquez considera los años sesenta como momento clave de la emergencia de la expresión corporal, impulsada por la revolución técnica ideológica y los movimientos sociales de la década. Por sus ideas matrices considera, así mismo, al marxismo y al psicoanálisis como padres fundadores de la nueva ideología del cuerpo como realidad social.

²⁷ Agudo, I. o.c., p. 69.

²⁸ Motos, T.o.c., p. 54.

²⁹ Stokoe, P. o.c., p. 14.

expresión corporal, ya que, bajo su parecer, no todas las *danzas* podrían asumir tal denominación:

*“Por ello, y dado que yo trabajo en la corriente de Expresión Corporal que sí la considera como danza (aquella que desarrolla las características personales y por eso accesibles y dentro del alcance de cada ser humano), creo importante volver a aclarar esta concepción”*³⁰.

El resultado sigue siendo una definición ambigua y amplia de gran dificultad en su comprensión y, sobre todo, en su aplicación:

*“La Expresión Corporal concebida como danza se define como la manera de danzar que lleva el sello de cada individuo. Comparándola con la poesía de cada poeta”*³¹.

1.1.2. Oscuridad conceptual.

Junto a la amplitud y diversidad de los conceptos que se señalan y de los argumentos que se esgrimen para intentar delimitar la expresión corporal, persiste una queja generalizada sobre la oscuridad y precariedad de una definición deslabazada e inconsistente. La heterogeneidad de los discursos y de las prácticas que se refieren a la expresión corporal y que la utilizan puede ser una de las principales razones de las dificultades que impiden alcanzar y consensuar el pretendido concepto.

En este sentido, según Mireille Argueil, cuando en los años sesenta se consolidó el concepto de expresión corporal como actividad preparatoria polivalente se convirtió en estandarte de la lucha ideológica, razón por la cual se desencadenó una confusión de géneros y modalidades³². Además, el problema de la imprecisión del concepto de expresión corporal forma parte de las causas de las primeras negativas y de la prolongación de la espera para conseguir introducirse en la institución educativa:

*“Esta incapacidad para comprender el sentido de la expresión corporal o más bien esta polisemia, endureció las relaciones institucionales”*³³.

³⁰ Stokoe, P. **o.c.** p. 14.

³¹ Stokoe, P. **o.c.** p. 15.

³² *“Ces années 60... l'expression corporelle devait préparer l'être humain à toute activité physique ultérieure, plus spécifique et dans une optique résolument artistique... L'expression corporelle devient cheval de bataille idéologique. S'instaure une confusion des genres”*, Argueil, M.**o.c.**, p. 23.

³³ Cita traducida del original:

“Cette insaisissabilité du sens de l'expression corporelle ou plutôt cette polysémie, durcit les rapports institutionnels”, Argueil, M. **o.c.** p. 24.

Son, en efecto, numerosas las críticas en torno a la indefinición y ambigüedad del término expresión corporal. Así, Tomas Motos, quien tilda de ambiguo el término, señala que los conceptos que se construyen suelen ser pobres y *miopes*, al restringirse a algunas de las manifestaciones corporales expresivas y excluir otras:

*“El término expresión corporal es ambiguo, no está suficientemente definido. Algunos lo identifican con la danza, otros con la disposición natural de ciertas personas a gesticular. Al considerar la expresión corporal con esta visión miope, se quedan únicamente en algunas de las manifestaciones en las que se utiliza el cuerpo como medio de expresión”*³⁴.

En este sentido, Tomás Motos expone el estado conceptual de la expresión corporal y señala cuatro aspectos significativos en relación a las deficiencias de utilización y aplicación del término: la insolidez conceptual de la expresión corporal, la dependencia de la misma en relación a profesionales de diferentes campos prácticos, el origen múltiple de los contenidos de la expresión corporal y, por último, como consecuencia de lo anterior, la relegación de la misma a mera reacción corporeista o intento renovador que no llega a constituirse como disciplina autónoma:

“La expresión corporal ni está definida, ni sus principios básicos claramente formulados. Vive de préstamos. Utiliza hombres y técnicas procedentes de otros sectores: actores, profesores de educación física, profesores de letras, profesionales de la danza, psicólogos, psiquiatras, animadores culturales. Su contenido y técnicas proceden de los campos más dispares, así tenemos: relajación, mimo, danza, psicomotricidad, psicocinética, expresión oral, expresión musical, gimnásticas orientales, sensivity training, técnicas de meditación, técnicas de creatividad, descarga emocional, warming-up psicodramático, soñar despierto, improvisación. Todas ellas más o menos filtradas y amalgamadas suelen constituir los contenidos de las sesiones de expresión corporal.

*La expresión corporal se sitúa no tanto como una disciplina autónoma sino como una tentativa de contestación o renovación de técnicas ya constituidas (psicología, teatro, danza). Reacción antiverbal, anti-intelectualista, antiracionalista”*³⁵.

Por su parte, Calecki y Tevenet, se suscriben en esta tendencia crítica y señalan la *indefinición y el desconcierto del contenido* de un término supuestamente conocido pero cuyo sentido ha sido desvirtuado, no se sabe de qué *virtud* ni de qué sentido:

³⁴ Motos, T. o.c. p. 45.

³⁵ Motos, T. o.c. p. 38.

“Siendo la palabra conocida, el contenido está mal definido. Desconcierta, atrae o repele y está hoy frecuentemente vaciado de su sentido”³⁶.

En cuanto a las posibles causas de dicho estado de indefinición de la expresión corporal, José Luis Pastor Pradillo se centra en el carácter simbólico y cultural del lenguaje corporal y en la amplitud de los aprendizajes relacionables con dicho lenguaje:

“Es esa característica simbólica la que impone al lenguaje corporal consciente la utilización de unos elementos de carácter y origen puramente cultural, del mismo significado para el emisor y para el receptor. Estos convencionalismos serán pues, también, objeto de aprendizaje. Quizá, por eso, el término “expresión corporal” resulte poco definidor de los contenidos que encierra y susceptible de ser acogido por actividades diversas, desde la gimnasia hasta el mimo”³⁷.

Pero es sin duda, la revista **Quel Corps?** la más radical en la crítica contra un término comodín excesivamente utilizado. Así, en ella se define la expresión corporal como el recurso de las incompetencias, como *tapadera de basuras sin nombre*, que *sin ser nada pretende serlo todo*: terapia, mimo, danza, teatro, etc.³⁸

Sin embargo, el mayor problema y quizás la mayor carencia estriban en que las aproximaciones conceptuales apenas aportan nada, sino que, se suelen limitar a plantear las múltiples fuentes de la expresión corporal haciendo referencia superficial a todas las vertientes teórico-prácticas con las que se relaciona sin detenerse a analizar ninguna de ellas en profundidad³⁹.

1.2. Importancia de la teoría teatral en la construcción conceptual de la expresión corporal.

En las definiciones más genéricas y aparentemente más neutrales, como son las interpretaciones de los diccionarios, *destacan* las referencias teatrales: el concepto de

³⁶ *“Bien que le mot soit connu, le contenu en est mal défini. Il dérouté, attire ou rebute est aujourd’hui bien souvent vidé de son sens”*, Calecki, M. Thevenet, M. (1983) **Techniques de bien être pour les enfants -Expression corporelle et Yoga-** ed. Armand Colin, París, p. 14.

³⁷ Pastor, J.L. **o.c.** p. 180.

³⁸ *“C’est tout est c’est rien. L’expression corporelle est le lieu où se valorisent toutes les incompetences à des niveaux de pratiques divers. Ce n’est pas de la thérapie mais c’en est quand même, ce n’est pas du mime mais il ya de ça, ce n’est pas de la danse, et pourtant... ce n’est pas du théâtre, mais c’en est aussi. Bref ce n’est pas de la M... etc.”*. Quel corps? (1977) *“L’ère de ne pas y toucher. Annexes sur l’expression corporelle”*, en **Quel Corps**, nº 7, marzo, p. 28.

³⁹ Véanse, a este respecto, publicaciones como la de Motos, T. (1983) *“Presupuestos teóricos de la Expresión Corporal”*, en **Iniciación a la Expresión Corporal**, ed. Humanitas, Barcelona, pp. 36-54 o la de Miranda, J. (1990) *“¿Qué es la expresión corporal? Una aproximación conceptual y un poco de historia”*, en **Revista de Educación Física** nº 31, pp. 12-16.

expresión corporal tiende a circunscribirse a la idea de una técnica propia de los actores. Así, por ejemplo, el diccionario de la Real Academia Española se manifiesta respecto a la expresión corporal en los siguientes términos:

“Técnica practicada por el intérprete para expresar circunstancias de su papel por medio de gestos y movimientos, con independencia de la palabra”⁴⁰.

De hecho, el ámbito artístico escénico constituye una de las primeras y más claras referencias conceptuales, al menos en cuanto a la aparición del término *expresión corporal* se refiere; posteriormente la utilización del mismo parece extrapolarse hacia otros dos ámbitos de aplicación práctica, el educativo y el terapéutico, con el consiguiente desarrollo conceptual en la literatura sociopedagógica y psicomédica. En este sentido, la teoría teatral se puede considerar una de las fuentes más relevantes en cuanto a la influencia ejercida en la definición de la expresión corporal y parece situarse, además, en primer orden según un criterio cronológico respecto a las aportaciones y experiencias prácticas en los demás campos con los que se relaciona. Así, las técnicas teatrales ya experimentadas se presentan como modelos aplicables posteriormente en otros ámbitos como el educativo, el recreativo y el terapéutico.

A este respecto, Patricia Stockoe se refiere al ámbito artístico de la expresión corporal como el *tronco* del que derivaron posteriormente las tendencias educativa y terapéutica:

“Asumo por tanto, el total derecho de llamar a mi corriente la de “Primera Escuela Argentina de Expresión Corporal”. Por ser históricamente, sin duda alguna, la primera corriente en establecerse aquí en la Argentina. Es el tronco original. De este tronco, con el pasar de los años, y según mi observación, han brotado dos ramas poderosas, una orientada hacia lo educacional y la otra hacia lo terapéutico”⁴¹.

El paso del ámbito artístico al educativo había sido señalado, asimismo, por Monique Beltrand y Mathilde Dumont, quienes se atribuyen la introducción del término *expresión corporal* en la educación física, conscientes del origen teatral del mismo, origen que sitúan en la escuela teatral parisina de principios de siglo denominada *Vieux Colombier*⁴²:

⁴⁰ Diccionario de la Lengua Española, Real Academia, Vigésima primera edición 1993, Madrid. A este respecto, la definición sobre expresión corporal de La Enciclopedia Larousse se inicia de la misma forma: *“Técnica teatral que permite al actor servirse de su propio cuerpo como instrumento de interpretación, al mismo nivel que la mímica y la dicción. (Su objetivo es traducir a realidades físicas visibles el mundo de las sensaciones, los sentimientos y las realidades éticas o morales. Fue fundamental en la antigüedad clásica, en la edad media y en la Commedia dell'arte, pero su recuperación para el teatro contemporáneo se debe a Louis Jouvet, Charles Dullin y Jacques Copeau.)*, **Nueva Enciclopedia Larousse** (1988), ed. Planeta, Barcelona.

⁴¹ Stockoe, P. o.c. p. 15.

⁴² El Vieux Colombier, como grupo teatral con sede en la calle parisina del mismo nombre, fue creado por Jacques Copeau en 1913. En 1921 se abrió en su seno una escuela de teatro que permanecería abierta hasta 1924. Véase, a este respecto, Copeau, J. (1974) **Registres I: Appels**, ed. Gallimard, París.

“El término Expresión corporal no es nuevo pues ya se utilizó en la escuela Vieux Colombier creada por Jacques Copeau en 1923.

Nosotras lo hemos introducido en el medio de la enseñanza desde 1954 en los cursos organizados por el UFOLEA, más tarde en torno a los años 60 en el mundo de la educación física en el momento en que, creando nuestros primeros espectáculos, tuvimos el deseo de cuestionar el contenido y la pedagogía de un Arte del movimiento exclusivamente inclinado sobre la danza en aquel momento y poco girado sobre la creatividad⁴³.

Esta es quizás la referencia que ha sido más utilizada y desde la que se ha extendido la idea de la escuela parisina de *Vieux Colombier* como espacio físico original de la utilización del término; a partir de tal manifestación, las referencias al origen teatral y a la aplicación posterior en el ámbito educativo se repiten y superponen⁴⁴.

A este respecto, Mireille Argueil insiste en el proceso de fundación de una expresión corporal en el contexto escolar que tuvo lugar desde un nuevo acercamiento a artes como el mimo y la danza:

“En 1959, bajo el impulso de Monique Bertrand, profesora de rítmica recientemente nombrada en el ENSEP y amiga de Mireille Fromantel, se implanta un nuevo acercamiento al movimiento a través del mimo y se funda una expresión corporal. Esta expresión corporal intentaba analizar los fundamentos del movimiento a través de nuevas prácticas bailadas pero también a partir del mimo⁴⁵.

La consideración del teatro y la danza como ámbitos de desarrollo de la expresión corporal no constituye una idea aislada. Así, a este respecto, Isabel Agudo, desde una perspectiva pedagógica cuestiona el retraso de la inclusión de la *Expresión Corporal* en el contexto escolar -educación general y educación física-, y reconoce que un planteamiento

⁴³ Cita traducida del original: *“Le terme Expression corporelle n'est pas nouveau puisqu'il était utilisé à l'école du Vieux Colombier crée par Jacques Copeau, en 1923.*

*Nous l'avons réintroduit dans le milieu enseignant dès 1954 dans les stages organisés par l'UFOLEA, puis vers les années 60 dans le monde de l'éducation physique au moment où, créant nos premiers spectacles, nous avons tout naturellement le désir de remettre en question le contenu et la pédagogie d'un Art du mouvement exclusivement tourné vers la danse à cette époque, et peu axé vers la créativité”, Bertrand, M. Dumont, M. (1976) **Le corps recobré**, ed. Vrin, Paris, p. 16.*

⁴⁴ Así, por ejemplo, Calecki y Thevenet suscriben literalmente la idea: *“Le mot “expression corporelle” a été crée en 1923 et introduit en 1960 en éducation physique dans les milieux enseignants”, Calecki, M. Thevenet, M.o.c., p. 14.*

⁴⁵ Cita traducida del original: *“En 1959, sous l'impulsion de Monique Bertrand, professeur de rythmique nouvellement nommée 'a l'ENSEP et amie de Mireille Fromantel, s'implante une nouvelle approche du mouvement par le mime et se fonde une 'expression corporelle'. Cette expression corporelle retenait et tentait d'analyser les fondaments du mouvement à travers les nouvelles pratiques dansées mais aussi à partir du mime”, Argueil, M. o.c. p. 21.*

educativo sobre la misma sólo se había considerado anteriormente en relación con el teatro y la danza en tanto que artes escénicas:

“La Expresión Corporal, es el aspecto más trascendente del movimiento. No obstante, ha estado considerada fundamentalmente dentro de lo artístico y han sido el Teatro y la danza los que han absorbido la educación de la Expresión Corporal y es en estos últimos años cuando la Educación Física está encontrando el lugar primordial que le corresponde dentro del mundo de la Educación General, cuando reivindica su lugar importante dentro del mundo de la Educación Física”⁴⁶.

Por otra parte, en algunos casos se recurre a las prácticas artísticas para definir y justificar de forma más específica la expresión corporal en el seno de la educación física, ya que en numerosas ocasiones se han impuesto los discursos psicológicos como baluarte de la expresión corporal dentro de la institución escolar. En este sentido, Baffalio-Delacroix reclama la capacidad expresiva del cuerpo como objetivo del quehacer educativo frente a una utilización subordinada de tal capacidad -propia de planteamientos de corte psicomotricista- y justifica la identificación de las *actividades de expresión* en educación física con las *artes del movimiento*:

“En las prácticas corporales artísticas, que engloban todas las artes del movimiento, danza, mimo, danzas colectivas, algunas formas de teatro, etc. la expresividad del cuerpo deja de ser anexo de la acción o revelador de la personalidad, para convertirse en el objeto mismo de la actividad de la persona, sobre lo que se trabaja. El artista intenta dominar, desarrollar y enriquecer su poder expresivo lo que constituye el material de su actividad. Es en ese campo de las actividades corporales artísticas en el que fundamos nuestras prácticas”⁴⁷.

En cuanto a la situación cronológica del ámbito escénico respecto de otros ámbitos son significativas las referencias que atestiguan su orden primigenio. En este sentido, tal como lo ponen de manifiesto las investigaciones de Michel Bernard, cuando la expresión corporal aún

⁴⁶ Agudo, I. (1990) *“La expresión corporal como método didáctico. Descubrir el cuerpo”*, en **L'esport** febrero 90, Valencia, p. 69.

⁴⁷ Cita traducida del original: *“Dans les pratiques corporelles artistiques, qui recouvrent tous les 'arts du mouvement', danse, mime, danses collectives, certaines formes de théâtre, etc. l'expressivité du corps cesse d'être annexe de l'action ou révélateur de la personnalité, pour devenir l'objet même de l'activité de la personne, ce sur quoi on travaille. L'artiste cherche à maîtriser à développer et à enrichir son pouvoir expressif qui constitue le matériau de son activité. C'est dans ce champs des activités corporelle artistiques que nous fondons nos pratiques”*, Baffalio-Delacroix, M. Orssaud, J. (1984) **De L'Expression Corporelle aux Activités Physiques d'Expression**, ed. Sport et Plein Air, París, p. 41.

estaba ausente en las directrices pedagógicas oficiales ya era *palabra con prestigio* entre jóvenes profesores y *palabra mágica* en los discursos del teatro, el mimo y la danza⁴⁸.

Por todo ello, se puede asumir la idea de que el concepto de expresión corporal actual se origina en los estudios teatrales del siglo XX o al menos, la idea de que dichos estudios han constituido aportaciones de primera importancia hasta ahora escasamente valorados y analizados. A este respecto, según Baffalio-Delacroix, la expresión corporal apareció en determinadas investigaciones teatrales de este siglo y paralelamente en las técnicas psicosociológicas y sólo a finales de los sesenta se introdujo en el ámbito de la educación física en relación con las investigaciones del G.R.E.C.⁴⁹, grupo de profesores interesados en la búsqueda de una educación física alternativa⁵⁰.

En cuanto al presupuesto de que los primeros escritos sobre expresión corporal se produjeron en el teatro y la danza, Maximilien Decroux⁵¹ ocupa un lugar significativo, ya que a partir de sus manifestaciones parece haberse propiciado la difusión de dicha creencia. En castellano, posteriormente J. Alfonso publica, un manual en el cual, basándose en los escritos de Decroux, atribuye la iniciativa teórica sobre la expresión corporal a Jean Doat y a Genevieve Mallarmé, figuras representativas de los campos del teatro y de la danza respectivamente:

*“Los primeros escritos acerca de la expresión corporal fueron obra de un hombre de teatro, Jean Doat. Insistía sobre el conocimiento corporal, cultural y práctico del actor de cara al espectáculo ya que el actor estaba presente en escena a través de su cuerpo. Geneviève Mallarmé introdujo y aplicó esta terminología (E.C.) a una danza que tenía elementos del mimo así como elementos de danza moderna”*⁵².

Por otra parte, otro de los principales indicios del peso de la teoría teatral en la construcción conceptual de la expresión corporal puede ser la presencia de la denominada corriente escénica en las numerosas clasificaciones que se han establecido en torno a la expresión corporal.

⁴⁸ Bernard, M. (1977) “*L'expressivité du corps*”, en **Quel Corps**, nº 7, marzo, París, pp. 5-10.

⁴⁹ El G.R.E.C. se constituyó como grupo de trabajo práctico, sin excluir la investigación teórica y educativa en torno a la expresión corporal en el curso 1968-69 en el Instituto Regional de Educación Física (I.R.E.P.) de Toulouse impulsado por Jean Pierre Bonage, profesor de educación física masculina. Sobre el G.R.E.C. véase Pujade Renaud, C. **o.c.** p. 757.

⁵⁰ “*L'expression corporelle apparaît dans les techniques psychosociologiques. Elle apparaît aussi dans certaines recherches théâtrales du 20^e siècle: Jerzy Grotowski-Etienne Decroux-Théâtre américain: exemple Living Theatre. Ce sont vers les années 1968-9 qu'émerge concrètement l'expression corporelle dans l'éducation Physique, à partir de l'expérience du G.R.E.C.*”, Baffalio-Delacroix, M. Orssaud, J. (1984) **o.c.** p. 64.

⁵¹ Decroux, M. (1975), en Pinok (1975) **Ecrits sur pantomime, mime et expression corporelle**, ed. Theatre, école, mouvement et pensée, París.

⁵² Alfonso, J. (1984) **Expresividad y creatividad corporal**, ed. Grup Dissabte, Valencia, p. 22.

Así, Tomas Motos se refiere a cuatro direcciones de la *Expresión Corporal*, de las cuales la primera es la *psicológica* -entendida como técnica terapéutica-, la segunda es la orientación *escénica* -en tanto preparación del actor-, la tercera la *danza* y la cuarta la *escolar*⁵³. Desde mi punto de vista, las tendencias expuestas por Tomas Motos se pueden identificar con tres ámbitos: terapéutico, escolar y artístico -aunando teatro y danza-. A este respecto, Jacqueline Blouin Le Baron, quien también se expresa en términos de *corrientes* de expresión corporal añade una más, la denominada metafísica: *expresión corporal espectáculo, corriente pedagógica, corriente psicoanalítica y corriente metafísica*⁵⁴. Sobre la corriente escénica, Blouin-Le Baron señala la existencia de todo un proceso pedagógico encaminado a posibilitar la comunicación corporal en el espectáculo y sitúa como pionero el lugar de esta corriente en relación con las escuelas de mimo:

“Esta corriente está próxima a las artes y al arte del espectáculo, todos los componentes del arte escénico son estudiados allí y tomados en cuenta, se pone el acento en la transmisión de un mensaje en el cual se busca la coherencia óptima entre un personaje o un sentimiento que es interpretado, y la forma del gesto más apropiada para expresarlo y comunicarlo.

*A partir de un análisis profundo del cuerpo humano se elabora un verdadero inventario de todas las posibilidades de movilización segmentaria del cuerpo, que dan lugar al aprendizaje de un solfeo corporal altamente elaborado, fundado sobre la creación y cuya finalidad es el espectáculo. Esta corriente, que apareció cronológicamente en primer lugar, se encarna particularmente en Etienne Decroux, padre espiritual del mimo corporal moderno, Marceau, Pinok y Matho, y mimos de la nueva generación como Cotillard, etc.”*⁵⁵.

Por su parte, Mercé Mateu, quien también distingue varias áreas de orientación de la expresión corporal con sus correspondientes definiciones -social, psicológica, artística, pedagógica y metafísica- ubica su propuesta educativa entre las áreas artística y pedagógica⁵⁶.

⁵³ “Si analizamos el panorama, bastante complejo por cierto, de la *Expresión Corporal*, tanto en sus fundamentaciones teóricas como en su práctica, encontramos cuatro direcciones bastante bien definidas y aunque todas ellas utilicen los mismos medios, su finalidad está claramente diversificada. Estas son:

- 1) Orientación psicológica, como técnica terapéutica
- 2) Orientación escénica, como preparación del actor
- 3) Orientación hacia la danza
- 4) Orientación escolar”, Motos, T. o.c., p. 41.

⁵⁴ Blouin Le Baron, J. (1982) “*L'expression corporelle*”, en **E.P.S.** nº 178, artículo traducido al castellano dos años más tarde por la Revista de Educación Física nº 2.

⁵⁵ Blouin Le Baron, J. (1984) “*La expresión corporal*”, en **Revista de Educación Física** nº 2, p. 10.

⁵⁶ Mateu, M. (1992) **1000 Ejercicios y juegos aplicados a las actividades corporales de expresión**, ed. Paidotribo, Barcelona, p. 20.

En cuanto a la valoración del trabajo escénico sobre expresión corporal, Mons y Mons-Spinner señalan la existencia de distintos estilos de expresividad corporal teatral demostrando la riqueza y la validez del trabajo teatral de la creación artística para su aplicación en el tratamiento educativo del cuerpo en general a partir de distintas formas de entender la *organicidad escénica*⁵⁷. Asimismo, se ha introducido la utilización de las prácticas teatrales como modelo pedagógico para un planteamiento educativo general de expresión corporal; para algunos autores, que se trate de una práctica educativa o de una actividad artística es cuestión solamente de niveles y, en este sentido, se han establecido las diferencias y similitudes entre *expresión corporal educativa* y *expresión corporal de alto nivel*; en ambos casos detectan y señalan elementos definidores comunes como la *voluntad de expresión*, la *búsqueda de comunicación* y la utilización mediadora del cuerpo:

*“Estos tres aspectos indisociables se encuentran en todos los niveles de actividad, tanto en los principiantes como en los artistas que practican la danza, el mimo o algunos aspectos del teatro en forma muy elaborada”*⁵⁸.

Aún en los supuestos en los que no se llega a identificar la expresión corporal con las prácticas escénicas, las actividades artísticas constituyen una de las referencias más claras o más cercanas para la elaboración curricular. Así, en las directrices de los Programas Renovados de la Educación General Básica se planteaba la expresión corporal como un conjunto de actividades en las que se utiliza el cuerpo como instrumento expresivo y comunicativo tal como ocurre específicamente en la danza y en la pantomima:

*“En este campo conviene deslindar claramente cuales son las atribuciones específicas. No es una actividad dirigida. No es un ballet clásico o moderno. No es pantomima. Tras estas negaciones sí afirmamos que tiene con las actividades citadas un punto común: ballet o danza, pantomima y expresión corporal se sirven de un mismo instrumento, el cuerpo”*⁵⁹.

En todo caso, existe una referencia conceptual desde la expresión corporal al ámbito teatral, independientemente de que se produzca o no una identificación práctica. Por ello, se puede considerar la teoría teatral como un recurso histórico básico para la comprensión y la superación de las limitaciones del conocimiento actual de la expresión corporal y como un

⁵⁷ “L’organicité peut prendre un forme musculaire avec Gaudin (contration maximales), vertébrales avec Marin (gibbosités), facial avec Cotillard (rictus), respiratoire avec Bausch (suffocations, toux, onomatopées, râles) gesticulatoire avec Benito Gutmacher (agitation extreme et désordonnée) gestuelle avec Brumachon (coups, chutes et étreintes violentes, caresses sur soi ou sur un partenaire) elle apparait dans toute son harmonie spécifique chez Carlotta Ikeda”, Mons, G. Mons-Spinner, C. (1993) “La théâtralisation du geste”, en **E.P.S.**, n° 242, París, p. 23.

⁵⁸ A.A.V.V. (1986) **El niño y la actividad física y deportiva. Expresión corporal**. Publicaciones de Psicología Aplicada n° 13, ed. Narcea, Madrid, p. 5.

⁵⁹ M.E.C. (1985) **Programas Renovados de la Educación General Básica** (Ciclo Medio y Superior), ed. Escuela Española, Madrid, p. 240.

objeto de estudio privilegiado dentro de los presupuestos pedagógicos y filosóficos de la expresión corporal desde una intención definidora.

2. Delimitación de la investigación.

En la delimitación del estudio sobre el concepto de expresión corporal en la teoría teatral del siglo XX, constituye un requerimiento señalar los puntos iniciales y finales entre los que se define el trabajo, así como especificar las características del contexto histórico en que se desarrolla; para ello nos detenemos básicamente en tres aspectos.

En primer lugar, en relación con el *estado de la cuestión*, consideramos pertinente señalar cual es la línea investigadora en la que se han desarrollado los estudios más cercanos a nuestro campo de estudio: motivaciones, procedimientos y alcance de tales investigaciones en relación con el objeto científico.

En segundo lugar, consideramos conveniente determinar y justificar el significado concreto de los límites espaciotemporales *-geográficos y cronológicos-* que se establecen en el análisis, por tratarse de un estudio de carácter histórico.

Por último, hay que señalar cuáles son los niveles de profundización que se alcanzan en relación con los criterios de selección y utilización de las fuentes de documentación y, a partir de los mismos, establecer las principales vías abiertas para continuar avanzando en futuras investigaciones.

2.1. Aproximaciones anteriores y estado de la cuestión.

En primer lugar, en relación con el *estado de la cuestión*, consideramos pertinente describir la línea investigadora en la que se han desarrollado los estudios más cercanos.

Ya se ha señalado en epígrafes anteriores, el desconcierto e imprecisión teórica en el que se encuentra el concepto de expresión corporal a pesar de tratarse de un objeto de interés. No obstante, hay que reconocer la existencia y las aportaciones de algunos trabajos recientes que se podrían dividir en dos grandes grupos: la experimentación pedagógica y la interpretación teórica.

Así, en lo que respecta a la práctica pedagógica, en el ámbito francés se puede constatar la existencia de algunos trabajos de investigación cercanos al concepto de expresión corporal, fundamentalmente con la perspectiva de la aplicación de la expresión corporal en el medio escolar⁶⁰. En España también se han llevado a cabo algunas investigaciones suscitadas

⁶⁰ Véase, a este respecto, AAVV (1988) "*Bibliographie des theses et memoires en rapport avec la danse*", en **La Recherche en Danse**, nº 4, París, pp. 127-137, donde aparecen, entre otros, los siguientes trabajos relacionados con la danza o con *términos afines como expresión corporal*:
- Begny, M. (1977) **Expression verbale et expression corporelle en milieu scolaire**, mémoire de maîtrise, Université de Paris VII.

igualmente por preocupaciones de tipo psicológico o pedagógico, entre las que destacan, a modo de ejemplo, las investigaciones de Pedro Linares⁶¹ **-Influencia de la aplicación de un programa de expresión corporal en el desarrollo psicomotor de niños de seis años de edad** como trabajo de Licenciatura leído en la Facultad de Psicología de la Universidad de Granada- y la tesis doctoral de Paloma Santiago⁶² **-Expresión Corporal y Comunicación en niños de seis años de edad. Una aportación a la Educación basada en la observación directa**, leída en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universidad Complutense de Madrid, 1984-. En el caso de la obra de Paloma Santiago⁶³, junto con el trabajo didáctico, se trata, además de uno de los acercamientos teóricos al concepto de expresión corporal más fundamentados aunque desde una perspectiva pedagógica muy concreta.

Por otra parte, en relación con la interpretación teórica y con los discursos ideológicos sustentadores de la expresividad corporal en general, la obra de Michel Bernard constituye quizás la investigación más valiosa como antecedente en relación al objeto de estudio que aquí se ha definido. En su tesis doctoral, **La expresividad del cuerpo. Investigación sobre los fundamentos de la teatralidad**⁶⁴, Bernard aborda el concepto de la expresividad corporal partiendo, en una primera parte, del análisis de los discursos sobre la expresividad en general, desde una triple perspectiva, filogenética, ontogenética y fenomenológica; en la segunda parte -expresividad corporal y lenguaje- replantea las aportaciones fenomenológicas respecto al signo lingüístico -semianálisis-, la voz y la teatralidad, defendiendo la complejidad del lenguaje humano como síntoma y vertiente de su genuina condición de corporalidad. En relación con el signo lingüístico, Bernard plantea tres tipos de *discursos expresionistas*: el discurso de inspiración fenomenológica, el discurso terapéutico de las prácticas y los discursos teatrales. Sobre estos últimos, sólo se detiene en las aportaciones de Etienne Decroux y de Jerzy Grotowski, lo que consideramos una acercamiento muy incipiente y limitado a la teoría teatral.

- Couzeli, C. (1981) **L'expression corporelle comme moyen d'une pratique pédagogique**, mémoire de D.E.A. en sciences de l'éducation, Université de Paris VIII.

- Delacroix, M. Flamand, J. (1980) **Vers une pédagogie de l'expression**, mémoire pour le diplôme de l'I.N.S.E.P.

- Dulac, G. (1982) **L'expressivité corporelle**, mémoire de maîtrise en esthétique et sciences de l'art, Université Paris I.

- Sachs, A. (1987) **Les activités corporelles d'expression à l'école élémentaire et préélémentaire**, mémoire de D.E.A. en ciencias de la educación, Universidad de Paris VIII.

⁶¹ Una adaptación de este trabajo se publicó en 1990 bajo el título **Expresión corporal y desarrollo psicomotor**, ed. Unisport, Málaga.

⁶² Trabajo desarrollado y publicado posteriormente en 1985, bajo el título **De la expresión corporal a la comunicación interpersonal**, ed. Narcea, Madrid.

⁶³ Santiago, P. (1985) **De la expresión corporal a la comunicación interpersonal**, ed. Narcea, Madrid.

⁶⁴ Bernard, M. (1976) **L'expressivité du corps, recherche sur les fondaments de la théâtralité**, ed. Jean-Pierre Delarge, París.

En España, las investigaciones teóricas sobre la construcción del concepto de expresión corporal son aun más escasas. Sí se han hecho, con un interés creciente, diversas elaboraciones en torno a la definición del término que ya quedaron planteadas en epígrafes anteriores, suscitadas en la mayoría de los casos por preocupaciones de tipo didáctico -provocadas en parte por la incertidumbre de la imposición curricular de un contenido denominado *expresión corporal*-. En lo que a tesis doctorales se refiere, la más aproximada, por su carácter de estudio conceptual, puede considerarse la de Santiago Coca leída en el año 1988, **Comunicación y creatividad: la expresividad creativa del gesto**. Coca⁶⁵ describe al cuerpo humano como objeto material del estudio y a la interacción creativa en función del cuerpo en movimiento como objeto formal. La tesis se estructura en cuatro partes: el cuerpo humano, el cuerpo humano en movimiento, la comunicación humana y la creatividad. Se trata de un planteamiento muy ambicioso, bajo nuestro punto de vista excesivamente amplio y genérico; no obstante, a pesar de la escasa especificidad de la investigación, hay que destacar el valor descriptivo de las revisiones en torno fundamentalmente a la gestualidad en relación con aspectos como las clasificaciones del gesto y las teorías sobre comunicación no verbal. El valor y la dificultad de dicho trabajo estriba en la revisión bibliográfica y en el análisis de la documentación, más que en la propia interpretación y en las aportaciones originales del mismo. Dentro de sus propuestas para futuras investigaciones, en el marco de las relaciones entre *el cuerpo y la creatividad*, hay que destacar las referencias de Santiago Coca al teatro, ámbito que considera insuficientemente estudiado:

“Por ejemplo: “gesto del cuerpo en el teatro y creatividad: Kemp, Grotowski, Bejart”, “el concepto creativo del cuerpo en las filosofías oriental y occidental”, “técnicas exploratorias del cuerpo en un actor del Kabuki japonés, del método Stanislavski o del actor's studio...” Así podríamos multiplicar nuestras sugerencias sin salirnos del binomio “el cuerpo y lo creativo”⁶⁶.

Sin embargo, al margen de las formulaciones de propuestas futuras apenas existe ninguna referencia a la teoría teatral en el curso de la investigación propiamente dicha⁶⁷.

Por último, un planteamiento mixto, en el que se trata de analizar los conceptos subyacentes en la expresión corporal escolar y específicamente la permanencia de los *discursos expresionistas* tal como fueron descritos por Michel Bernard⁶⁸, es el realizado por

⁶⁵ Coca, S. (1988) **Comunicación y creatividad: la expresividad creativa del gesto**, ed. Universidad Complutense de Madrid.

⁶⁶ Coca, S. **o.c.** p. 413.

⁶⁷ Solamente aparecen unos comentarios breves a la obra de Jerzy Grotowski en relación con la creatividad gestual -Coca, S. **o.c.** pp 415-417-, reflexiones que se efectúan a partir de la lectura de Temkine, R. (1974) **Grotowski**, ed. Monte Avila, Venezuela.

⁶⁸ Bernard, M. (1976) **L'expressivité du corps, recherche sur les fondements de la théatralité**, ed. Jean Pierre Delarge, París.

Gil Mons: **La expresión corporal, disciplina escolar paradójica**⁶⁹. En este trabajo se pone de manifiesto la importancia de la teoría teatral en la construcción conceptual y específicamente pedagógica de la expresión corporal. Así por ejemplo, se refiere a la obra del mimo francés Etienne Decroux como origen del vocablo *expresión corporal*, y a las paradojas que se suscitan en la utilización del mismo: por una parte se rechaza dicho vocablo y se buscan otros alternativos y más tarde los mismos profesionales lo utilizan para definir los recursos de las cualidades de la interpretación en las producciones coreográficas⁷⁰. En general, consideramos acertado el análisis terminológico que se plantea así como el interés en solucionar los problemas conceptuales para poder avanzar en los planteamientos pedagógicos. De algún modo, en el contexto español se repiten -con cierto retraso y clara influencia- los problemas y las soluciones que señala Gil Mons. En relación con las directrices pedagógicas oficiales describe el espectro y la tendencia terminológica de las últimas décadas:

“Por otra parte, es destacable que la “expresión corporal” tenga denominaciones distintas. Unas limitan la “expresión” a una práctica específica: danza, mimo. Otras se atreven a crear una categoría unificadora: Expresión Corporal (1964, 1972), Actividades físicas de Expresión (1981), actividades físicas artísticas y de creación (1982), las Actividades corporales de expresión artística (1988). Todos esos vocablos se han retomado y utilizado en las consideraciones didácticas actuales (1990) a pesar de la inestabilidad semántica y tipológica de sus sentidos. A las imprecisiones semánticas se añaden las fluctuaciones referenciales de la noción de “expresión corporal”. En 1965 designaba a las prácticas diversas emparentadas con la psicomotricidad o con el “mimo corporal”. En 1982 se convirtió en una capacidad específica de las Actividades Físicas de Expresión que se referían a las distintas formas de danza, la expresión corporal y el mimo. En 1985 la noción de “Expresión” se promovió al rango de gran categoría de prácticas ya que los textos oficiales que definen la disciplina de “educación física y deportiva” indican precisamente que “el acceso a las prácticas físicas, deportivas y de expresión... permite al alumno expresarse”⁷¹.

⁶⁹ Mons, G. (1992) **L'“expression corporelle”: discipline scolaire paradoxale**, tesis doctoral inédita, dirigida por Michel Tardy, Universidad de Ciencias Humanas de Strasburg II.

⁷⁰ *“D'autre part, la notion d'“expression corporelle” inventée à partir du mime corporel” d'Etienne Decroux a été refusée par les spécialistes de la danse en E.P.S.? Comment expliquer que la même notion devienne en 1990 un recours pour parler des qualités de l'interprétation dans les productions chorégraphiques?”*, Mons, G. **o.c.** p. 17.

⁷¹ Cita traducida del original: *“En outre, il est remarquable que l'“expression corporelle” a des dénominations distinctes. Les unes limitent l'“expresion” à une pratique spécifiée: danse, mime. Les autres se risquent à créer une catégorie unificatrice: Expression corporelle (1964, 1972), Activités physiques d'Expression (1981), activités physiques Artistiques et de création (1982), les Activités corporelles d'expression artistique (1988). Tous ces vocables sont repris et utilisés dans les considérations didactiques actuelles (1990) malgré l'instabilité sémantique et typologique de leurs sens. Aux imprécisions sémantiques s'ajoutent des fluctuations référentielles de la notion*

Las referencias a los trabajos realizados constituyen datos orientativos para la realización de la investigación, que además justifican la pertinencia del objeto de estudio, ya que ponen de manifiesto la existencia de una enorme laguna en el estudio conceptual de la expresión corporal, tanto desde una perspectiva multidisciplinar como desde el punto de vista específico de la teoría teatral donde se acentúa aún más dicho vacío científico.

2.2. Límites contextuales -geográficos y cronológicos-

El contexto europeo es la referencia geográfica en la que se ubica la investigación; aunque somos conscientes de la existencia de fuentes de otros contextos que constituyen recursos muy valiosos en el estudio de la expresión corporal en España -como el oriental, por su tradicional riqueza corporal y el norteamericano por ser ámbito en comunicación constante con el europeo-, nuestro estudio se nutre fundamentalmente de la teoría europea, por razones de ubicación geográfica e intercambio cultural permanente que permiten establecer un nivel mínimo de homogeneidad. Las referencias a teorías o prácticas estadounidenses sólo se utilizan cuando han determinado por su influencia, asimilación o integración la configuración del contexto anteriormente delimitado, en el caso en el que se hayan incorporado al acervo cultural europeo.

El siglo XX, en tanto que marco temporal en el que nos situamos en este estudio sobre el concepto de expresión corporal, configura un momento de proliferación científica y de profundas reformas teatrales.

El origen de la visión contemporánea de cuerpo expresivo del actor se ha situado en predecesores como *Delsarte, Laban, Meyerhold, Vakhtangov, Tairov, Grotowski, Barba*, etc. que se han constituido como símbolos de la modernidad teatral europea⁷².

El siglo XX representa, además, un momento de búsqueda de especificidad de la realidad teatral; desde los albores del siglo -incluso desde finales del XIX- se puede subrayar este afán de identidad en la puesta en escena y sólo más tarde, a partir de mediados de siglo se

d'“expression corporelle”. En 1965, elle désignait des pratiques diverses apparentés à la psychomotricité ou au “mime corporel”, en 1982 elle est devenue une capacité spécifique aux Activités Physiques d'Expression qui désignaient les diverses formes de danse, l'expression corporelle et le mime. en 1985, la notion d'“expression” est promue au rang de grande catégorie de pratiques puisque les textes officiels qui définissent la discipline “Education physique et sportive” indiquent précisément que “l'accès aux pratiques physiques, sportives et d'expresion... permet à l'élève de s'exprimer”. Mons, G. o.c. p. 11.

⁷² Véase la introducción a AAVV (1993) **Les fondements du mouvement scénique**, Coloquio Internacional, ed. Rumeur des Ages -La Rochelle- y Maison de Polichinelle -Saintes-. Actas del Congreso Internacional celebrado en Saintes sobre *los fundamentos del movimiento escénico* entendido este como el ámbito de formación para aumentar la expresividad corporal del actor: vocabulario gestual, voz. Actualmente esta formación se nutre de las propuestas de un grupo de directores y pedagogos del teatro, tomando como punto de partida la superación del sistema didáctico ideado por el maestro ruso Constantin Stanislavski, de ahí la denominación que subtitulaba el Congreso -“*Más allá de Stanislavski*”-.

condensa la búsqueda específica de la dramaturgia comprensible desde una preocupación comunicativa y un cuestionamiento generalizado del lenguaje teatral⁷³. Por todo ello, se puede percibir una notable permanencia de planteamientos que aún se conservan vigentes, que se siguen reclamando como innovaciones que nunca se han conseguido satisfacer ni superar totalmente: la tradición y la innovación se han ido mezclando en una dialéctica creativa.

En este sentido, estamos de acuerdo con Michel Corvin cuando señala la importancia del conocimiento de la historia pasada, refiriéndose a las iniciativas de finales del XIX y principios del XX, para la comprensión de la *escenificación actual*:

*“La historia de la escenificación actual podría ser casi escrita remitiéndonos a la pasada, evidenciándose hasta qué punto los sesenta años que empezaron con la creación del Teatro Libre han conseguido elevar a este arte nuevo hasta su perfección y quizá hasta sus límites”*⁷⁴.

La riqueza de los cambios sustanciales que tuvieron lugar a finales del siglo XIX y fundamentalmente a principios del siglo XX, se han ido asimilando progresivamente a lo largo del siglo. A este respecto Robert Abirached, señala la progresiva disposición social del momento europeo para recibir estas reformas teatrales; disposición ya perceptible a mediados de siglo con la asimilación global y unificada de las propuestas que integraron el denominado *teatro nuevo*⁷⁵.

2.3. Extensión y prospectiva.

En todo trabajo de investigación se requiere una acotación a partir de la definición del objeto de estudio, de los contenidos y las fuentes en función del alcance gnoseológico. Por otra parte, el interés de la investigación no radica sólo en sí misma, en las propias conclusiones, sino que además se valora en función de las posibilidades futuras de aplicación y de continuidad.

Dentro del marco geográfico y cronológico establecido y justificado en epígrafes anteriores es preciso señalar los aspectos -momentos, espacios y autores- en los que se ha detenido el análisis, por considerarlos especialmente significativos en la construcción del concepto de expresión corporal.

⁷³ Véase, a este respecto, la obra de Michel Corvin -Corvin, M. (1973) **El Teatro Nuevo**, ed. Oikos-Tau, Barcelona- donde se consideran las aportaciones de principios de siglo -Appia, Craig, Copeau, Piscator, Meyerhold etc.- como predecesores del *teatro nuevo* y del teatro actual. El propio Jacques Copeau en la tercera década de siglo ya describía el proceso de renovación del siglo XX como un proceso sin antecedentes en el que se habían implicado simultáneamente directores de toda Europa sin previo acuerdo -Copeau, J. o.c. p. 121 y 256-.

⁷⁴ Corvin, M. o.c. p. 23.

⁷⁵ Abirached, R. (1994) **La crisis del personaje en el teatro moderno**, ed. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, p. 18.

Dentro de la extensión del siglo XX se ha puesto énfasis en tres momentos clave: principios de siglo, *-teatro moderno-*, mediados de siglo *-teatro nuevo-* y últimas décadas *-teatro postmoderno-*.

En los primeros decenios surgieron los movimientos vanguardistas con atrevidas incursiones en el ámbito de la puesta en escena y con grandes expectativas hacia la persona del actor, como sujeto corporal educable y comunicador. En este primer periodo se introduce además la utilización del término *expresión corporal* en el seno de las propuestas pedagógicas. Por otra parte, se perciben las grandes influencias de la psicología, en un momento de diversificación y consolidación científica, así como de la pedagogía renovadora, dentro de un contexto ideológico esperanzado en la construcción de un hombre armado a través de la educación humanizadora, donde el teatro se comprende además como un instrumento pedagógico.

La franja intermedia, el paso de la primera a la segunda mitad de siglo a través de la postguerra europea, se caracteriza por la extensión del existencialismo en el teatro y por el auge incipiente de las teorías de comunicación no verbal. Gracias a la desconfianza en el lenguaje verbal, a la identificación de directores y dramaturgos en el cuestionamiento del texto tradicional, proliferaron las grandes experiencias dramáticas del *teatro nuevo -existencialista* y del *abstracto*, también denominado *antiteatro*⁷⁶. Este momento coincidió, y no casualmente con la consolidación del *mimo moderno*.

Por último, en la realidad teatral de las últimas décadas se ha constituido un paisaje variopinto donde conviven múltiples corrientes con sus particularidades. Las principales tendencias del teatro *posesentiaiochista* son, como ha puesto de manifiesto Robert Abirached⁷⁷, al menos tres: el gusto pronunciado por el espectáculo con énfasis en el decorado que acerca el teatro dramático hacia la ópera, el cuestionamiento sistemático de todo lo establecido en el teatro -lenguaje, situaciones, gestos, personajes, funciones, etc.-, y la dedicación del teatro a ejercicios sobre el teatro mismo confrontando con otras formas de representación y con la vida misma donde el texto se convierte en excavación abierta. Los discursos sociológicos sobre el cuerpo incurrieron en el teatro a partir fundamentalmente de los postulados difundidos por las *Escuelas Críticas*; en este sentido, la sociología, unida al resto de los discursos de las ciencias humanas, va a permitir la consolidación del *corporeismo* y la idea de expresión corporal se diversifica asociada fundamentalmente al estandarte de la *liberación* del cuerpo.

Por otra parte, dentro de lo que constituye el teatro europeo como contexto geográfico, hemos de reconocer la predilección por ciertos espacios entre los que destacamos Francia, Alemania y Rusia principalmente, así como por ciertos autores -directores y teóricos- en

⁷⁶ Miralles, A. (1974) **Nuevos rumbos del teatro**, ed. Salvat, Barcelona, p. 22.

⁷⁷ Abirached, R. **o.c.** p. 430.

cuyas producciones se han hallado nociones específicas sobre las dimensiones conceptuales de la expresión corporal teatral.

Así por ejemplo, para Robert Abirached, la base teórico-revolucionaria del teatro moderno se sustenta en tres pilares, las obras del inglés Edward Gordon Craig, el francés Antonin Artaud y el alemán Bertold Brecht:

“De todas las teorías propuestas hasta ahora, a decir verdad, sólo hay tres que hayan puesto en peligro los fundamentos mismos del teatro europeo: las de Craig, Brecht y Artaud. Las propuestas del primero a menudo no han afectado más que a un círculo limitado de especialistas, pero nadie, desde el fin de la guerra, ha podido soslayar la obra de los otros dos, que han definido en detalle las condiciones de una práctica escénica enteramente nueva. Brecht anuncia el fin de una sociedad y utiliza para proceder a su liquidación un nuevo espíritu científico; Artaud llega a la necesidad de un teatro apoyado sobre el dinamismo vital, que barrena toda la cultura de Occidente. Uno se despide de Aristóteles para acabar con la forma dramática del teatro de imitación, en beneficio de una teatralidad que permita reproducir activamente lo real, haciendo que la interpretación del actor lo desconstruya y recomponga. El otro dinamita el teatro que conocemos, poniendo fin a la intervención privilegiada de la literatura en el espacio teatral y denegando al personaje todo derecho a existir, para ceder la palabra a las fuerzas de la vida y de la muerte a través del cuerpo del actor”⁷⁸.

Si bien estamos de acuerdo en la fuerza de las proposiciones de tales autores, e incluso se puede comprobar de forma específica la importancia de sus aportaciones respecto a las relaciones entre la expresión corporal y el teatro, no podemos limitarnos a sus significativas provocaciones -la fuerza motriz del teatro en Craig, la creación como elemento de determinación teatral en Brecht y la corporalidad del teatro soñado por Artaud-. Consideramos necesario asumir los postulados de otras aportaciones, aun conscientes de que nunca serán suficientes.

En el ámbito ruso no podemos prescindir de las ideas de Constantin Stanislavski, a pesar de que en ocasiones se le ha excluido del conjunto de las contribuciones al *movimiento escénico*. Bajo nuestro punto de vista, sin embargo, Stanislavski⁷⁹ se puede situar a la cabeza de la reflexión y la sistematización de los aprendizajes corporales escénicos. Por otra parte, dentro de la amplitud y riqueza de la escuela rusa, seleccionamos la obra de Meyerhold, por

⁷⁸ Abirached, R. o.c. p. 18.

⁷⁹ No faltan los defensores de Stanislavski e incluso quien le sitúa en el triángulo básico que sustenta el teatro occidental del siglo XX. A este respecto, Alberto Miralles defiende la importancia y la magnitud de sus aportaciones, junto con las de Brecht y Artaud: Miralles, o.c. p. 40.

establecer las bases de la educabilidad de la expresión del actor y definir los ámbitos y los recursos de la pluralidad expresiva del cuerpo.

Asimismo, en Francia se ha producido una profunda indagación, basada en las aportaciones específicas respecto al término expresión corporal de las escuelas teatrales y de mimo -Dullin, Copeau, Barrault y Decroux fundamentalmente- donde la renovación del teatro se encaminaba a la renovación del hombre.

Por su parte, en el ámbito alemán, se podría hablar de un periodo prebrechtiano definido con el enorme peso de las teorías expresionistas, y de un periodo postbrechtiano donde como referencia específica de construcción corporal se han situado los intentos de acercamiento entre la danza y el teatro.

De las últimas décadas nos detenemos en aportaciones geográficamente más dispares, la del polaco Jerzy Grotowski, la del italonoruego Eugenio Barba y la del británico Peter Brook fundamentalmente, caracterizadas por una búsqueda antropológica del teatro como camino metafísico y comunicativo.

A partir de las referencias temporales, espaciales y personales se han establecido y justificado los hilos por los que discurre la construcción del concepto de expresión corporal en la teoría teatral del siglo XX, nos queda pues definir los caminos por los que seguir avanzando en ulteriores aproximaciones, la prospectiva de la investigación.

El estudio del concepto de la expresión corporal en la teoría teatral facilita la selección de futuros estudios que se podrán plantear tanto desde una perspectiva pedagógica como artística, pero particularmente en las interacciones y mutuas aportaciones de los campos teatral y educativo.

A partir del estudio del concepto de expresión corporal en la teoría teatral se abren diversos campos de trabajo que concebimos en orden a tres aspectos fundamentales: el problema de la definición conceptual de la expresión y de la comunicabilidad de los múltiples discursos en los que se sustenta, el análisis de la expresividad corporal escénica en sus distintas modalidades y el estudio de la expresión corporal en el seno de la educación general a partir de los datos de la propia teoría teatral.

En cuanto al problema de la definición conceptual de la expresión corporal y de la interrelación entre los distintos discursos, punto de partida y motivación inicial de nuestro trabajo, se puede diversificar a su vez en varios puntos de interés científico entre los que destacamos el acercamiento teórico-práctico de ámbitos separados y mutuamente desconocidos y el análisis de la terminología paralela a la expresión corporal -comunicación no verbal, movimiento escénico, gestualidad, etc.-, tal como se manifiesta en cada uno de los discursos.

En lo que respecta a la profundización en el seno de la teoría y práctica teatral se bifurca, de igual modo, la perspectiva de aplicación de las ciencias de la actividad física. Uno

de los principales intereses, en el que ya se han orientado las últimas investigaciones sobre la expresividad, se sitúa en una línea antropológica de estudio escénico, desde la que se posibilitaría la profundización sobre la representación y valoración corporal, en cada una de las tendencias y de las aportaciones escénicas. Junto a este planteamiento, un ámbito de especial participación en la construcción conceptual de la expresión corporal es el pedagógico, desde el que se puede abordar, entre otros aspectos, el estudio de los procedimientos didácticos en los aprendizajes corporales de la comunicación escénica.

Por último, de la perspectiva de las aplicaciones educativas de la expresión corporal se deriva la tercera vía de investigación que podría abarcar, entre otros, estudios bibliográficos de los textos pedagógicos de expresión corporal, el análisis histórico de la evolución de la expresión corporal en el sistema educativo desde el punto de vista de su relación con el arte, los fundamentos conceptuales configurados en el seño teatral aplicables en una teoría pedagógica de la expresión corporal, y el análisis de la permanencia de términos y conceptos artísticos en los discursos educativos sobre expresión corporal, entre otros aspectos.

Asimismo, una vez descubierto el panorama conceptual de la expresión corporal en la teoría teatral europea del siglo XX sería conveniente establecer, a partir de los indicadores de análisis utilizados o de otros nuevos, una continuidad en la investigación histórica seleccionando contextos más reducidos que posibiliten mayor profundización dentro del mismo marco.

3. Metodología del trabajo de investigación.

Por tratarse de un análisis y una interpretación de carácter histórico consideramos pertinente señalar cuatro elementos determinantes de la elaboración de este trabajo hermenéutico. El primero de ellos se refiere a los centros de documentación que han hecho posible el acceso a las fuentes de la investigación. El segundo, versa sobre los distintos tipos de fuentes utilizadas así como las funciones y las limitaciones de cada una de ellas respecto al objeto de estudio. El tercero incluye tanto las fases como los procedimientos formales tales como la elaboración y el orden de las fichas y los archivos utilizados. Y, en cuarto lugar, señalamos, por su carácter orientativo la descripción de la distribución de los contenidos en función de la estructura lógica que se ha seguido para ordenar las informaciones y el discurso en general.

3.1. Fuentes bibliográficas.

El trabajo de investigación que se acomete se basa, en gran medida, en el análisis de fuentes de tipo bibliográfico, en las fuentes que recogen los discursos teatrales pero, además, en la bibliografía interdisciplinar que aborda el concepto de expresión corporal. Por fuentes bibliográficas entendemos la información discursiva elaborada según distintos estilos o

producciones: incluimos en este concepto tanto biografías, como ensayos, novelas pedagógicas, crítica histórica, etc. sin establecer la distinción entre bibliografía como documentación científica y documentación no bibliográfica⁸⁰. Si bien, se ha considerado dentro del conjunto bibliográfico la existencia de fuentes tanto primarias como secundarias según una clasificación intencional. Además, siguiendo el criterio posicional descrito por Julio Aróstegui podemos distinguir en la propia investigación entre fuentes directas o indirectas:

“Una fuente clasificada de directa era un escrito o relato de algún testigo presencial de un hecho, de un protagonista, de una documentación, a veces, que emanaba directamente del acto en estudio. Una fuente indirecta era una fuente mediata o mediatizada, una información basada a su vez en otras informaciones no testimoniales... Pero hoy la categorización directa/indirecta, sin abandonar del todo esa noción referente al grado de “originalidad” -información, diríamos de primera mano o no-, debe atender primordialmente a la funcionalidad o idoneidad de una fuente en relación con el tipo de estudio que se pretende”⁸¹.

En las fuentes directas incluimos los tratados sobre actuación, dirección, escenografía y pedagogía teatral, así como los estudios escritos sobre el término o el concepto de expresión corporal. Por otra parte, respecto a las fuentes indirectas, donde destacan las obras de historiografía teatral, los textos incluyen reflexiones y datos sobre ideas o acciones propuestas o realizadas por otros autores en tiempos pasados o presentes. En general, cronológicamente, las fuentes directas son las más lejanas y las indirectas las más cercanas al momento de la investigación.

El concepto de expresión corporal se ha construido tanto sobre fuentes de las que hemos denominado directas como sobre fuentes indirectas. Por ello, se ha considerado imprescindible utilizar las fuentes indirectas que se manejan actualmente y que se han utilizado en los distintos discursos científicos y no científicos, como instrumento de contraste con fuentes directas que nos orientan sobre las desviaciones históricas producidas y nos aportan nuevos datos que se fueron perdiendo.

En este sentido, la utilización de fuentes indirectas, en tanto que datos de la crónica histórica, se justifica a partir del valor real en la construcción de un concepto, ya que

⁸⁰ La distinción entre bibliografía y documentación ha sido utilizada, entre otros, por Julio Aróstegui: *“La cercanía o alejamiento de un determinado tipo de fuentes en relación con la situación de la que dan cuenta ha planteado en la historiografía tradicional el embrollo de la distinción entre documentación y bibliografía, o entre fuentes primarias o secundarias. Y, sin embargo, esas diferencias no obedecerían en realidad a un criterio posicional, sino más bien intencional. Documentación es la información no elaborada, no discursiva. Bibliografía define más bien el contexto científico, el estado de la cuestión en el que nos movemos”*. Aróstegui, J. (1995) **La investigación histórica: teoría y método**, ed. Crítica, Barcelona, p. 343.

⁸¹ Aróstegui, J. o.c. p. 342.

independientemente de la veracidad o del grado de interpretación o de desviación de la idea original con el paso del tiempo, puede ser tan efectiva por su extensión e impacto sobre la realidad conceptual como una fuente directa. Este tipo de fuentes resulta además adecuado para explicar el trayecto histórico de un término o de un concepto como el que nos ocupa. Por otra parte, de acuerdo con Julio Aróstegui⁸², valoramos la variedad de las fuentes en la medida en que la confrontación de las mismas enriquece la investigación y ofrece puntos de vista complementarios o conflictivos, con los que alimentar la discusión.

Llegado este punto consideramos oportuno señalar la existencia de peculiaridades documentales y es que, en algunos casos, se han encontrado y utilizado autores prolíficos que ofrecen doblemente fuentes de tipo directo e indirecto; se trata, sobre todo, de directores teatrales de la segunda mitad de siglo que además de ofrecer una visión propia, su teoría y su práctica teatral, se han ocupado del análisis histórico-crítico de sus predecesores. Así, por ejemplo, podemos citar publicaciones del director polaco Jerzy Grotowski exponiendo las bases de su experiencia teatral y podemos utilizar también sus elaboraciones teóricas en torno al sistema del director ruso Constantin Stanislavski, o en el caso del británico Peter Brook respecto a Jerzy Grotowski, etc.

Podemos establecer además una segunda clasificación de las fuentes utilizadas según un criterio de especificidad respecto al objeto de estudio. En este sentido, distinguimos entre fuentes teatrales y fuentes no teatrales. En el primer grupo, se encuentran tanto fuentes directas, *autores y practicantes* como diría David Bradby⁸³ o *teoría y práctica del teatro* en términos de Robert Abirached⁸⁴ como indirectas, *estudios críticos e históricos*⁸⁵. En el grupo de fuentes que denominamos *no teatrales* se incluyen las fuentes que de forma genérica aportan información sobre el concepto de expresión corporal, de forma explícita -con alusión al término expresión corporal- o implícita -con referencias al concepto pero no necesariamente al término-; pero dentro de este conjunto de fuentes no teatrales puede resultar más clarificadora la división de las fuentes en función del ámbito científico de su desarrollo, a partir de la cual podríamos hablar de fuentes filosóficas, psicológicas, pedagógicas, sociológicas o meramente divulgativas.

⁸² Aróstegui, J. o.c. p. 341.

⁸³ Bradby, D. (1990) **Le théâtre français contemporain (1940-1980)**, ed. Presses Universitaires de Lille, Lille.

⁸⁴ Abirached, R. (1994) **La crisis del personaje en el teatro moderno**, ed. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.

⁸⁵ En cuanto a las fuentes indirectas coinciden en la terminología: *críticos e históricos* es el vocablo utilizado por David Bradby o.c. y *estudios críticos e históricos* el que usa Robert Abirached o.c., añadiendo en su clasificación el apartado de *varios*.

3.2. Centros de Documentación.

La presencia en diversos centros de documentación ha facilitado y condicionado el trabajo: no sólo el tipo de documentación de cada centro -más o menos específica y más o menos abundante- sino la propia organización en cuanto al acceso a la información y las posibilidades de permanencia y trabajo en cada uno de ellos.

Entre los centros a los que se ha de agradecer la colaboración hay que señalar tanto centros de origen español como francés, siendo centros públicos en su mayoría pero también privados, pudiendo distinguir, por último, los centros especializados -teatrales, artísticos, pedagógicos o de actividad física- de los centros de carácter más general.

En este apartado, al describir las características de los centros utilizados se señala también, a modo de ejemplo, la línea de la principal bibliografía consultada en el mismo, sobre todo, en lo que se refiere a las fuentes agotadas o de difícil adquisición en librerías. El procedimiento más lógico y sistemático en la selección de los centros consiste en partir de los más cercanos y accesibles para ir completando la información progresivamente con centros más distantes, aunque, en relación con algunos puntos muy concretos, se previó de antemano la necesidad de trasladarse o intentar acceder directamente a información extranjera; pero en otras ocasiones, las propias referencias que se iban encontrando y/o las circunstancias laborales condicionaron el traslado y la vuelta a centros iniciales.

Por otra parte, la estancia en los centros parisinos, que explica la presencia de numerosa bibliografía de origen francés, se justifica como respuesta a una necesidad comunicativa; las fuentes en castellano de publicación española están en muchos casos basadas en las francesas, como consecuencia de un proceso de imitación de los acontecimientos -fundamentalmente de tipo pedagógico- respecto al ámbito de la expresión corporal, por lo se ha considerado oportuno el análisis comparativo de ambas. Por otra parte, determinados sectores de la cultura teatral europea sufrieron un proceso de censura en nuestro contexto que aún en la actualidad no está totalmente solventado⁸⁶.

3.2.1. Centros nacionales.

En los Institutos Nacionales de Educación Física, de tradición fundamentalmente deportiva, se ha podido constatar una falta general de documentación en lo que al ámbito teatral y su relación con el cuerpo, el movimiento y la educación física respecta. El teatro se puede considerar, en este sentido, un ámbito de estudio ignorado o marginado. No obstante, sí es posible encontrar en sus bibliotecas referencias actuales, cada vez más numerosas, respecto a la expresión corporal, fundamentalmente desde el punto de vista educativo.

⁸⁶ A propósito de la censura teatral en la dictadura franquista, véase García Templado, J. (1992) **El teatro español actual**, ed. Anaya, Madrid, p. 22 y ss.

En concreto, en la biblioteca del I.N.E.F. de León, se han podido consultar, por su cercanía y accesibilidad, la mayor parte de las fuentes bibliográficas de expresión corporal utilizadas desde las perspectivas de las ciencias humanas, así como los tratados sobre comunicación no verbal.

La biblioteca del I.N.E.F. de Madrid, por su antigüedad en el ámbito de la actividad física, ofrece datos procedentes de manuales de historia de la educación física -Gerber, E. W. (1971) **Innovators and Institutions in Physical Education**, ed. Lee Fehiger, Philadelphia- y algunos trabajos recientes, como es el caso de la tesis de Santiago Coca -Coca, S. (1988) **Comunicación y creatividad: la expresividad creativa del gesto**, ed. Universidad Complutense, Madrid-.

La biblioteca del I.N.E.F. de Lérida, por su parte, se puede considerar una de las más abiertas a la documentación extranjera, por un lado, y al ámbito de la expresión corporal y fundamentalmente de la danza, por otro. Así, en ella se han podido consultar obras generales de lenguaje corporal -Dobbelaire, G. Saragoussi, P. (1974) **Técnicas de expresión**, ed. Oida, Barcelona; Rizzi, P. (1989) **Il movimento come linguaggio. La motricità elementare**, ed. Societa Stampa Sportiva, Roma; Goffman, E. (1973) **La mise en scène de la vie quotidienne**, ed. Les éditions de Minuit, París-; obras psicopedagógicas de danza y comunicación no verbal -Peix Argueil, M. (1980) **Danse et enseignement quel corps?** ed. Vigot, París; Lynne Hana, J. (1987) **To dance is human. A theory of Non verbal Communication**, ed. The University of Chicago Press, Chicago-; y obras específicamente teatrales -Corvin, M. (1991) **Dictionnaire encyclopédique du theatre**, ed. Bordas, París-; etc.

En relación con los centros de documentación de León, además del propio I.N.E.F. hay que señalar la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de León, la Biblioteca Municipal y la Biblioteca de la propia Escuela de Arte Dramático. En cuanto a la primera, incluye material teatral fundamentalmente español, con una sección de historia y crítica, de la que se pueden destacar los siguientes documentos: García Templado, J. (1992) **El teatro español actual**, ed. Anaya, Madrid; AAVV (1977) **Teatro español actual**, ed. Cátedra, Madrid; Huerta Calvo, J. (1985) **El teatro en el siglo XX**, ed. Playor, Madrid; Ferreras, J.I. (1988) **El teatro en el siglo XX (desde 1939)**, ed. Taurus, Madrid; Ferreras, J.I. (1988) **El teatro en el siglo XX (desde 1959)**, ed. Taurus, Madrid; Sánchez Macarro, A. (1984) **Teatro social en Inglaterra: del "Workes'teatre al Center 42"**, ed. Universidad de Salamanca; Diago, M. -coordinador- (1984) **Teatros y prácticas escénicas**, ed. Institució Alfons El Magnanim, Valencia; Carnet Valles, J.L. (coordinador) (1986) **Teatro y prácticas y escénicas**, ed. Tamesis Book, London.

En cuanto a la segunda, la Biblioteca Pública de León, se han podido consultar obras de tipo divulgativo y académico -AAVV (1985) **Los estudios de arte dramático y danza**, ed. Fundación Universidad-Empresa, Madrid; AAVV (1990) **Talleres 1978-1989**, ed.

RESAD, Madrid-, e histórico -Miralles, A. (1974) **Nuevos rumbos del teatro**, ed. Salvat, Barcelona-.

Así mismo, respecto a la Biblioteca de la Escuela de Arte Dramático, aún muy escasa en número de ejemplares, tuvimos ocasión de acceder a varias obras de historia teatral entre las que destacamos la obra de Wellwarth, G.E. (1964) **Teatro de protesta y paradoja**, ed. Alianza Lumen, Madrid. .

Por su parte, la Biblioteca Nacional (Madrid) ha constituido el punto de partida para el conocimiento de otros centros de documentación más específicos, ya que contiene información sobre las instituciones teatrales y pedagógicas con consulta bibliográfica pública. En ella, además, se produjo un primer acercamiento al conocimiento de algunas publicaciones periódicas especializadas -**Por la danza**, Asociación de profesionales-; **Modern Drama**; **ADE**, Revista teatral de la Asociación de Directores de Escena de España, etc.-, a obras bibliográficas -De la Calle, R. (1986) **Repertorio bibliográfico de investigación estética**, ed. Domenech, Valencia-, así como el acceso a bibliografía de tipo pedagógico y sobre comunicación fundamentalmente -Birdwhistell, R.L. (1979) **El lenguaje de la expresión corporal**, ed. Gustavo Gili, Barcelona; Wainright, G.R. (1986) **El lenguaje del cuerpo**, ed. Pirámide, Madrid; Ricci Bitti, P. (1979) **Comportamiento no verbal y comunicación**, ed. Gustavo Gili, Barcelona, etc.-. Asimismo, la Biblioteca Nacional facilitó el acceso a documentación general sobre movimientos artísticos del siglo XX -Plebe, A. (1971) **El expresionismo**, ed. doncel, Madrid; Casals, J. (1982) **El expresionismo: orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad**, ed. Montesinos, Barcelona, etc.- y sobre predecesores de siglos anteriores -Noverre (1807) **Lettres sur les Arts imitateurs et sur la dance**-.

La biblioteca del CIDE -Centro de Investigación y Documentación Educativa- (Madrid), contiene, en relación con nuestro objeto de estudio, por su carácter especializado, obras de tipo psicopedagógico en relación con la creatividad -Alfonso, J. (1984) **Expresión y creatividad corporal**, ed. Grup. Dissabte, Valencia; Marin, R. De la Torre, S. (1991) **Manual de Creatividad**, ed. Vicens Vives, Barcelona- y con la dramatización en su perspectiva educativa -AAVV (1988) **Dramatización**, ed. Vicens Vives, Madrid-.

El Centro Nacional de Documentación Teatral (Madrid), a pesar de que presenta algunas dificultades de acceso, quizás por tratarse de un centro con una organización muy particular, nos ha ofrecido la posibilidad de consultar textos específicos agotados -Pillement, G. (1970) **Le théâtre d'aujourd'hui. De Jean Paul Sartre à Arrabal**, ed. Le Bélier-Prisma- y un gran repertorio de revistas teatrales -**Máscara** (Escenología, México) nº 6 Monográfico Living Theatre julio 1991, **Repertorio** (Revista de teatro de la Universidad Autónoma de Querétaro, nº 11-12, 1984 Suplemento Especial Expresión Corporal de Henry Bossu y Claude Chalaguier), **The Drama Review** -vol. 24 nº 4, Odom, M. (1980) “*Mary Wigman: The Early Years*” 1913-1925, pp. 81-92, etc.-.

Por su parte, la Biblioteca Teatral *Juan March* (Madrid), a pesar de tratarse de un centro relativamente pequeño, constituye un espacio privilegiado para los estudiosos del teatro. Nos merece especial consideración el fondo antiguo de obras -tanto libros como revistas- de principios de siglo sobre teatro y sobre danza -Bertrán, M.J. (1908) “*La dansa en el teatre*” en Revista **Teatralia** nº 5, pp. 79-94; Gasch, S. (1946) **De la danza**, ed. Sebastián Gasch y Pedro Pruna, Barcelona; Arout, G. (1955) **La danse contemporaine**, ed. Frenand Nathan, D.L.; Franks, A.H. (1955) **El ballet en el siglo XX**, ed. A.H.R. Barcelona; Guerrero, J. (1955) **La imagen activa y el expresionismo dramático**, ed. Ateneo, Madrid. Silvio, C. (1927) **El arte de la expresión**, ed. Sempere, Valencia; Soler, S. (1948) **Práctica y teoría del arte escénico**, ed. Purcalla, Madrid, etc.-. Asimismo, contiene algunos trabajos docentes de investigación no publicados -Malonda, A. (1982) **Historia del mimo**, Instituto Nacional de Bachillerato en Artes -Teatro-, El Salvador, sin editar-. Además de obras escritas en castellano u otras lenguas de España, se archivan originales en francés -Lorelle, Y. (1974) **L'expression corporelle du mime sacré au mime de théâtre**, La Renaissance du Livre, París; Evans, G.L. (1977) **The Language of Modern Drama**, Eveyman's University Library, etc.-.

Por último, se agradece expresamente la colaboración y disponibilidad de la Biblioteca particular de la Librería Teatral *La Avispa* (Madrid), en la cual se conservan obras agotadas y obras antiguas tanto de pedagogía teatral, como de historia, teoría o de campos afines a la expresión corporal como la danza o el mimo -Aslan, O. (1979) **El actor en el siglo XX**, ed. Gustavo Gili, Barcelona; AAVV (1968) **Técnica Teatral Moderna**, ed. Universitaria, Buenos Aires; Doat, J. (1959) **La expresión corporal del comediante**, ed. Universitaria, Buenos Aires; Lifar, S. (1973) **La danza**, ed. Labor, Barcelona, etc.-.

3.2.2. Centros franceses.

La Biblioteca *De L'Arsenal* -Departamento Artístico de la Biblioteca Nacional de Francia “*Département des Arts du spectacle*”-, permitió la consulta directa a partir de ficheros y consulta informatizada sobre obras de carácter interdisciplinar -Pons, J. (1923) **L'Art mimique et la danse: dances, cinéma, cabarets, music hall et théâtres**, ed. Jouve, París-, sobre textos específicos de mimo o de danza -Dorcy, J. (1958) **A la rencontre de la mime et des mimes: Decroux, Barrault, Marceau**, ed. Neully sur Seine, París; Jourdain, M. (1982) **La danse, une parole: une pédagogie de l'expression et de la créativité**, ed. Le Centurion, París-, así como obras de análisis bibliográficos -Hainaux, R. (1989) **Bibliographie des ouvrages publiés en français entre 1960 et 1985 sur les Arts du Spectacle**, ed. Labor; Despagne, D. (1985) **L'expression corporelle: bibliographie analytique**, ed. C.N.D.P. París- y obras sobre gestualidad y comunicación -Thibault, M. (1991) **Célébrer la Parole avec son corps: guide de l'expression gestuelle**, ed. Chambray-les Tours CLD (original de 1930); Calbris, G. (1989) **Geste et communication**, ed. Hatier, París-.

La Biblioteca *Gaston Bâti* -Biblioteca de la Facultad de Teatro en la Universidad París III-, es uno de los centros más prolíficos y generosos, donde las condiciones de acceso a la información fueron más favorables, a cuyo personal quiero agradecer hospitalidad, eficacia y acogida. Se trata de una biblioteca universitaria donde se archivan, entre otras, obras agotadas sobre expresión corporal en la perspectiva específicamente teatral -Bernard, M. (1976) **L'expressivité du corps**, ed. Jean Pierre Delarge, París; Bertrand, M. Dumond, M. (1973) **L'expression corporelle à l'école**, ed. Vrin, París; Beltrand, M. (1976) **Dynamique de la création. Le mot et l'expression corporelle**, ed. Vrin, París; Dalcroze, J. E. (1965) **Le Rythme, la musique et l'education**, ed. Poetish Frères, Lausanne; Chabert, P. (1976) **Le corps comme matériau dans la représentation théâtrale**, Grupo de Investigaciones Estéticas del C.N.R.S., París, etc.-. En *Gaston Bâti* se posibilita además el acceso a múltiples revistas especializadas en teatro y en expresión; de las revistas consultadas destacamos artículos como los siguientes: Comendy, F. (1984) “*Les personnages dans la danse, la danse des personnages*”, en **Théâtre Public** nº58/59; Attisani, A. (1986) “*Le teatrodanza en Italie*”, en **Art Press** 108; Pujade-Renaud, C. (1975) “*L'expression corporelle impossible*”, en **Esprit** nº 5; Lachance, H. (1982) “*Le corps en exdra et en théâtre*”, en **Expression** nº 14 (revista canadiense); Gordon, M. (1974) “*Meyerhold's biomechanics*” en **The Drama Review** volumen 18 nº 3; Decroux, E. (1960) “*Présence en corps*” en **Revue d'Esthétique** Anuario 13 fascículo 1, ed. Vrin, París; Deletang-Tardif, J. (1945) “*Fragment sur le mime, le clown et l'acteur*” en **Theatre** nº 4, etc. Por último, en este centro se contempla la consulta de trabajos de investigación de diferentes niveles realizados en la propia facultad, en nuestro caso se detectaron tres estudios significativos, derivados de tres tesis de licenciatura: Norman, S. (1990) **La mise en scène du corps: vers une nouvelle plastique scénique 1900-1930**; Marcillac, N. (1993) **La referencia al bailarín para un modelo de actor en Craig, Meyerhold y Artaud**, y Bondy, M. (1984) **Mime et Semiologie**.

La Biblioteca y el Centro de Documentación del *I.N.S.E.P.* -Instituto Nacional de Deporte y Educación Física-, en tanto que centros específicos de actividad física no especializados en el ámbito teatral, permitieron, no obstante, la consulta de material relacionado con la danza desde los puntos de vista histórico y pedagógico -Arguel, M. (1992) **Danse le corps enjeu**, ed. P.U.F. París; Hodgson, J. Preston-Dunlop, V. (1991) **Introduction a l'oeuvre de Laban**, ed. Actes Sud, París.- o con la expresión corporal desde la perspectiva didáctica -Levieux, F. Levieux, J.P. (1991) **Expresssion corporelle**, ed. Revue E.P.S., París-.

En la biblioteca del *Centro Nacional de arte y de cultura G. Pompidu* (Servicio de acogida e información en Centro Beaubourg), a pesar de su carácter general existe un fondo de obras específicas relacionadas, sobre todo, con las teorías de la comunicación corporal -Calvet, L.J. (1979) **Langue, corps, société**, ed. Payot, París; Ceronetti, G. (1984) **Le silence du corps**, ed. Albin Michel, París-.

Por último, la *Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria de París*, en tanto que centro también de carácter general, posibilita el acceso a los datos sobre trabajos de

investigación académica -tesis, tesinas, etc.- y a libros de historia -Schutzenberg, A. (1976) **Contribution à l'étude de la communication non verbale**, Universidad París 7 (tesis) ó Bezerra Barbosa M.M. (1984) **Les obstacles à la communication: essai de phénoménologie de la communication**, Universidad de París 1 (tesis inédita), Sachs, C. (1938) **Histoire de la danse**, ed. Gallimard, París; Michaut, P. (1945) **Histoire du ballet**, ed. Presses Universitaire, París; Mons, G. (1992) **L'expression corporelle, discipline scolaire paradoxale**, Universidad de Strasburgo 2 (tesis inédita)-. En esta biblioteca se utilizan las obras de otros centros, gracias a un servicio público de préstamo interbibliotecario, al que tuvimos alcance.

En cuanto a la cantidad de obras consultadas hay que señalar que no todas aparecen en la bibliografía general del trabajo ya que, a pesar de tratarse de obras fichadas, por el interés que, a priori, se desprendía del título y de los índices, no siempre se consideró pertinente su utilización explícita en la elaboración del texto. La información *excedente* que se recogió esperamos que pueda ser nuevamente analizada y aplicada en la elaboración de ulteriores trabajos relacionados con el objeto de estudio, a través de las vías de investigación derivadas que se han propuesto.

3.3. Fases y procedimientos formales.

Las fases que se fueron siguiendo desde el inicio hasta el fin de la investigación reflejan como punto de partida de la búsqueda bibliográfica las referencias actuales, siguiendo una dirección retrospectiva desde finales hasta principios de siglo. En este sentido, se utilizaron como principales procedimientos formales las fichas bibliográficas y los archivos informáticos de documentación: archivos conceptuales, interdisciplinares y teatrales.

De cada obra consultada se procedió inicialmente a la elaboración de su ficha bibliográfica correspondiente, con el fin de reflejar, además de los datos formales de la publicación de la obra, las referencias al centro de documentación donde fue consultada o adquirida, así como un esquema con los aspectos más específicos respecto al objeto de estudio. Además de este tipo de *fichas bibliográficas descriptivas* se utilizaron fichas que denominamos *fichas de búsqueda*, en las cuales -con un tamaño menor facilitador del transporte- solamente se reflejaban los datos iniciales sobre obras no localizadas que se consideraban de interés específico y habían sido halladas como referencia en alguna otra obra consultada. Una vez localizada la fuente y conseguido el acceso a la misma se procedía a la elaboración de la ficha bibliográfica descriptiva y se retiraba la ficha de búsqueda.

En cuanto al tipo de archivos y a la construcción de los mismos, hay que señalar como punto de partida los discursos actuales sobre expresión corporal -inicialmente pedagógicos- dando pie a los denominados *archivos conceptuales*, donde se reflejaban las definiciones y un análisis incipiente de los sentidos otorgados al término. A partir de las referencias actuales a autores o teorías anteriores desde otras perspectivas científicas y artísticas se fueron elaborando los *archivos interdisciplinares*, donde se reflejaban las distintas aproximaciones

así como las referencias desde cada una de ellas a la teoría teatral. Por último, en el grupo de los *archivos de historia teatral*, ordenamos la información por obras -*archivos por obras*-, cuando se trataba de compendios de crítica o teoría histórica y por autores cuando se trataba de propuestas específicas y directas de un solo autor -*archivos por autores*- .

3.4. Contenidos y estructura del discurso.

La estructuración de la tesis ha constituido un requisito inicial y un aspecto de permanente revisión en el trabajo. A partir del estudio de las diversas fuentes documentales, y de la reflexión en torno a los distintos pilares de partida se procedió a la -sucesiva primero y definitiva después- división temática del objeto de estudio.

El primer paso destacable, que ha permanecido invariable desde la concepción de la tesis, es la consideración de dos partes, la contextualización de la teoría teatral sobre el cuerpo en el campo de la construcción conceptual de la expresión corporal, en primer lugar, y el estudio del cuerpo expresivo en el teatro europeo del siglo XX, en segundo lugar, siguiendo un criterio de progresiva especificidad.

En la primera parte de la tesis se aborda el lugar de la expresión corporal entre los distintos discursos que la sustentan como punto de partida para la comprensión de la complejidad del concepto y como ubicación necesaria para situar la teoría teatral entre los discursos paralelos. Se trata de una revisión del marco de reflexión e intervención en el que se circunscribe la expresión corporal: una contextualización amplia que trata de ubicar lo más claramente el objeto de estudio.

Por ello, el capítulo primero se inicia con las reflexiones y las aportaciones de la filosofía existencialista en la concepción expresiva y comunicativa del cuerpo. Las aportaciones de las distintas disciplinas se producen de forma conjunta, entrelazada y complementaria. A este respecto, Michel Bernard señala la existencia de un proceso de instauración de la temática fenomenológica y psicológica del sujeto y de la expresión; una temática que a su vez ha hecho uso de argumentaciones de inspiración marxista, nietzscheana, freudiana o mezcla de todas para incidir en aspectos como la primacía de la conciencia, la subjetividad y la interioridad⁸⁷.

La expresión corporal constituye un concepto mediatizado por los discursos sobre la expresividad y sobre el cuerpo de los que se nutre. Por tanto, en términos de Bernard, se puede afirmar que la expresividad corporal es el objeto de múltiples discursos y que, además, sólo adquiere sentido en el seno y por mediación de tales discursos:

“Si el cuerpo puede expresarse y se expresa, la aprehensión de esta expresividad y de esta expresión sólo es posible gracias a los numerosos

⁸⁷ Véase, a este respecto, Bernard, M. (1977) “*L’expressivité du corps*”, en *Quel Corps* n° 7, marzo, París, pp. 5-10.

*discursos que han circunscrito dicho campo, definido e identificado su naturaleza*⁸⁸.

Las ciencias humanas han explotado modelos diferentes de la realidad somática, han trazado diversas fronteras gracias a las que se distinguen los variados modos de aproximación. En medio de tal heterogeneidad epistemológica es donde el cuerpo -cuya realidad es a su vez multidimensional- adquiere sentido como objeto múltiple de estudio; es la derivación de estos modelos y no de los modelos de desarrollo de las ciencias biológicas en general -modelo anatómico-fisiológico-deportivo del cuerpo- lo que configura y posibilita el marco conceptual de la expresión corporal⁸⁹.

El modo de interrogación de las ciencias humanas, sus sospechas respecto del sujeto, sus recursos a ciertas referencias obligadas han hecho nacer indirectamente las condiciones para que el cuerpo esté en el horizonte, y a menudo incluso en el centro de su prospección. Lo que se ha creado es una multiplicidad de saberes nuevos, una multiplicidad de aproximaciones reflejo de varias perspectivas; se ha creado un cuerpo expresivo múltiple, tanto más múltiple en la medida en que se yuxtaponen los desarrollos epistemológicos diferentes.

El organismo que instaura, por ejemplo, el movimiento como etapa adaptativa y evolutiva y sus futuros equilibrios es radicalmente diferente a la invisible profundidad donde se proyectan las versiones fantasmáticas de *las energías y cubiertas* corporales.

Este primer capítulo se ha estructurado en siete partes, de las cuales, las cuatro primeras constituyen las perspectivas más significativas de las ciencias humanas sobre expresividad corporal. De la psicología, la filosofía, la sociología y la pedagogía, señalamos solamente los discursos más preponderantes en relación, sobre todo, con el tratamiento y el pensamiento del cuerpo; de un cuerpo percibido, interactivo, construido y, sobre todo, expresivo. En la quinta parte del capítulo se retoma la aportación científica interdisciplinar de los discursos centrados en la comunicación en general y en la comunicación no verbal en particular, como indicadores y contenedores de la idea de un cuerpo-lenguaje.

En un sexto epígrafe sintetizador, la expresión corporal se sitúa en el seno del movimiento corporeista, desde cuyas reivindicaciones y experimentaciones prácticas llega al estatus que ocupa en la actualidad. Por un lado, incidimos en la importancia de la comprensión del concepto de corporeismo en relación con el término expresión corporal, deteniéndonos en el análisis de los discursos corporeistas de tipo psicosociológico como

⁸⁸ Cita traducida del original, en francés: “*Si le corps peut s'exprimer et s'exprime, l'appréhension de cette expressivité et de cette expression n'est possible qu'à travers et grâce aux nombreux discours qui en ont circonscrit le champ, défini et identifié la nature*”. Bernard, M. (1976) “*Semianálisis de la expresión corporal: el poder del signo y las astucias de los discursos*”, en **L'expressivité du corps, recherche sur les fondements de la théâtralité**, ed. Jean Pierre Délarge, París, p. 217.

⁸⁹ Vigarello, G. (1982) “*Le laboratoire des sciences humaines*”, en **Esprit** nº 62.

argumento para la defensa de una pretendida liberación corporal; por otro lado, revisamos el lugar de la expresión corporal entre las prácticas corporeistas como paradigma, ejemplo por excelencia o aglutinadora de todas ellas. Por último, en este mismo capítulo, se introduce un epígrafe sobre la concurrencia de los discursos de las ciencias humanas dentro del ámbito específicamente teatral, como manifestación de la presencia y de la aplicación de las teorías científicas y del movimiento corporeista en la práctica dramática y escénica. Este último abordaje sitúa el objeto de estudio en el ámbito del teatro estableciendo así un puente de acceso al discurso específicamente teatral.

A partir del segundo capítulo la tesis se centra, con un grado de mayor concreción, en la caracterización del cuerpo expresivo en el territorio teórico del teatro europeo del siglo XX. Dentro de la teoría teatral se seleccionan tres perspectivas de análisis complementarias desarrolladas en función de un criterio de comprensión global: la primera es la perspectiva pedagógica, la segunda la comunicativa y la tercera y última, la interartística, apoyada en la danza como exponente significativo de la interacción entre los distintos campos artísticos escénicos.

El segundo capítulo, *La Expresividad Corporal en la Pedagogía Teatral*, incide en el proceso de reflexión sobre la necesidad de tiempo y espacio para organizar y renovar el teatro, materializado en la fundación de escuelas experimentales y en la publicación de textos didácticos. Esta reflexión constituye una prueba del desencadenamiento de una cultura pedagógica específica del marco artístico del teatro europeo del siglo XX.

El análisis pedagógico parece haber propiciado el estudio antropológico del actor y permitido el desarrollo de distintas concepciones en torno a la corporalidad; aspecto clave este último para la comprensión del tratamiento didáctico de la expresividad corporal. Por otra parte, la introducción de principios y medios pedagógicos innovadores en el seno de las escuelas de vanguardia modifica a su vez el proceso de creación artística y el papel de cada uno de los agentes teatrales implicados: autor, director, actor y espectadores.

El teatro constituye uno de los centros efervescentes de cultura corporal donde se tejen todos los discursos y los usos, donde el cuerpo y el movimiento se recrean y explicitan haciéndose visibles. La práctica pedagógica crece desde la escena en busca de una aplicación y un efecto profundo en el espectador y se nutre internamente de toda una concepción y una enseñanza que afecta fundamentalmente a la persona del actor desde la perspectiva de su preparación profesional⁹⁰. En este capítulo, a partir de la revisión de las escuelas de teatro pioneras en la experimentación y en la enseñanza de la expresividad corporal, se explora el tipo de concepciones de cuerpo y de educación corporal que se tejen y que forman parte de la iniciativa pedagógica que surge a principios de siglo en Europa, y se mantiene vigente hasta

⁹⁰ El término de pedagogía teatral en este estudio se refiere a la reflexión sobre los procesos de formación del actor más que a la intencionalidad y el efecto educativos de la práctica teatral sobre el público y sobre la sociedad.

la actualidad impulsada por las tendencias y las experiencias más críticas respecto al teatro oficial y al estado social en el que surgen.

En el tercer capítulo, circunscribimos el concepto de expresión corporal en las referencias a las posibilidades lingüísticas del cuerpo expresivo en oposición o como contrapunto de la palabra, en una perspectiva que nos conduce al análisis del mimo como teatro gestual por excelencia. El capítulo se estructura en tres partes, en la primera de las cuales se plantea la justificación comunicativa del gesto como uno de los aspectos vigentes en torno al concepto de expresión corporal y a su estatus en la formación del actor, en la segunda, se aborda la crítica al lugar del texto dramático en la obra teatral como un cuestionamiento ligado particularmente a las tendencias teatrales gestuales en las que el cuerpo goza de una mayor consideración comunicativa y, en la tercera y última, se analiza el proceso histórico de la evolución del mimo dentro del cual se construye una de las principales definiciones artísticas de la expresión corporal como arte del movimiento.

El interés social, científico y artístico que se despierta en torno al lenguaje corporal desde principios de siglo, repercute en la evolución de las distintas modalidades de la escena -en el teatro hablado, en el mimo y en la danza- y en las relaciones conceptuales y los límites definitorios de todas ellas⁹¹. La expresión corporal se sitúa en el centro de la problemática y de la discusión de tales relaciones, como base y recurso común de las distintas artes teatrales o como nueva modalidad artística. La expansión conceptual y la utilización terminológica se remite fundamentalmente, de forma prioritaria, al desarrollo del arte del mimo.

En la práctica escénica, tal motivación por la comunicación no verbal se traduce claramente en el poder expresivo que el gesto va consiguiendo en la escenificación desde la primera mitad de siglo⁹²; de hecho, el discurso didascálico⁹³ llega a ocupar e incluso sustituye

⁹¹ Esta revelación de saberes comunes sobre la comunicación no verbal fue el tema motivante del Congreso Internacional sobre los fundamentos del *movimiento escénico* celebrado en Saintes (Francia) en abril de 1991 donde Peter Brinson pone de manifiesto la desvinculación exclusiva del fondo de saber con ninguna de las modalidades artísticas subrayando la relación multívoca con todas ellas: “*Les souvenirs d'expériences théâtrales, renforcés par les échanges de la présente rencontre m'encouragent à penser que s'est révélé un fond de savoirs européens commun à propos de la communication non verbale par le corps, à propos du langage du corps, à propos de la connaissance non verbales dissimulée dans ce langage et à propos de l'entraînement du corps à la communication non verbale. Ce savoir commun ne se rattache ni tout à fait au théâtre parlé, ni à la danse, ni à la pantomime. Il est commun aux trois et est engendré par les trois, approprié à la nature européenne, à la tradition européenne et à l'histoire européenne*”. Brinson, P. (1993) “*L'impact de Laban sur la danza et le théâtre contemporains*”, en AAVV **Les fondements du mouvement scénique** ed. Rumeur des Ages -La Rochelle- y Maison de Polichinelle -Saintes- Congreso celebrado en Saintes en 1991, p. 55.

⁹² Marie-Claude Hubert atribuye el crecimiento de la importancia que como recurso expresivo y comunicativo se otorga al gesto a las propias investigaciones de los directores teatrales y al nacimiento de nuevas artes como el cine. Este poder creciente del cuerpo y el movimiento en la escena culmina, según ella, en la segunda mitad de siglo con la modificación de la escritura dramática: “*Las investigaciones de los directores, la importancia creciente del mimo, las teorías de Artaud, el nacimiento del cine, transforman radicalmente la concepción de juego teatral en los cuatro primeros decenios de siglo, subrayando el poder expresivo del gesto. Pero, es a partir de los años cincuenta cuando se modifica la escritura dramática*”. Cita traducida del original: “*Les recherches des metteurs en scène, l'importance croissante du mime, les théories d'Artaud, la*

paulatinamente al discurso verbal. Así, el gesto se manifiesta y se reconoce gracias al desprestigio que afecta al lenguaje verbal, aprovechando oportunamente los momentos críticos por los que atraviesa la lengua y su credibilidad comunicativa -aspecto en uno de cuyos momentos álgidos se sitúa el surgimiento y la expansión del *teatro nuevo* a mediados de siglo-. Esta incertidumbre de corte existencialista, que cuestiona la función comunicativa del lenguaje, se refleja en los recursos teatrales pero implica también a la propia dramaturgia. En la medida en que el lenguaje pierde para los escritores certeza, como lo han querido despojar, al menos parcialmente, de su función comunicativa, como contrapartida, se ha investido al gesto y se ha tratado de convertir simultáneamente en signo y en mensaje⁹⁴.

El último capítulo, *La evolución de la danza en el contexto de la expresividad teatral*, pretende aportar el proceder de una de las manifestaciones escénicas más específicamente corporales, con el fin de poder encarar las distintas formas artísticas en las que se apoya la expresión corporal. El cariz de dicha evolución puede considerarse uno de los acontecimientos más decisivos desde el punto de vista de la construcción teatral de la expresión corporal. En los capítulos precedentes se plantea la importancia de distintas propuestas escénicas como manifestaciones corporales así como el valor de las distintas técnicas que se han utilizado en la preparación corporal del actor; en este sentido, parece significativo el estudio de la danza para poder completar las tendencias gestuales y los elementos integrantes de la teoría de la expresividad corporal escénica. La conexión entre la danza y el teatro, el enlace que los acerca y unifica es precisamente la dimensión corporal expresiva; por ello, las razones de las vinculaciones y las interacciones entre ambos configuran el objeto de estudio del primer epígrafe.

En el segundo de los epígrafes de este capítulo se analiza la danza en tanto que recurso teatral, para lo cual nos situamos desde la perspectiva de un teatro que toma conciencia del valor expresivo del gesto y que acude a la danza, como parte que considera segregada de sí mismo en el proceso de una evolución teatral equivocada⁹⁵. En el tercer epígrafe nos ubicamos en la posición contraria, desde la danza se amplían los códigos del movimiento y se

naissance du cinéma, transforment radicalement la conception du jeu théâtral, dans les quatre premières décennies du xx siècle, soulignant le pouvoir expressif du geste. Mais ce n'est qu'à partir des années cinquante que l'écriture dramaturgique se modifie". Hubert, M.C. (1987) **Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante**, ed. Librairie Jose Corti, Mayenne, p. 207.

⁹³ Las didascalias son las indicaciones escénicas, una parte del texto que se traduce o traspone directamente desde el código lingüístico a otros códigos diferentes, que aparecen bajo la forma de signos escénicos. Sobre las relaciones entre el texto y la escena véase Ubersfeld, A. (1994) "*El texto y la escena*", en **Repertorio** número 29, pp. 20-23.

⁹⁴ En las obras de Beckett, Ionesco y Adamov, dramaturgos de los años cincuenta, se utiliza el gesto en lugar del lenguaje verbal, incluso en sus funciones fática y metalingüística; a este respecto, véase Hubert, M.C. **o.c.** pp. 207-238.

⁹⁵ Algunos autores teatrales se quejan de presenciar un teatro en el que se perdieron aspectos corporales como los que implicaba la danza, incluso se llega a situar a esta en el origen histórico de las manifestaciones teatrales. Véase, a este respecto, por ejemplo, del conjunto de la obra de Edward Gordon Craig: Craig, E.G. (1987) **El arte del teatro**, ed. Gaceta, México.

abarcaban otras gestualidades y otras posibilidades corporales -voz- y escénicas -plástica- que habían sido relegadas en el esfuerzo por defender la autonomía artística. Por último, en el cuarto epígrafe se enfatizan los rasgos que propician la construcción expresiva corporal en la evolución de la danza en el siglo XX y las causas del mencionado acercamiento intercorporal-interescénico. La liberación y la naturalización del gesto son dos de las principales características que contribuyen desde la danza a la construcción de una idea de expresión corporal en tanto que arte corporal indefinido, con una gestualidad descodificada.

CAPITULO 1:

EL MARCO DE LA CONSTRUCCIÓN CONCEPTUAL DE LA EXPRESIÓN CORPORAL.

1. Aportaciones y aproximaciones de la filosofía existencialista en torno a la corporalidad y a la expresividad.

La fenomenología existencialista⁹⁶ constituye una valoración especialmente fecunda de las posibilidades expresivas del cuerpo y del significado antropológico de las mismas, aunque no por ello se puede considerar la única aportación filosófica a este respecto. El vitalismo, y fundamentalmente la obra de Nietzsche, supone asimismo una fuente nada despreciable en la construcción de una idea de cuerpo y de relación corporal expresivos, se trata en todo caso de un discurso menos conocido y quizás menos influyente. A este respecto, Aida Aisenson subraya la originalidad de la perspectiva corporal tal como fue abordada por el existencialismo, reconociendo no obstante aportaciones anteriores, que se multiplicaron a finales del siglo XIX y culminaron en el XX:

“Por eso el cuerpo era una tumba para los pitagóricos, y para Platón la persona residía en un alma incorpórea y la muerte significaba una liberación. Tal actitud se percibe desde la antigüedad hasta los comienzos del siglo XIX, cuando Maine de Biran, Nietzsche y Klages iniciaron una valoración del

⁹⁶ La fenomenología, en tanto que movimiento filosófico que tiene su génesis fundamentalmente en las ideas de Edmund Husserl (1859-1938), adquiere particular importancia en su confluencia con el pensamiento existencialista -Díaz, C., en Quintanilla, M.A. (1985) **Diccionario de Filosofía contemporánea**, ed. Sígueme, Salamanca-, en el existencialismo, por su parte, como pensamiento antirracionalista desarrollado en Europa fundamentalmente entre las décadas de los veinte y los sesenta, predomina la utilización de un método fenomenológico en tanto que método puramente descriptivo -Pintor-Ramos, A., en Quintanilla, M.A. **o.c.**, pp. 149-150-. De la complejidad y la riqueza de las ideas de la fenomenología existencialista, sólo se hará aquí el estudio de algunas de las principales aportaciones que se centran concretamente en el problema de la expresividad corporal entre las que destaca la síntesis de los conceptos de carnalidad e intencionalidad, en Merleau-Ponty y en Sartre.

*cuerpo como factor esencial en la vida humana, valoración que perduró en pensadores posteriores: Scheler, Gehler, Plessner, hasta culminar en el pensamiento existencial, que encaró el problema desde el ángulo del cuerpo propio*⁹⁷.

La fenomenología existencialista constituye una superación de planteamientos anteriores respecto al valor y el sentido de la corporalidad en la existencia humana. No obstante, según José Lavaud, la fenomenología del cuerpo no puede dejar de calificarse como filosofía del espíritu, en el sentido en que aún aspira a la consecución de la unidad: a distancia de la dualidad metafísica entre la objetividad opaca del cuerpo y el alma desencarnada, o de un dualismo más sutil que opone, al cuerpo propio absorbido por la conciencia de sí, el cuerpo-objeto, Lavaud inscribe la fenomenología del cuerpo en el horizonte de una filosofía del espíritu que permite pensar dialécticamente la unidad espiritual como una unidad siempre provisoria, siempre conquistable⁹⁸. A esta perspectiva habría que añadir la crítica de Michel Bernard, quien acusa a la fenomenología de intensificar la dualidad entre gesto y palabra al invertir la jerarquía establecida entre ambos⁹⁹.

No obstante, desde el punto de vista de la construcción conceptual de la expresión corporal, es necesario reconocer en la fenomenología existencialista una lucha por situar al cuerpo en un espacio significativo del ser desde el que se proyectan y suceden los atributos de la expresividad: cuerpo expresión en sí mismo, cuerpo vivencial, centro de multisubjetivación, unidad perceptiva y significativa, y cuerpo como única explicación posible -y única esperanza- para situar el lenguaje en la naturaleza, tratando de conciliar así sus paradojas.

1.1. El cuerpo existencial como expresión en sí mismo.

El valor de la fenomenología existencialista en relación con su contribución a una concepción del cuerpo más amplia y posibilitante desde el punto de vista expresivo que la que había predominado históricamente en el pensamiento y en el conocimiento occidentales ha sido puesto de manifiesto en diversas ocasiones, por autores con perspectivas epistemológicas distintas. Ya ha sido señalado además el valor de este concepto existencialista de la

⁹⁷ Aisenson, A. (1981) **Cuerpo y persona**, ed. Fondo de Cultura Económica, México p. 9.

⁹⁸ Lavaud, J. (1992) "*Phénoménologie du corps et philosophie de l'esprit*", en AAVV (1992) **Analyses & Réflexions sur Le corps II**, ed. Ellipses, París, pp. 106-110.

⁹⁹ Se acentúa un dualismo entre el gesto y la palabra que privilegia al primero, estableciendo una superioridad expresiva del gesto, pero que parece evidenciar su insuficiencia y definitivamente lo aísla. Este ha sido un pensamiento decisivo en la configuración de las teorías sobre comunicación no verbal. Se podría, en este sentido, afirmar que la relegación de la palabra constituye una de las ideas que han dirigido la impulsión del concepto y de las prácticas de expresión corporal.

corporeidad en lo que a la expresión y especialmente a la comunicación respecta¹⁰⁰. La importancia de los aspectos expresivos parece sustentarse en la superación del tradicional dualismo cuerpo-alma, que vaciaba al cuerpo de todo contenido y significado al relegarlo a distintas versiones y grados de opacidad y materialidad. Con el existencialismo se reconoce el bagaje afectivo, emotivo, subjetivo, etc. del cuerpo y de las acciones del hombre en el mundo. Pero además, se comprende la corporeidad como una característica antropológica de la que no pueden separarse los distintos aspectos de la humanidad.

Así lo pone de manifiesto Miguel Vicente cuando incide en el concepto unitario del existencialismo y en la relación conceptual del cuerpo y la comunicación, atribuyendo un carácter corporal a todo proceso comunicativo y expresivo:

*“El cuerpo existencial no es tanto un vehículo de comunicaciones como comunicación en sí mismo: quien comunica, quien expresa es desde luego el yo, pero es que el yo es un yo corpóreo”*¹⁰¹.

La corporeidad deja de ser un atributo más para concebirse como la esencia y la existencia de cada hombre, como cualidad antropológica *sine qua non*.

La noción de cuerpo existencial, como superación del cuerpo anatómico-fisiológico -desgajado de la persona- y del cuerpo psicológico -cuerpo instrumento de cognición- ya había sido señalada anteriormente, entre otros, por André Lapierre¹⁰², quien, a este respecto, subraya la diferencia entre las nociones *tener cuerpo* y *ser cuerpo*, paradigma este último de la vivencia, la percepción, la presencia y la comunicación, como aspectos revelados, en gran parte, por la fenomenología existencialista.

Hay que destacar, por tanto, la importancia de esta noción expresiva del cuerpo existencial en la construcción conceptual de la expresión corporal: el cuerpo deja de ser únicamente instrumento, vehículo, receptáculo, continente, etc. para constituirse en centro de las acciones e intenciones, en referencia y fuente de los significados y de las emociones, en el eje de la existencia y de la expresión del hombre.

1.2. El cuerpo vivencial y el cuerpo como fenómeno de multisubjetivación.

El detenimiento en la vivencia-conciencia del existir como rasgo común señalado por los existencialistas, constituye uno de los aspectos más significativos para la comprensión de la expresión corporal. Siendo así, en la medida en que la manifestación corporal se configura a

¹⁰⁰ Véanse, a este respecto, las alusiones a la fenomenología existencial que aparecen en Santiago, P. (1985) **De la expresión corporal a la comunicación interpersonal**, ed. Narcea, Madrid.

¹⁰¹ Vicente, M. (1989) “*Nociones de cuerpo para una teoría de la educación física*”, en **Perspectivas de la Actividad Física y el Deporte** nº1, p. 8.

¹⁰² Lapierre, A. (1985) “*El concepto de psicomotricidad y su evolución*”, en **Revista de Educación Física** nº 6, pp. 5-10.

partir de las propias percepciones y a su vez se proyecta y se comprende en el seno de una relación activa y bidireccional con el mundo.

La noción de cuerpo vivencial se manifiesta, por ejemplo, en Gabriel Marcel¹⁰³, quien describe el cuerpo como existencial indubitable y como camino para percibir otros existentes, los cuales proyectan o prolongan al propio cuerpo en una dirección determinada¹⁰⁴. A este respecto, Marcel ha sido considerado como uno de los primeros existencialistas que se atrevieron a rechazar la idea de la distinción entre *el yo y el cuerpo*¹⁰⁵.

Por su parte, las aportaciones de Jean Paul Sartre¹⁰⁶ pueden considerarse quizás como las más controvertidas. Así, para Michel Bernard, la obra de Sartre, a la que tacha de *dualista cartesiana*, queda al margen de esta base discursiva sobre la expresividad corporal¹⁰⁷. Bernard sitúa el soporte ideológico de la expresividad corporal y las raíces teóricas de la misma en el seno de la cultura alemana, importada por la francesa a través de filósofos como Merleau Ponty¹⁰⁸. Sin embargo, a nuestro parecer y de acuerdo con otros autores como Aida Aisenson Kogan¹⁰⁹ no se puede prescindir de aportaciones que consideramos prioritarias en el marco filosófico del que se ha abastecido el pensamiento contemporáneo en torno al cuerpo y específicamente en los valores expresivos del mismo.

Así, en relación con la conciencia corporal, Sartre establece una doble visión antropológica, una disociación del ser: el *ser-en sí* (la cosa o el cuerpo cosificado) y el *ser-para sí* (el cuerpo concientizado o la conciencia). Esta última perspectiva o característica del *para-sí* le permite al hombre introducir su conciencia y además poner su intención -en su cuerpo y en el de los demás-; aspectos que forman parte de las propias acciones corporales:

¹⁰³ Gabriel Marcel (1889-1973) dramaturgo, crítico literario, músico y filósofo inicialmente idealista se conoce como el primer existencialista francés.

¹⁰⁴ Marcel, G. (1954) citado por Aisenson, A. (1981), **Cuerpo y persona. Filosofía y psicología del cuerpo vivido**, ed. Fondo de Cultura Económica, p. 19.

¹⁰⁵ Lavaud, J. **o.c.** p. 106.

¹⁰⁶ Jean Paul Sartre 1905-1980, se ha llegado a considerar el principal de los representantes del existencialismo francés, a partir sobre todo de la publicación de **El ser y la nada** (1943) que se llegó a tomar como libro de texto básico del pensamiento existencialista. Pero Sartre no se limitó a producir ensayos sino que utilizó la novela y el teatro como géneros transmisores de su filosofía.

¹⁰⁷ “*Seules en fait l'importation, l'adaptation et la synthèse singulière de la phénoménologie allemande et de la Psychologie par la pensée existentielle de Merleau Ponty (et non celle de Sartre restée sur ce point invinciblement cartésien, comme l'a noté Bruare, réussirent, à partir des années 1950, à lui conférer droit de cité et, bien plus, une valeur théorique essentielle.*” Bernard, M. (1977) “*L'expressivité du corps*”, en **Quel Corps** nº 7, marzo, p. 6.

¹⁰⁸ Sobre Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) véase Yagüe, J. (1971) **Merleau-Ponty y la fenomenología**, Madrid, citado por Quintanilla, **o.c.** p. 158.

¹⁰⁹ Aisenson concede a Sartre un lugar importante en la teorización del cuerpo vivido. Véase, a este respecto, “*Los planos de la corporeidad según Sartre*”, en Aisenson, A. **o.c.** pp. 41-71.

“Mi cuerpo es una estructura consciente... el cuerpo es lo que la consciencia es; esta no es más que cuerpo, lo demás es nada y silencio... El cuerpo es enteramente un hecho vivencial”¹¹⁰.

La conciencia corporal se explica a través de una triple panorámica de subjetividad y a través de dicho proceso de multisubjetivación del cuerpo se puede acceder al concepto de expresión corporal: el cuerpo como *ser-para-sí*, el cuerpo como *ser-para-otro* y el *cuerpo-para-mí como cuerpo conocido-por el otro*. Se trata de dimensiones de la conciencia corporal que subrayan claramente los procesos de percepción, intención e interrelación en los que se sumerge el cuerpo en la dinámica expresiva.

El cuerpo como *ser para sí* es el cuerpo aprehendido desde la propia conciencia, desde la propia interpretación y perspectiva; es el resultado de un proceso de autopercepción. El cuerpo como *ser para otro* es el propio cuerpo percibido por el otro, el cuerpo observado e introducido en otras subjetividades; es la presencia de la perspectiva y de la intención del otro sobre el propio cuerpo. A la personal objetivación se suma la objetivación extraña, lo que permite la confluencia de perspectivas en una red de mutuas relaciones significativas. Por último, el *cuerpo para mí como cuerpo conocido por el otro* es la percepción del propio cuerpo en tanto que cuerpo conocido por los otros; es la conciencia de la existencia del propio cuerpo para los demás. El propio cuerpo se relativiza al remitir a otro centro -a otra conciencia- distinto de la propia subjetividad. La timidez, desde este punto de vista, en tanto que limitante de la autoexpresión corporal, es el resultado del dominio de la percepción del otro sobre el propio cuerpo, bajo la idea de que somos realmente como determina la mirada del otro¹¹¹. En relación con lo que hemos denominado triple multisubjetivación, Gerard Lemarié describe tres dimensiones corporales del universo sartriano: universo carnal modificable, universo de proyecto sobre los cuerpos que yo transformo y universo de relaciones con otros cuerpos¹¹².

1.3. La unidad perceptiva y significativa del cuerpo.

Los discursos en torno a la expresividad del cuerpo, desde el punto de vista teórico, tal como lo ha planteado Michel Bernard, nacen y se desarrollan con el impulso conjunto de la Psicología General, sobre todo clínica y social, y gracias al intento de elaboración de una ontología del cuerpo y más exactamente de lo sensible por Maurice Merleau Ponty¹¹³.

¹¹⁰ Sartre, J.P. (1984) **El ser o la nada**, ed. Alianza, Madrid, p. 330.

¹¹¹ A este respecto, véase Lemarié, G. (1992) “*La découverte du corps chez Sartre*”, en AAVV (1992) **Analyses & Réflexions sur Le corps I**, ed. Ellipses, París, p. 34-37. Gérard Lemarié subraya, a partir de la lectura de **Les Mots**, el relato sartriano de la experiencia negativa de un cuerpo del que no podía desprenderse en la experiencia de la vergüenza corporal.

¹¹² Lemarié, G. **o.c.** pp. 34-37.

¹¹³ Bernard, M. **o.c.**, París, p. 12.

En este sentido, la obra de Merleau-Ponty se puede concebir como nudo generador de lo que se convertirá en el discurso ideológico contemporáneo dominante de expresión corporal. El expresionismo se genera sobre todo en sus primeros escritos, y fundamentalmente en **Fenomenología de la Percepción**, una de sus obras más conocidas. En esta obra, en efecto, el cuerpo se constituye como lugar de expresión, como espacio expresivo origen de los demás espacios.

El cuerpo en su integridad -no sólo objetiva sino subjetivamente- participa en la organización de la vía personal de forma definitoria. La interacción entre la persona y el mundo, o dicho en otros términos entre el cuerpo y el espacio constituye una relación simbólica que introduce la noción de cuerpo como espacio expresivo:

“El cuerpo es eminentemente un espacio expresivo... Pero no solamente un espacio expresivo entre los demás. Es el origen de todos los demás, el movimiento de expresión, lo que proyecta hacia fuera las significaciones dándoles un lugar, lo que hace que ellas se pongan a existir como cosas, bajo nuestras manos, bajo nuestros ojos”¹¹⁴.

La espacialidad -característica corporal- es descrita por Merleau-Ponty atendiendo a distintas cualidades. Así, se refiere a la *espacialidad vivida o existencial* -el cuerpo se concibe como unidad significativa y prisma de la percepción-, a la *espacialidad intencional y orientada* -el cuerpo da sentido a las cosas y se proyecta en el mundo-, a la *espacialidad externa* -el cuerpo habita el tiempo y el espacio-, a la *espacialidad intersubjetiva* y a la *espacialidad sexual* -el cuerpo se abre a la sensibilidad del cuerpo del otro-.

La *espacialidad intersubjetiva* se constituye como condicionante de la expresividad corporal, gracias a la cual el cuerpo se muestra como una estructura significativa cuya intencionalidad originaria y su motricidad constituyen un *nudo de señales para el prójimo* y a la vez se muestra como una *estructura perceptiva o comprensiva*. La capacidad perceptiva del cuerpo no se debe sólo al carácter sensorial del mismo sino también a su propia historia, a su figura, así como a su situación emocional y física.

Merleau Ponty -al menos en sus primeros escritos- considera al cuerpo como el suelo originario y privilegiado de toda expresividad. El movimiento expresivo es lo que proyecta hacia fuera las significaciones dándoles un lugar. En términos de Michel Bernard¹¹⁵ se trata de un discurso nostálgico de un lenguaje que busca un ser original y absoluto; una nostalgia común a las filosofías neovitalistas en las que prevalece el reconocimiento de una expresividad primordial.

¹¹⁴ Merleau-Ponty, M. (1975) **Fenomenología de la Percepción**, ed. Península, Barcelona, p. 163.

¹¹⁵ Bernard, M. o.c. p. 262.

1.4. El cuerpo como anclaje del lenguaje en la naturaleza.

A partir de la fenomenología de Merleau Ponty se suceden los estudios sobre la expresividad y con ellos surgen y se establecen nuevos sentidos y justificaciones de la expresividad corporal. En lo que respecta a la relación del lenguaje (y por tanto del yo al objeto), la expresividad se considera necesariamente corporal en la medida en que únicamente el cuerpo posibilita la presencia de la naturaleza o del mundo en el lenguaje. Por otra parte, la expresividad es también corporal desde una segunda perspectiva, no ya como presencia del objeto designado sino como presencia intersubjetiva de *ti* en *mí*, como relación del otro como sujeto conmigo -expresividad gestual en tanto presencia afectiva inmediata de un ser-¹¹⁶.

Desde esta perspectiva, la expresividad corporal se convierte a la vez en límite y fundamento del lenguaje: si por una parte posibilita el significado, por otra lo exige, lo reclama para adquirir sentido y evitar su propia disolución en el éxtasis inefable del instante; la necesidad del contenido parece imponerse como un aspecto separable del significante corporal.

A partir de este discurso fenomenológico se consolida la dialéctica interior-exterior: la expresión de un sujeto responde a la necesidad de exteriorizar interioridades. La expresión, en tanto que es reveladora del ser, crea un interior al constituir un exterior. De esta misma dialéctica deriva también la idea paradójica de los límites y las posibilidades expresivas, aspecto que ha sido retomado más recientemente por pensadores españoles como Laín Entralgo¹¹⁷. El cuerpo se define como entidad transparente en la medida en que permite y además impone la expresión; pero simultáneamente permanece como una entidad opaca que oculta lo que se esconde detrás de la primera manifestación e impide revelar toda la realidad del sujeto. La dialéctica entre el interior y el exterior es la que determina que un sujeto sea a la vez transparente e indescifrable.

Por otra parte, simultáneamente, se difunde un discurso antiintelectualista que se origina en la idea de la percepción directa de la expresión, de la lectura inmediata y afectiva del cuerpo: la expresión no requiere trabajo imaginario previo ni esfuerzo intelectual, se lee directa y afectivamente en la medida en que el cuerpo del observador se dispone a acogerla -en todo caso para convertirse en *expresión verdadera* exige la *conciencia* de su significado-¹¹⁸.

La expresión constituye, pues, un apriori afectivo a medio camino entre los aprioris corporales de la percepción y los aprioris especulativos del conocimiento: se enraíza en la naturaleza y al mismo tiempo abre a esta naturaleza la posibilidad de la reflexión.

¹¹⁶ Estas dos justificaciones se encuentran en la obra de Mikel Dufrenne -Dufrenne, M. **Phénoménologie de l'expérience esthétique**, ed. P.U.F., París- citada por Bernard, M. o.c. p. 263.

¹¹⁷ Véase, a este respecto, Laín Entralgo, P. (1978) **Antropología de la esperanza**, ed. Labor, Barcelona y (1984) **Antropología médica**, ed. Salvat, Barcelona.

¹¹⁸ Bernard, M. o.c. p. 265.

Esta idea, propia del discurso de fenomenólogos como Mikel Dufrenne, como prolongación de la teoría de Merleau Ponty, constituye una concepción naturalista del lenguaje y de la expresión: la expresividad es aquello que en la naturaleza, y consecuentemente, en el nivel corporal que la singulariza, prepara y anuncia al propio lenguaje, lenguaje que concebido en su doble articulación restituye a su vez el peso carnal y la voluminosidad de la naturaleza por la inmanencia poética de los objetos que designa y por la presencia afectiva de los sujetos a los que se dirige. Pero, paradójicamente, la expresividad corporal no adquiere suficiente entidad en sí misma en la medida en que necesita de la significación del lenguaje para adquirir un sentido más allá de la presencia encantadora de la naturaleza¹¹⁹.

La expresividad del cuerpo se remite a ese lenguaje de la naturaleza en el hombre: es el poder que la naturaleza tiene de no hablar, pero de hacer posible la palabra en la medida en que profundiza o cava un espesor, un delante y un detrás entre los que juega, permitiendo al signo que se manifieste y se esconda a la vez¹²⁰.

Por su parte, Claude Bruaire¹²¹, quien aporta una solución a los límites y paradojas del discurso expresionista, tiende a restaurar un carácter más riguroso en la relación de la naturaleza y el lenguaje que el planteado por Merleau Ponty o por Mikel Dufrenne. Bruaire intenta explicitar la articulación necesaria y recíproca que liga y da sentido a la racionalidad del lenguaje y a la expresión muda y singular de nuestro cuerpo: *el lenguaje es un acontecimiento de sentido en el sinsentido del cuerpo*.

Bruaire subraya, además, cómo la expresividad de la singularidad personal del sujeto sólo es posible en la medida en que en que dicha singularidad se distingue de la individualidad puramente orgánica del cuerpo, en la medida en que de alguna forma el sujeto se disocia del individuo. Y es que dicha disociación es precisamente fruto del lenguaje, que tiene la propiedad de conferir una identidad a las manifestaciones diversas del cuerpo y como consecuencia lo universaliza singularizando la acción.

Así, la expresión y el lenguaje se convierten en los dos elementos de unidad que constituyen paradójicamente las condiciones de posibilidad de aparición de la dualidad y de la diferencia no sólo del sujeto y el objeto, sino del cuerpo propio y el cuerpo percibido, de un exterior y un interior y evidentemente de los diferentes sujetos entre sí. En términos de Michel Bernard, la teoría de Bruaire constituye el exponente más riguroso y completo de un discurso expresionista en el que el concepto de expresividad nace y opera como negación y como condición misma del lenguaje, es decir, juega con la universalidad del proceso del significado lingüístico al mismo tiempo que con la individualidad de la acción voluntaria¹²².

¹¹⁹ Bernard, M. o.c. p. 266.

¹²⁰ Bernard, M. o.c. p. 267.

¹²¹ Bruaire, C. (1968) **Philosophie du corps**, ed. Seuil, París.

¹²² Bernard, M. o.c. p. 276.

2. Tendencias *psicosomáticas* y *somatoexpresivas* de la psicología.

En la psicología se encuentra un interés específico por la expresión como objeto de estudio; de hecho, los estudios sobre la expresión encuentran aplicación en todas las perspectivas de la psicología: psicología genética, de la personalidad, psicofisiología, psicología social, psicología comparada, psicología existencial¹²³, etc. y en los distintos niveles de su investigación: consciente, inconsciente, subconsciente¹²⁴. Sin embargo, entre un abanico aparentemente muy amplio, las aportaciones más fructíferas respecto al concepto de expresión corporal han de asignarse a aquellos discursos que se han detenido en el análisis de la expresión desde una perspectiva preocupada por el papel y el significado del cuerpo en los procesos de desarrollo e interacción de la persona. Por ello, subrayamos la importancia de la evolución y la permanencia de las teorías psicoanalíticas, como modelos de atención al cuerpo y a sus posibilidades y medios de significar. A pesar de tratarse de modelos terapéuticos de intervención, su difusión y aplicación ha sido generalizada, conservándose, aun sin reconocerlo, muchos de los postulados y los conceptos enunciados por el propio Freud. En algunos casos se produce el fenómeno contrario, bajo la denominación de psicoanálisis se adoptan medidas y se recurre a imperiosas razones que poco o nada tienen que ver con los presupuestos iniciales. Según Laura Corbalán, lo que en principio no fue planteado por Freud, se asume y aplica frecuentemente bajo la perspectiva psicoanalítica:

*“En el terreno de la llamada salud mental, por ejemplo, el cuerpo y su correlato más común la comunicación no verbal y el lenguaje de las emociones se ha convertido en soporte de todo lo que sea resistencia a la escucha del inconsciente, aun en campos autodefinidos como psicoanalíticos”*¹²⁵.

Por otra parte, con un desarrollo paralelo al de la corriente psicoanalítica, desde una perspectiva psicobiológica y psicoevolutiva se han enriquecido las propuestas que dirigen la atención a los procesos expresivos y comunicativos en torno al movimiento, así como al valor de las emociones y de la afectividad desde las experiencias corporales.

¹²³ Junto a su expresión filosófica (Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, etc.), el pensamiento existencial encontró su primera formulación psicológica en la obra de Lüdwing Binswanger (1881-1966), un psiquiatra suizo que desarrolló un método específico, al que bautizó con el nombre de *Daseinanalyse* -análisis existencial-. Según Marc Edmond, la psicología existencial ha concedido especial atención a los procesos de la expresión y la comunicación desde la perspectiva de las relaciones entre psicólogo y paciente: *“La psicología existencial no consiste tanto en una técnica terapéutica concreta sino que tiende, más bien, a poner la técnica en segundo plano y a subrayar la cualidad de presencia del terapeuta y su apertura a todas las formas de comunicación con el paciente (la expresión de su rostro, sus gestos, sus tonos de voz, etc.)”*, Marc, E. (1993) **Guía práctica de las nuevas terapias**, ed. Kairos, Barcelona, p. 88. Sobre la psicología existencial véase Allport, Maslow, Rogers (1971) **Psychologie Existentielle**, ed. Epi, París.

¹²⁴ Bernard, M. o.c. p. 219.

¹²⁵ Corbalán Szichman, L. (1993) *“Cuerpo y lenguaje”*, en AAVV **El Cuerpo. El psicoanálisis frente al orden biológico**, Coloquio Internacional, ed. Kliné, Buenos Aires, p. 19.

2.1. El cuerpo en el psicoanálisis: revelador y síntoma.

El psicoanálisis destaca como un modelo de atención y representación del cuerpo, en el que se comprende este como *imagen cargada* de afecto, como fuente energética, *pista inconsciente* de la personalidad, *cajón simbólico* de significaciones, etc. Este modelo, aunque criticado y replanteado a partir de la misma crítica -por el neopsicoanálisis marxista de Herbert Marcuse y Wilhelm Reich entre otros-, se sigue conservando subyacente; más o menos plagiado continua presente en los discursos más actuales en torno a la expresión corporal¹²⁶.

En este sentido, son numerosas las referencias que sitúan al psicoanálisis en la base de las teorías de la expresividad corporal y más específicamente de las que se refieren al lenguaje corporal; aunque la valoración más extendida es la que se refiere al Psicoanálisis como discurso psicológico de lo corporal¹²⁷. En este sentido, una de las aportaciones más reconocida es la iniciativa y la demarcación y oposición respecto del discurso biológico tradicional sobre el cuerpo. A este respecto, Aida Aisenson Kogan elogia la elaboración de la teoría psicoanalítica en relación con el concepto de *yo corporal*:

*“El mismo Freud no se ocupó específicamente de la vivencia del cuerpo como totalidad sentida por el individuo, pero sí forjó el concepto de yo corporal”*¹²⁸.

En la misma línea de pensamiento, Miguel Vicente destaca la novedad del discurso freudiano respecto a la permanencia reduccionista de los discursos biomédicos:

*“Freud pone en marcha un discurso nuevo sobre el cuerpo que supera cualquier reduccionismo fisiologista”*¹²⁹.

A pesar de las controversias en la interpretación de la teoría freudiana, a partir de la misma y gracias a los discursos y prácticas derivadas que han posibilitado su extensión, se reconoce un papel primordial en el cambio de visión y en la valoración de la ciencia en torno a la corporeidad. Así, para Maisonneuve, el psicoanálisis se sitúa entre las tendencias naturalistas de la percepción del cuerpo -y específicamente de la sexualidad- y la metapsicología del inconsciente:

¹²⁶ Un ejemplo de la presencia oscura del psicoanálisis es el movimiento del Potencial Humano a través de las teorías de Reich y Lowen fundamentalmente. La propuesta de este *movimiento corporeista*, que analizaremos posteriormente, consiste en una reconciliación con la naturaleza corporal, un retorno al ser físico inmediato. Según George Vigarello el Movimiento del Potencial Humano es el principal ejemplo de las simplificaciones y readaptaciones psicoanalíticas aplicadas a la expresión corporal, que se ocupa de *reiterar el gasto de la revolución freudiana aplicándolo esencialmente al cuerpo* -Vigarello, G. o.c.-.

¹²⁷ Véase, al respecto, por ejemplo, Bernard, M. (1980) *“El enfoque psicoanalítico del cuerpo”*, en **El cuerpo**, ed. Paidós, Buenos Aires.

¹²⁸ Aisenson, A. o.c. p. 184.

¹²⁹ Vicente, M. o.c. p. 8.

*“Freud así oscila entre cierto naturalismo de la corporeidad y de la sexualidad, por un lado y, por el otro, una metapsicología del cuerpo representado y fantaseado que se funda en la exploración del inconsciente. Sea ello lo que fuere, Freud y el movimiento psicoanalítico desempeñaron un papel decisivo en lo tocante al reconocimiento del cuerpo”*¹³⁰.

Este concepto *revolucionario* de cuerpo, en relación con las manifestaciones afectivas y las posibilidades expresivas, constituye una respuesta teórica muy atractiva, cuya explotación no se puede considerar exclusiva de la parcela terapéutica, sino que ha tenido mucho eco en los ámbitos educativo y artístico -y específicamente teatral-¹³¹.

Desde la perspectiva psicosociológica y crítica se sigue haciendo énfasis en sus aportaciones y su riqueza conceptual. Así, por ejemplo, Dominique Picard, en un análisis de los códigos corporales describe la complejidad interactiva y la densidad simbólica de lo corporal como características descubiertas por la teoría psicoanalítica:

*“El psicoanálisis, en primer término, ha modificado completamente nuestro enfoque del cuerpo, derribando el imperialismo de la conciencia y la dicotomía de la carne y el alma. El síntoma histérico muestra que el inconsciente, la sexualidad y el lenguaje actúan en el cuerpo, que se evade de la biología en la medida en que está recorrido por el deseo que lo hace volcarse hacia lo imaginado y fantaseado”*¹³².

Por su parte, dentro de una línea sociológica en el estudio de la aportación de Freud, David Le Breton, retoma el psicoanálisis como punto de partida para las explicaciones más recientes en torno al campo simbólico de la expresión corporal y en torno a la articulación del inconsciente corporal en el seno de las lógicas de la dinámica social¹³³.

En este mismo sentido culturizador, tal como lo pone de manifiesto Paul-Laurent Assoun¹³⁴, se puede afirmar que con el psicoanálisis el cuerpo deja de ser portador de su propio sentido: quitándonos la fascinación por el cuerpo autosignificante Freud nos abre la fascinación de los efectos corporales del lenguaje inconsciente. Freud convierte al cuerpo en

¹³⁰ Maisonneuve, J. Bruchon-Schweiter, M.(1984); **Modelos de cuerpo y psicología estética**, ed. Paidós. Buenos Aires, p. 16.

¹³¹ Sobre la influencia del psicoanálisis en el teatro podemos citar, entre otras, las siguientes referencias: Hubert, M.C. (1987) **Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante**, ed. Librairie José Corti, Mayenne, p. 12; Lorelle, Y. (1974) **L'expression corporelle du mime sacré au mime de théâtre**, ed. La Renaissance du Livre, Paris, p. 74; Boves Naves, C. (1988) **Estudios de semiología del teatro**, ed. Aceña y la Avispa, Valladolid y Madrid.

¹³² Picard, D. **o.c.** p. 18.

¹³³ Le Breton, D. (1991) *“Inconscient, corps et société”*, en **Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps**, ed. Méridiens Klincksieck, Paris.

¹³⁴ Assoun, P.L. (1992) *“Le corps du symptôme: inconscient et corporéité chez Freud”*, en AAVV (1992) **Analyses & Réflexions sur Le corps I**, ed. Ellipses, Paris, pp. 38-51.

un lugar de simbolización, en un espacio de lectura e interpretación donde se inscribe simbólicamente la cultura.

En la visión freudiana, *el hombre del origen* -precultural- era capaz de comprender el mundo exterior a través de sus propias sensaciones y relaciones corporales: a través de los mensajes corporales le hablaba el mundo. La culturización se produjo al coincidir la renuncia al placer sexual con el dominio corporal: al apagar su propia excitación sexual el hombre domesticó la fuerza natural del fuego. Assoun ha señalado además en Freud la idea del escenario corporal o como diría Elina Matoso¹³⁵ el cuerpo como *territorio escénico*. El cuerpo se convierte en lugar de intrincación y desintrincación de la pulsión y del deseo; el lugar de la regresión y el lugar del paso hacia la palabra y hacia la cultura. Gracias a ese *trozo de naturaleza* -su cuerpo- el hombre negocia su relación con el otro y con su propio deseo¹³⁶.

Con Freud el cuerpo se convierte en baúl de significaciones presentes y pasadas, que va expresando involuntariamente y nos va delatando cotidianamente de forma más o menos clara o inteligible. Hay que entender la representación inconsciente no como el efecto mecánico de una constitución fisiológica sino como el resultado de un pensamiento cuya elaboración se ha escondido: se pasa de una relación causal a una relación de significación corporal; además del cuerpo real se construye *el cuerpo fantasmático* habitado con los múltiples significados de las experiencias pasadas. Se trata de un cuerpo fantasmático que se valora a través del lenguaje -en el sueño- y como lenguaje -en la histeria-¹³⁷.

La generalizada psicologización del supuesto cuerpo de la biología, se ha producido en todo el marco cultural occidental y fundamentalmente en Estados Unidos. Así, Laura Corbalán lo describe como una idealización del cuerpo en tanto que objeto paradigmático de lectura, en la medida en que representaría a la más pura naturaleza, una *verdad natural* preservada de la corrupción que le harían sufrir lo simbólico y lo cultural¹³⁸. El discurso psicoanalítico y sus derivaciones se constituyen como base de la sinceridad de la expresión no verbal del cuerpo: se instaura una lucha entre cuerpo y razón que persigue enfatizar el valor del cuerpo por considerarse algo dado e inmediato, algo propio; el cuerpo va adquiriendo la preeminencia ontológica sobre la razón, la cual se reduce a una relación de conocimiento mediata con la realidad y no directa como el cuerpo. Se subraya la desnaturalización,

¹³⁵ Matoso, E. (1992) **El cuerpo, territorio escénico**, ed. Paidós, Buenos Aires. Esta obra constituye sin duda una de las numerosas pruebas de la permanencia indirecta del psicoanálisis en las propuestas más recientes de expresión corporal, en este caso a través del psicodrama: "*La enseñanza de lo teatral, la concepción compleja del fenómeno escénico y el psicodrama psicoanalítico conforman el sustento a partir del cual el trabajo corporal que propongo adquiere su propia especificidad*". Matoso, E. o.c. p. 74.

¹³⁶ Assoun, P.L. o.c. p. 51.

¹³⁷ Véase, a este respecto, Lauppiess, F. (1992) "*Du corps réel au corps fantasmé: le corps dans la psychanalyse freudienne*", en AAVV (1992) **Analyses & Réflexions sur Le corps II**, ed. Ellipses, París, pp. 100-105.

¹³⁸ Corbalán Szichman, L. (1993) "*Cuerpo y lenguaje*", en AAVV **El Cuerpo. El psicoanálisis frente al orden biológico**, Coloquio Internacional, ed. Kliné, Buenos Aires, p. 7.

equivocidad y polisemia del habla frente a la sinceridad corporal, *el cuerpo constituía la 'síntesis significativa' donde lo concreto se manifestaba sin deformaciones*¹³⁹.

Sobre la permanencia del discurso psicoanalítico -eco freudiano en términos de George Vigarello¹⁴⁰- y su relación con las teorías sustentadoras del concepto de expresión corporal, Jean Le Du reconoce la influencia y la utilización del psicoanálisis en sus planteamientos prácticos de *expresión corporal*:

*“Nuestros supuestos son de carácter psicoanalítico. No se trata de que los grupos de los cuales hablamos dependan de un análisis de grupo que, a nuestro entender, en este caso sólo podría ser inexperto. Pero nos pareció que ciertos temas, llevados a la práctica en forma prolongada en el psicoanálisis, contribuían más que otros a explicar “lo que pasa” cuando el cuerpo se pone a hablar”*¹⁴¹.

Desde esta perspectiva, la expresión corporal -*expresión corporal analítica*- se concibe como una práctica terapéutico-educativa dirigida a encontrar el lenguaje del cuerpo en el silencio, a reanudar las relaciones con las pulsiones salvajes, a devolver la espontaneidad corporal, a enriquecer el vocabulario corporal con un nuevo código, a aumentar la libertad sexual y a disminuir las tensiones cotidianas.

2.2. Neopsicoanálisis y psicología humanista.

A partir de las renovaciones que se producen desde la iniciativa de los propios psicoanalistas se fue consolidando una corriente neopsicoanalítica¹⁴². Algunos de los autores que han formado parte de este intento de superar las limitaciones del psicoanálisis fueron los promotores, o, al menos, sus referencias se tomaron como modelos, en la denominada *psicología humanista*, a pesar de definirse a sí misma como diferente e incluso opuesta al psicoanálisis. En el seno de este grupo de disidentes del psicoanálisis clásico se construyen las teorías más recurridas y quizás las más definitorias en relación con el concepto de expresión corporal.

¹³⁹ Corbalán Szichman, L. o.c. p. 22.

¹⁴⁰ El psicoanálisis parece haber jugado un papel lejano de modelo analógico, siempre plagiado y siempre encubierto, probando en este juego ambiguo su sorprendente presencia cultural. Vigarello, G. o.c.

¹⁴¹ Le Du, J. (1987) **El cuerpo hablado, psicoanálisis de la expresión corporal**, ed. Paidós, Barcelona, p. 12.

¹⁴² Con el término de neopsicoanálisis nos referimos a las aportaciones de autores o escuelas derivadas de la doctrina de Freud, que fueron introduciendo variaciones y desarrollos a las teorías iniciales. Véase Tizón, en relación con las distintas escuelas derivadas del psicoanálisis y con la complejidad del análisis de su divergencia epistemológica -Tizón, J.L., en Quintanilla, M.A. -director- (1984) **Diccionario de Filosofía Contemporánea**, ed. Sígueme, Salamanca-.

Así, resultan esclarecedoras las aportaciones de Aida Aisenson, quien se refiere en repetidas ocasiones a las teorías neopsicoanalíticas para defender las aportaciones de la psicología a la idea de *cuero vivo*, concepto muy cercano en su utilización al de *expresión corporal*. En este sentido, se refiere, por ejemplo a Adler¹⁴³, Jung¹⁴⁴ y Reich¹⁴⁵ como continuadores originales de la obra de Freud que depositaron una especial atención a las interacciones y particularmente a las respuestas emotivas del cuerpo.

Pero sobre todo, las teorías más cercanas y utilizadas en la psicología humanista, han sido la de Wilhelm Reich y la de Alexander Lowen, bases teóricas de las prácticas denominadas respectivamente *bioenergética* y *vegetoterapia*.

A este respecto, Edmond Marc, describe el proceso de construcción de la teoría reichiana a partir del psicoanálisis con una atención progresiva hacia lo corporal; en 1919 Reich entra en contacto con el Psicoanálisis, en 1933 publicó **El análisis del carácter** y en 1934 le expulsaron de la *Sociedad Psicoanalítica*:

*“A partir de ahí Reich se aparta del psicoanálisis freudiano por varios motivos: por el acento que pone en la genitalidad; por la importancia que concede al punto de vista energético en el funcionamiento psíquico; por el papel cada vez más preponderante que concede al cuerpo y a las manifestaciones somáticas en el proceso terapéutico”*¹⁴⁶.

Se trata de un discurso que *se inscribe en una reacción teórico-práctica a la metapsicología y al método analítico de Freud*, cuya ideología transmite más o menos clandestinamente. Este discurso contribuye a la permanencia del psicoanálisis en tanto plantea una lectura marxista de Freud o un intento de conciliar Freud y Marx, de ahí que se denomine teoría *freudomarxista*.

La inhibición, en la teoría reichiana es de naturaleza biológica o energética y de causa social, por lo que no es posible suprimirla sin combatir la represión, que se considera siempre patológica, lo cual se opone a la idea freudiana de la necesidad social de la represión.

¹⁴³ “Alfred Adler, primer discípulo disidente de Freud, concede un papel esencial a la experiencia de la corporeidad en la dinámica psíquica, que interpreta no en términos de evolución libidinal sino en torno a su difundido concepto del afán de poder. El esquema corporal es un concepto implícito en su teoría, que pone el acento en la valoración y en el peso emocional que revisten para el individuo los caracteres de su cuerpo”, Aisenson, o.c. p. 185.

¹⁴⁴ “En la teorización de Carl G. Jung aparece igualmente la preocupación por el propio cuerpo - Aisenson, A. o.c. p. 185-.

¹⁴⁵ “Wilhelm Reich, igualmente uno de los primeros adeptos del psicoanálisis, relaciona el esquema corporal con su concepto de “armadura caracteriológica”; aunque esta constituye una defensa de índole psicológica contra las pulsiones agresivas o sexuales, que el sujeto no se atreve a expresar, resultando en una típica rigidez de carácter, implica también la inhibición de expresiones motoras e incluso un determinado porte físico. Tanto es así que en las últimas obras de Reich se torna a veces difícil precisar si se refiere a rasgos de la personalidad o del cuerpo, cuando en su sistema de psicoterapia se propone disolver “la armadura corporal”. Aisenson, A. o.c. p. 186.

¹⁴⁶ Marc, E. o.c. p. 142.

Según Bernard¹⁴⁷, Reich reivindica una civilización no represiva, una democracia total, continua y auténtica sin otra norma que la de la vida misma, es decir, la de la energía. La concepción reichiana de la expresividad corporal se inscribe en el marco de una teoría marxista de la energía vital del hombre y más exactamente de un análisis marxista del valor de la economía de mercado -aunque explica suficientemente la transformación de la energía vital en energía social-.

Según Bernard, Reich transforma y sobrevalora el lugar y el significado de la expresividad corporal, en tanto que fenómeno primordial y suficiente más allá de la palabra:

*“El desprecio del lenguaje verbal en beneficio de la expresión corporal resulta una teoría indigente y relativamente simplista de la pulsión y de la constitución del Sujeto. Asimilando la expresividad a un proceso orgánico y vital de identificación funcional”*¹⁴⁸.

El propio Alexander Lowen señala la línea de evolución del psicoanálisis emprendida por Wilhelm Reich -su maestro- y continuada por él mismo, en la que la asociación entre el estado muscular y emocional del individuo condiciona las nuevas perspectivas de tratamiento:

*“Las grandes contribuciones a la comprensión psicoanalítica del ser humano han procedido siempre de observaciones clínicas. Las mejoras e innovaciones introducidas en la técnica han modificado y ampliado la teoría. La identidad funcional entre tensión muscular y bloqueo emocional formulada por Reich fue una de las grandes intuiciones surgidas en el transcurso del tratamiento psicoanalítico de los trastornos emotivos”*¹⁴⁹.

En este contexto se introduce una idea de *expresión corporal* como la unidad que constituyen las maneras, los ritmos, los modos de manifestación del movimiento de cada persona, de cada organismo. La *expresión corporal* se define como el *aspecto somático de la expresión emocional*:

*“La suma total de las tensiones musculares considerada como una Gestalt, es decir, como una unidad, la forma de moverse y actuar, constituye la “expresión corporal” del organismo. La expresión corporal es el aspecto somático de la expresión emocional típica que a nivel psíquico constituye el carácter”*¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Bernard, M. o.c. p. 287.

¹⁴⁸ Cita traducida del original: “*La dépréciation de langage verbal sous profit de l'expression corporelle résulte d'une théorie indigente et relativement simpliste de la pulsion et de la constitution du Sujet. En assimilant l'expressivité à un processus organique et vital d'identification fonctionnelle*”. Bernard, M. o.c. p. 289.

¹⁴⁹ Lowen, A. (1985) **El lenguaje del cuerpo**, ed. Herder, Barcelona, p. 27.

¹⁵⁰ Lowen, A. o.c. p. 28.

El movimiento y la expresión se constituyen como los remedios y las soluciones para la cura y la mejora emocional, afectiva y relacional de la persona. A partir de estas nociones se extiende el concepto de técnica de expresión corporal como actividad basada en determinados movimientos o posturas liberadoras de las tensiones y represiones inscritas en la densidad corporal:

“El movimiento y la expresión son las herramientas de que se sirven estos procedimientos analíticos; cuando es necesario, son complementadas mediante la acción directa sobre la rigidez muscular”¹⁵¹.

A pesar de que en tales planteamientos no se excluye la intervención física directa -que no deja de ser analítica y mecánica en muchos casos- se incide sobre todo en la noción de totalidad, globalidad y unidad corporal y motriz, caracteres que constituyen el modelo más generalizado de expresión corporal como práctica de la implicación armónica del cuerpo y del ser humano. El énfasis en la unidad como condición de la expresividad se convierte paradójicamente en una criba semántica y funcional para determinar lo que es y lo que no es *expresión corporal*:

“De hecho toda la terapia bioenergética gira en torno a una serie limitada de movimientos o actitudes que acentúan de modo dinámico la unidad del cuerpo. Un movimiento sólo es emocionalmente expresivo cuando la totalidad del cuerpo participa en él”¹⁵².

La enorme influencia de esos discursos ha venido determinada por el carácter práctico de sus propuestas, y el atractivo de su planteamiento de intervención como alternativa a terapias verbales o farmacológicas y a prácticas corporales aparentemente más mecanicistas, analíticas o superficiales.

Por su parte, la *psicología humanista* ha sido entendida en general como prolongación natural del psicoanálisis en la medida y en las formas en que este se ha difundido y ha evolucionado en la cultura americana. La psicología humanista surge en el seno de un grupo de profesionales del ámbito de la psicología que coercitivamente han de prescindir de las referencias a la patología, campo de intervención exclusivo de la psiquiatría. Tal como lo describen Lucette y Lemaitre, esta puede ser la explicación de la construcción de un legado teórico-práctico que, desorientado y ambicioso, se construye en la frontera entre la terapia y la educación¹⁵³.

¹⁵¹ Lowen, A. o.c. p. 29.

¹⁵² Lowen, A. o.c. p. 391.

¹⁵³ “El Psicoanálisis que Freud aportó a los estados Unidos se ha divulgado y diluido ampliamente en el cuerpo social americano. Evoluciona progresivamente hacia la corrección de las experiencias emocionales y se vuelve humanista y funcional. El movimiento de la psicología humanista aparece pues en los Estados Unidos como prolongación natural del psicoanálisis. Está respaldado por psicólogos universitarios, no médicos, a los que se prohíbe hacer referencia a la patología. Se encuentra aquí una de las fuentes de la ambigüedad de las técnicas de

La psicología humanista, en tanto que corriente americana generada a partir de la dialéctica entre realismo e idealismo, enlaza con el pragmatismo del que se nutrió también el funcionalismo psicológico. Se puede considerar la corriente psicológica de más impacto y referencias específicas sobre un concepto corporal expresivo. Esta *nueva* psicología, que se conoce también con el nombre de *tercera fuerza* -por su oposición y sobre todo pretendida superación al conductismo y al psicoanálisis-, surge en los años treinta con las obras de Allport (1937) y Murray (1938). En esta línea continúa la psicoterapia de Carl Rogers difundida a partir de los cuarenta y en 1950 Maslow expone los principios de la autorrealización¹⁵⁴.

La década de los sesenta se puede considerar el momento expansivo de la *tercera fuerza*, cuando se constituye la AAHP -*American Association of Humanistic Psychology*- y se funda su propia revista; en los años setenta se internacionaliza y pierde la primera "A" -*American*-. Actualmente no se le reconoce gran aceptación académica aunque la influencia cultural ha sido notable en toda Europa, fundamentalmente a través de las prácticas psicológicas y corporales directamente vinculadas.

En cuanto a la ideología humanista, pretende ofrecer una visión globalista y optimista del hombre y de su *problemática*; destaca el esfuerzo, la acción y la creatividad, como potencialidades del hombre y características de la experiencia personal.

Esta concepción, con su visión holística rechaza el dualismo *cuerpo-mente*, y cuestiona las limitaciones formales del conductismo y del psicoanálisis. Busca la expresión de las potencialidades de una *naturaleza* humana y de un *organismo* supuestamente buenos. En este planteamiento impera el concepto organicista de hombre, según el cual la naturaleza interna del organismo humano tiene unas necesidades y tendencias a las que hay que responder para crecer y poder organizar la personalidad de manera biológica:

*“La Psicología Humanista sería una Psicología del Ser dirigida al crecimiento del individuo sano que se propone descubrir y sacar fuera una naturaleza interna que no es perversa y que busca una vida rica, feliz y plena”*¹⁵⁵.

La imagen del hombre que surge del Psicoanálisis es considerada demasiado pesimista por los psicólogos humanistas, el hombre descrito por Freud no deja de ser un hombre *patológico*. Maslow propone esbozar una teoría del hombre a partir del hombre *realizado* en lugar del hombre *patológico*¹⁵⁶.

terapia/formación”. Lucette y Lemaitre, J.M. (1979) **El potencial humano**, ed. Kairos, Barcelona, p. 17.

¹⁵⁴ Miranda, J. (1989) **Cultura y cultura corporal. Desarrollo y sentido cultural de la actividad física comercializada**, tesis inédita, INEFC Lleida, p. 298.

¹⁵⁵ Miranda, J. **o.c.** p. 301.

¹⁵⁶ Maslow, A. (1990) **La personalidad creadora**, ed. Kairos, Barcelona.

La teoría interpersonal del conocimiento, la visión del hombre desde lo no patológico, la teoría de valores y la explicación de *experiencias cumbre* -artísticas, creativas o místicas- como ayuda para la realización constituyen, las características del primer periodo de la Psicología Humanista¹⁵⁷. Las evoluciones sufridas por la Psicología Humanista reflejan el surgimiento de la Psicología Transpersonal como prolongación de la primera, y la tendencia científica del Humanismo, lo que supone una disminución del antagonismo entre la Psicología Humanista y los métodos conductistas, que se han llegado a compatibilizar en numerosas experiencias. Pero el Conductismo y el Psicoanálisis, por su parte, también han sufrido variaciones con la creación de nuevas tendencias más *humanistas* dentro de los mismos.

2.3. Acercamiento de la psicobiología al cuerpo y al movimiento: psicomotricidad y expresión corporal.

La configuración del campo psicológico ligado a los estudios etológicos y biológicos se construye de forma paralela al psicoanalítico. Sobre las investigaciones en torno al desarrollo del ser humano se fue constituyendo el marco psicobiológico en el que se sustenta la psicología evolutiva que en la actualidad ya no prescinde de las referencias a los factores tónicos y motores del desarrollo, psicología que se ha hecho decisiva e imprescindible en las concepciones pedagógicas contemporáneas.

En relación con la expresión corporal destacan aquellos trabajos que estudian el proceso de maduración infantil priorizando los aspectos relacionales y motores. En esta misma órbita de conocimiento diversas teorías han puesto de manifiesto la importancia del contacto corporal así como la necesidad de la estimulación cutánea. Según la tesis dominante¹⁵⁸ el placer que proporciona el tacto es fundamental para desarrollar una imagen tranquilizadora de sí mismo y para poder establecer relaciones satisfactorias y armoniosas con los otros.

Mientras que, en general, en las concepciones psicoanalíticas se resalta la idea común de la relación de la imagen corporal con sectores más amplios de la personalidad otras direcciones no psicoanalíticas como la de Henry Wallon enfatizan el papel que desempeña la relación con el otro y con el medio¹⁵⁹. De esta última teoría derivan las nociones de la interacción entre *cuerpo visual* y *cuerpo kinestésico*, y aparece la noción de espacio subjetivo -que Wallon denomina *espacio gestual*-.

¹⁵⁷ Sánchez-Rivera (1979) **Integración corporal y psicología humanista**, ed. Marova, Madrid.

¹⁵⁸ Véase por ejemplo la obra de Ashley Montagu -Montagu, A (1971) **The human signifiante of the skin**, Columbya University Press, New York, traducida como Montagu, A. (1981) **El sentido del tacto, comunicación humana a través de la piel**, ed. Aguilar, Madrid-.

¹⁵⁹ Aisenson, A. (1981) “*Enfoque psicológico de la experiencia de la corporeidad*”, en **Cuerpo y persona, filosofía y psicología del cuerpo vivido**, ed. Fondo de Cultura Económica, México, p. 192.

La consideración psicobiológica de Wallon muestra el papel de las funciones tónica y motriz en la construcción de la personalidad. Por ello, esta perspectiva se ha llegado a reconocer como el punto de partida para el desarrollo de la noción de unidad funcional, de unidad biológica de la persona donde psiquismo y motórica dejan de pertenecer a dominios diferentes para representar la expresión de las relaciones del ser y el medio¹⁶⁰.

Wallon concibe el proceso evolutivo en el que el niño llega a adquirir la conciencia de su cuerpo como una realidad dinámica propia; en dicho proceso Wallon destaca el valor de la emoción como función tónica: la emoción, se comprende como una forma de adaptación al medio y, más específicamente, a los demás; es una adaptación de origen postural cuyo núcleo es el tono muscular. Si destacamos el valor de la función tónica es por el papel que ocupa en los procesos expresivos y comunicativos, y porque ha así se ha reconocido en los discursos psicológicos sobre el cuerpo:

*“Es esta una de las tesis principales de Wallon, quien sostiene que la función tónica, al asegurar la regulación de las reacciones emotivas y, por lo tanto, de la vida afectiva, permite al propio tiempo exteriorizarla y, por consiguiente, obrar sobre los demás, cuyas respuestas ella asimila simultáneamente. En suma, la función tónica del cuerpo es la función primitiva y fundamental de la comunicación y del intercambio”*¹⁶¹.

Además de subrayar la importancia de las condiciones psicobiológicas resultantes de la maduración orgánica del cuerpo infantil, ya Wallon había señalado el papel que desempeñan las condiciones psicosociales en la formación de la conciencia del propio cuerpo, que en todo caso constituye una conciencia dinámica¹⁶².

La importancia del enfoque psicobiológico, sustento científico de la denominada corriente psicomotricista, en la construcción conceptual de la expresión corporal se pone de manifiesto al comprobar el acercamiento e incluso las confusiones generadas entre los términos *psicomotricidad* y *expresión corporal*¹⁶³.

En este sentido, Jean Le Boulch, conocido representante de la denominada psicomotricidad, se detiene en la idea de la expresividad apoyado en las teorías psicobiológicas del comportamiento y del desarrollo humano; introduce el análisis del

¹⁶⁰ Maigre, A. Destrooper (1976) **La educación psicomotora**, ed. Morata, Madrid, p. 19.

¹⁶¹ Bernard, M. (1980) *“El enfoque psicobiológico del cuerpo. La génesis de la conciencia del propio cuerpo”*, en **El cuerpo**, ed. Paidós, Buenos Aires, p. 53.

¹⁶² Wallon, H. (1980) **La evolución psicológica del niño**, ed. Crítica, Barcelona.

¹⁶³ En relación con la cercanía de los términos *psicomotricidad* y *expresión corporal* son significativos los títulos de obras como la de Pedro Linares -(1990) **Expresión corporal y desarrollo psicomotor**, ed. Unisport, Málaga- o la de Marta Schinka -(1980) **Psicomotricidad, ritmo y expresión corporal**, ed. Escuela Española, Madrid- entre otras.

movimiento como modo de expresión¹⁶⁴ para estudiar, entre otras cuestiones, el paso evolutivo de la expresión a la comunicación. A este respecto, en el desarrollo de la manifestación expresiva del movimiento, considera prioritaria la consideración de las distintas formas y matices por los que atraviesa la expresión a través del desarrollo:

*“La expresión es anterior, en el desarrollo, a la actividad transitiva eficaz, y toda la motricidad del recién nacido se compone de las variaciones tónicas ligadas a los afectos primarios”*¹⁶⁵.

La presencia de los demás es un dato significativo que modifica la expresión humana posibilitando la comunicación. En este sentido, Le Boulch analiza el paso de la expresión espontánea a la expresión controlada o socializada, subrayando el valor de la toma de conciencia del efecto de las propias acciones y expresiones en los demás en la pérdida progresiva de la espontaneidad:

*“La expresión espontánea del niño era la afirmación del yo; la expresión controlada sometida a la influencia de los centros corticales representa una expresión personal que traduce una determinada manera de ser del yo. La expresión pierde su espontaneidad cuando el niño se da cuenta del efecto que produce en los demás y cuando, precisamente, busca producir un efecto”*¹⁶⁶.

El proceso de desarrollo es entendido como posibilitante del *enriquecimiento y limitación* de la expresión que dará paso a la comunicación; en el momento en el que aparece la intencionalidad -la voluntad de significar algo para el otro- en las propias acciones y los gestos se convierten en mensajes se produce el tránsito de la expresividad espontánea y desordenada a la comunicación.

Le Boulch establece tres categorías en el espectro que posibilita la comunicación: en la primera sitúa el movimiento expresivo simplemente subjetivo, en la segunda los gestos con valor comunicativo en tanto traducen emociones o sentimientos y la última se constituye con los gestos susceptibles de ascender al nivel del pensamiento abstracto o representativo; en esta última se produce el desdoblamiento de significado y significante, el gesto se transforma en signo en la medida en que puede ser utilizado para la comunicación:

*“Cuando el gesto pasa del estadio de mímica espontánea, traductora de sentimientos y de sensaciones, al signo que transmite una idea, pierde en el plano expresivo lo que gana como medio de comunicación”*¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Le Boulch, J. (1989) “*El movimiento como modo de expresión*”, en **Hacia una ciencia del movimiento humano**, ed. Paidós, Barcelona, pp. 71-94.

¹⁶⁵ Le Boulch, J. **o.c.** p. 76.

¹⁶⁶ Le Boulch, J. **o.c.** p. 78.

¹⁶⁷ Le Boulch, J. **o.c.** p. 89.

Desde esta perspectiva psicobiológica, Le Boulch se refiere al término *expresión corporal* para designar la técnica pedagógica y terapéutica que permite al sujeto regresar a fases de su desarrollo previas al dominio verbal expresivo, donde primaba la vivencia corporal:

*“La expresión corporal permite llegar todavía más lejos en el abandono del verbalismo y en llevar la expresión, otra vez, al nivel del 'cuerpo vivido', que es aquel del cual puedo disponer para comunicarme”*¹⁶⁸.

3. La crítica sociológica como arma teórico-práctica en el tratamiento expresivo del cuerpo.

De los estudios de la teoría social crítica y de la perspectiva histórica-sociológica en torno a las prácticas corporales merecen especial atención, en el contexto de un estudio sobre la construcción del concepto de expresión corporal, dos aspectos de su temática: el interés en poner de manifiesto la construcción histórica y cultural del cuerpo -de donde deriva la posibilidad educativa de la expresión corporal- y la crítica al control y a la represión de la expresión gestual generados desde los poderes y las instituciones -de donde se desencadena una preocupación pedagógica por instaurar formas no alienantes que fomenten el desarrollo de la expresividad corporal-.

Estos discursos sociológicos contribuyen en el planteamiento teórico-práctico respecto a la conceptualización de la expresión corporal de dos formas: por un lado, en el desarrollo de una concepción constructivista y liberadora del cuerpo y por otro, en el cuestionamiento del tratamiento social del cuerpo y de las actividades físicas imperantes. En este segundo caso la crítica sociológica al deporte ha fomentado la divulgación de prácticas alternativas, en el vano esfuerzo de escapar a las imposiciones y represiones corporales.

3.1. La construcción social del cuerpo y la intervención sobre la gestualidad.

A principios del presente siglo el antropólogo Marcel Mauss acuñó el término de *Técnicas del cuerpo* para referirse a las formas en que los individuos de cada sociedad hacían uso del cuerpo¹⁶⁹. A partir de Mauss no han cesado los estudios que han tratado de manifestar el carácter sociohistórico de la construcción del cuerpo, así como los procesos ideológicos y de poder a través de los cuales se generan las desigualdades en la distribución social de los usos, percepciones, configuración fisiognómica y demás propiedades corporales. Cada acción cotidiana le va imponiendo su huella al cuerpo, determinando su status sociocultural. El valor

¹⁶⁸ Le Boulch, J. o.c. p. 85.

¹⁶⁹ Mauss, M. (1979) “Concepto de la técnica corporal”, en *Sociología y Antropología*, ed. Tecnos, Madrid.

de los trabajos de Mauss¹⁷⁰ se ha reconocido¹⁷¹, además, por el énfasis sobre el simbolismo social en el que inscribe necesariamente la expresión de los sentimientos, como manifestación que sólo adquiere sentido para el que la produce cuando es significativa en relación a los otros.

Junto a Mauss, uno de los primeros y más conocidos estudiosos del carácter social de la construcción del cuerpo ha sido Luc Boltanski. Con la acepción de “*Usos sociales del cuerpo*”¹⁷², Boltanski manifiesta que las desigualdades en cuanto a las representaciones y las relaciones que los individuos mantienen con su cuerpo están en función de los lugares que ocupan en el sistema de producción. Asimismo, muestra que las reglas que organizan estas representaciones y relaciones impiden que las clases populares, obligadas a utilizar su cuerpo intensamente, adopten una actitud reflexiva sobre el cuerpo, mientras que las mismas reglas fomentan dicha actitud en las clases altas. A las diferencias de carácter económico quedan ligados los elementos distintivos de los gestos y los gustos de la condición social.

Por su parte, Le Breton¹⁷³, partiendo del reconocimiento actual de la dimensión socio-cultural del cuerpo, aborda comparativa y conceptualmente las relaciones entre el cuerpo y el lenguaje, así como el estudio de las distintas formas de socialización corporal donde incluye aspectos como técnicas del cuerpo, la gestual de interacción (entre actores), la socialidad infracorporal y la expresión de los sentimientos.

3.2. La expresión corporal bajo los mecanismos del poder.

Desde la perspectiva de la sociología crítica, concretamente a partir de la Escuela de Frankfurt¹⁷⁴ se ha ido consolidando una denuncia contra los modos de intervención represiva de los agentes sociales -instituciones educativas, terapéuticas, religiosas, etc.- sobre las formas de hacer y de ser de los individuos; se ha ido contruyendo un lamento contra la imposición espaciotemporal de la gestualidad y de las interacciones corporales. Estos discursos se han convertido en la base teórica de los que vieron en las prácticas de expresión corporal, al menos inicialmente, una solución para la lucha contra el sistema capitalista, al que

¹⁷⁰ Mauss, M. “*L'expression obligatoire des sentiments*”, en **Essais de sociologie**, ed. Seuil, p. 81-88, cf. Le Breton, o.c. p. 23.

¹⁷¹ Le Breton, D. (1991) **Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps**, ed. Méridiens Klincksieck, París.

¹⁷² Boltanski, L. (1974) “*Les usages sociaux du corps*”, en **Annales** nº 1, Colín, París.

¹⁷³ Le Breton, D. (1991) **Corps et sociétés, essai de sociologie et d'anthropologie du corps**, ed. Klincksieck, París.

¹⁷⁴ La Escuela de Frankfurt se formó por un grupo de *filósofos sociales* -M. Horkheimer, Th.W. Adorno, H. Marcuse y J. Habermas entre otros- comprometidos con lo que denominaron *la teoría crítica de la sociedad*, teoría materialista dirigida contra el idealismo de la teoría tradicional que subraya la relatividad del conocimiento, condicionado en todo caso por la *praxis social*. Quintanilla, M.A. o.c. pp. 128-130.

se considera responsable del estado de sometimiento y reducción de la expresividad corporal de nuestra cultura.

La reflexión crítica sobre la realidad social -realidad social del cuerpo y de la expresión corporal- se plantea el objetivo de liberar a la persona y a la sociedad de las distorsiones que las ideologías imperantes pueden introducir en la organización de las estructuras socioculturales y, como consecuencia, en los modos de actuar e interactuar de los individuos.

En este contexto se produjo la incorporación del psicoanálisis en la teoría crítica social. En términos de Julio Carabaña¹⁷⁵ la metapsicología freudiana proporcionaba un fundamento a la antropología materialista -alcanzar la felicidad- que Horkheimer había establecido como fundamento de la crítica. La estructura libidinal podía servir de correlato material, irreductible a la integración definitiva, de la subjetividad crítica depositaria de la teoría. En este sentido, Wilhelm Reich, como ya se señala en epígrafes anteriores, intentó en seguida una síntesis de materialismo dialéctico y psicoanálisis relacionando directamente liberación sexual con liberación social.

De ahí que se pueda entender el concepto de expresión corporal como forma de liberación corporal en tanto que indicativo de un proceso de liberación social. A este respecto, Marcuse identificaba la liberación social del individuo con la liberación de sus impulsos libidinales y Riessmann, por su parte, ha rechazado el dominio de la práctica burocratizada de la sociedad moderna que reprime al *yo* desde una fuerte moral -administración total externa- que expropia a los individuos de sus propios instintos corporales.

Jean Marie Brohm, en una perspectiva de compromiso político dentro de la corriente neomarxista, también ha advertido como los mecanismos de poder de las sociedades burguesas se introducen en los modos de hacer y pensar de los individuos configurando estilos de vida y de actividad física que perpetúan las relaciones de dominación. Brohm insiste, entre otros, en el estilo de vida deportivo como uno de los sistema represivos mediante el control institucional de los gestos.

Por su parte, Foucault¹⁷⁶ ha definido el cuerpo en los términos de su condición sociopolítica, como blanco privilegiado de discursos y acciones, de disciplinas encaminadas a fabricar sujetos útiles y dóciles. Aunque desde la Edad Media se empieza a elaborar la codificación instrumental de los cuerpos y la organización de la gestualidad, Foucault estudia como a partir del siglo XVIII se desarrolla la minuciosidad disciplinaria de las instituciones: mediante la aplicación sistemática de las distintas formas de disciplina de ejercitación y sometimiento, el poder consigue disociar las fuerzas corporales, aumentándolas en términos de rendimiento y disminuyéndolas en términos de obediencia.

¹⁷⁵ Carabaña, J. en Quintanilla, M.A. o.c. p. 132.

¹⁷⁶ Véase, a este respecto: Foucault, M. (1978) **Vigilar y castigar**, ed. Siglo XXI, Madrid y Foucault, M. (1980) **Microfísica del poder**, ed. La Piqueta, Madrid.

La aplicación de las disciplinas -arte de las distribuciones y control de la actividad- no corresponde exclusivamente a la intervención coercitiva y planificada sino que se manifiesta como una *microfísica* o multiplicidad de procesos que se repiten de forma insensible pero insistente.

Por su parte, Bourdieu¹⁷⁷ avanza en algunos de los planteamientos de Foucault en relación con los propósitos de carácter político, además de social, de la construcción del cuerpo.

Las representaciones y manifestaciones corporales constituyen espacios sociales distintivos que se construyen en función de mediadores como las condiciones de trabajo, los hábitos alimenticios, los gustos estéticos, etc. conjunto que configura el denominado por Bourdieu *habitus social*. No se trata tan sólo de que cada clase tienda a percibir de una forma determinada el propio cuerpo y en ello se establezca la distinción de clase, lo más significativo es el poder que unas clases tienen para imponer a las otras la representación y percepción propia del cuerpo como la más objetiva, natural y legítima.

En este sentido, las desiguales posibilidades que tienen las personas para percibir el propio cuerpo desde la soltura o el encanto corporal, y a la inversa desde la torpeza o la inseguridad dependen de las posiciones sociales ocupadas. Para Bourdieu, la relación con el propio cuerpo -y con el de los demás- constituye una forma de experimentar la posición social mediante la comprobación de la distancia entre el cuerpo real y el cuerpo legitimado por las clases hegemónicas.

3.3. La lucha contra la represión corporal: explicación sociológica del fenómeno de la expresión corporal.

Según los planteamientos de **Quel Corps**¹⁷⁸ la expansión, a partir de los años sesenta en los países capitalistas de técnicas y prácticas *de expresión corporal* responde a la combinación de tres procesos. El primero es la extensión en el mercado de las nuevas técnicas corporales dirigidas a asegurar el bienestar y la salud corporales. El segundo coincide con la crisis de la ideología burguesa, la cual se focaliza en la crisis del cuerpo burgués y las condiciones de vida provocan la necesidad de rehabilitar el cuerpo alienado; además con el declive de la ideología puritana emerge la ideología del disfrute y la libertad corporales. Y el tercero, y último proceso se identifica con la crisis de la institución deportiva en el seno de la educación física escolar¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Véase Bourdieu en Bourdieu, P. (1988) **La distinción. Criterios y bases sociales del gusto**, ed. Taurus, Madrid, así como Bourdieu, P. (1986) “*Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo*”, en AAVV (1986) **Materiales de sociología crítica**, ed. La Piqueta, Madrid.

¹⁷⁸ Revista francesa de sociología crítica especializada en el análisis del cuerpo.

¹⁷⁹ Quel corps (1977) “*Thèses sur l'expression corporelle*”, en **Quel Corps**, nº 7, marzo, pp. 21-26.

Desde esta perspectiva son múltiples las definiciones críticas en torno a la expresión corporal: la expresión corporal se presenta como una variante virulenta de la ideología de lo vivido; la expresión corporal se entiende objetiva y subjetivamente como una vuelta a la naturaleza del hombre -buena y espontánea- y a la naturaleza orgánica; la expresión corporal constituye una forma particularmente sutil de represión sexual o sublimación erótica; la expresión corporal funciona como una terapia de la violencia física; por último, la expresión corporal se manifiesta como un avatar particular de la ideología grupal moderna.

El cuerpo, como problema central de la teoría social contemporánea, suscita múltiples explicaciones en torno a la expresividad. Así, en el marco de descripción de las paradojas corporales desde la perspectiva de la sociología del cuerpo, Turner sitúa el problema de la expresión corporal en el nivel de las relaciones entre la naturaleza y la cultura, como una pareja más de las dualidades que se construyen en torno a la existencia humana:

“Puede decirse que la teoría sociológica está organizada en derredor de un conjunto de contrastes perennes: acción y estructura, individuo y sociedad, naturaleza y cultura, mente y cuerpo. Las soluciones a estos contrastes -voluntarismo y determinismo- son simultáneamente prematuras y desequilibradas, debido a que las contradicciones son teóricamente creativas y productivas. Podemos ejercer la acción, pero lo hacemos en el contexto de limitantes estructurales masivas. Somos individuos, pero nuestra individualidad es socialmente producida. Los seres humanos, en tanto sistemas orgánicos, son parte de la naturaleza, pero su ambiente natural es también el producto de prácticas históricas. La naturaleza es asimismo un producto de la cultura. Somos seres conscientes, pero esa conciencia sólo puede ser llevada a efecto a través de la corporeidad. La importancia de la sociología del cuerpo consiste en que reposa en el eje de estas tensiones teóricas y, por ello, constituye un componente necesario de toda sociología genuina. La dificultad de proveer una explicación coherente de lo que queremos decir con el “cuerpo” es un efecto de estos problemas teóricos”¹⁸⁰.

Desde el punto de vista de Turner, prácticas corporales como las de expresión corporal, en las que predomina la valoración de la experiencia corporal placentera ligada al conocimiento y a la comunicación intercorporal sobre el esfuerzo y el rendimiento externos, forman parte de una dinámica hedonista que también ha sido absorbida por las redes de consumo y mercado, en la medida en que estas incorporan los productos de la actividad física y de la imagen corporal:

“Un rasgo peculiar del modo de producción en la sociedad capitalista tardía consiste, no obstante, en que esta no requiere una forma ascética del deseo; los placeres son de hecho producidos por el proceso de mercantilización y

¹⁸⁰ Turner, B.S. (1989) **El cuerpo y la sociedad**, ed. Fondo de Cultura Económica, México, p. 298.

*elaborados por el circuito de consumo. El régimen de los cuerpos no está ya más fundado en un principio de restricción ascética, sino en el cálculo hedonista y la amplificación del deseo. El ascetismo ha sido transformado en prácticas que promueven al cuerpo en aras del sensualismo comercial*¹⁸¹.

Por su parte, de forma más específica Bertrand During¹⁸² plantea el concepto de expresión corporal como respuesta de los movimientos de crítica sociológica ante las actividades calificadas de represivas como las deportivas:

*“La expresión corporal ignora el rendimiento, la medida, la competición. Pone el acento sobre una relación significativa con el cuerpo, sobre su poder expresivo, abre la puerta a un universo de sueños y símbolos. A veces se acompaña de una mitología corporal en la que aflora el tema de una felicidad, de una inocencia perdidas, ahogadas bajo las limitaciones, las represiones sociales. Mediante todos estos aspectos la expresión corporal se une a los discursos profundamente críticos del deporte que, desde 1968, se desarrollan más allá de la esfera de los pequeños grupos militantes que los producen”*¹⁸³.

Cuando Bertrand During se refiere al concepto de expresión corporal respecto a las críticas sociológicas se sitúa en un análisis que apunta hacia el problema de la indefinición conceptual en el que se encuentra la misma, reconociendo la dificultad del abordaje teórico del término. No obstante se atreve a delimitar el marco conceptual en estricta vinculación de oposición con las actividades deportivas:

*“La expresión corporal, especie de reverso del deporte, parece reducirse a veces a no ser más que el conjunto de las prácticas, menores y mal percibidas correspondientes a las críticas que una corriente de pensamiento hace recaer sobre el deporte”*¹⁸⁴.

¹⁸¹ Turner, B.S. o.c. p. 300.

¹⁸² During, B. (1993) “Expresión corporal y críticas del deporte”, en **La crisis de las pedagogías corporales**, ed. Unisport, Málaga, pp. 139-148.

¹⁸³ During, B. o.c. p. 144.

¹⁸⁴ During, B. o.c. p. 141.

4. La familia roussoniana o la ilusión expresiva de la pedagogía renovadora.

Desde las teorías pedagógicas, a partir de la actividad libre como baluarte de los movimientos renovadores de principios de siglo que defendían el valor del movimiento, de los trabajos manuales así como la intervención creativa y autónoma en los procesos de desarrollo, se configura el concepto educativo de expresión corporal en el seno de una perspectiva de renovación educativa general.

Por otra parte, desde la situación específica de los procesos de intervención de la educación física y de los denominados *movimientos gimnásticos* hay que subrayar la existencia y las aportaciones de aquellas corrientes que defendían una idea educativa de movimiento armónico, rítmico y acorde con la naturaleza.

Por último, en la segunda mitad de siglo, se introducen y proliferan las teorías pedagógicas en torno a la creatividad que de forma general y específica -centrada en la realidad del cuerpo del educando- constituyen una de las piezas clave para la comprensión global de este marco pedagógico sustentador de discursos básicos en la evolución del concepto de expresión corporal.

En la medida en que la historia del poder pedagógico se ha venido inscribiendo en el cuerpo, se le ha querido asignar a la expresión corporal el papel de interpelar la enseñanza de las técnicas excesivamente mecanizadas; la expresión corporal se constituye desde esta óptica como un elemento crítico en permanente insatisfacción con los horizontes de eficiencia y rentabilidad de la escuela, un elemento en permanente búsqueda de un espacio y un tiempo sobre los que articular la expresión simbólica del alumno¹⁸⁵. En efecto, la idea de la expresión corporal como baluarte de una nueva relación pedagógica no constituye una idea aislada, sino que, al contrario, se trata de una idea bastante generalizada, sobre todo a partir de la década de los años sesenta, momento en el que, con la irrupción de la *ideología del cuerpo*, surgen las reivindicaciones de una educación pretendidamente revolucionaria a través de la expresión corporal¹⁸⁶.

En un nivel de mayor concreción, y de mayor aproximación al momento actual, habría que poner de manifiesto el carácter de las justificaciones de las distintas expresiones y específicamente de la *expresión corporal* a través de distintas denominaciones que la institución escolar ha ido instrumentalizando.

¹⁸⁵ Véase, a este respecto, Vigarello, G. (1978) "*L'expresssion corporelle. Mise en scène au effacement de fantasmés?*", en **Le corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique**, ed. J.P. Delarge, París, p. 359.

¹⁸⁶ La idea de la expresión corporal como arma subversiva ante el sistema educativo fue planteada por Michel Bernard -Bernard, M. (1977) "*L'expressivité du corps*", en **Quel Corps**, nº 7, marzo, pp. 5-10-.

4.1. El principio de *actividad* de la Escuela Nueva.

A partir de los movimientos de renovación pedagógica que se desarrollaron fundamentalmente a principios del siglo XX, entroncando con posturas anteriores como la teoría pedagógica de Jean Jacques Rousseau al que se ha considerado en múltiples ocasiones como punto de partida e impulsor de las reformas educativas¹⁸⁷, la actividad infantil cobra nuevas dimensiones y significaciones que replantean su tratamiento pedagógico. En este movimiento de renovación surgieron los términos de *escuela-educación nueva* y *educación tradicional*. A este respecto, Lorenzo Luzuriaga¹⁸⁸ concede dos sentidos al término de *Escuela Nueva*. El primero se refiere estrictamente al grupo de las instituciones oficiales -las escuelas de internado fuera de las ciudades donde niños pudientes reciben una educación racional y una instrucción *integral* con la aplicación de los métodos que se consideraban modernos-, y el segundo, más amplio, comprende todas las instituciones que en su momento tuvieron carácter innovador o de reforma. Se podría afirmar que la *Escuela Nueva* abarca una serie de autores de finales de XIX y principios del XX englobados en una misma tendencia ideológica que, con sus variantes y peculiaridades, se caracteriza por sus aspiraciones y principios pedagógicos comunes, inspirados en una crítica consensuada a los métodos educativos tradicionales, que se centraban fundamentalmente en la disciplina, la sumisión y los aprendizajes memorísticos.

El *paidocentrismo*, entendido como profundización en las características de la infancia y en el respeto por la misma, se puede considerar el punto desencadenante de los principios pedagógicos que se defienden en estas propuestas renovadoras. A partir del mismo se establece el principio de enseñanza individualizada que desembocaría en el respeto a la diversidad y a la singularidad expresiva; y que enlaza, además, con un proceso de idealización de la infancia que ya se reflejaba en Rousseau y se ha convertido en paradigma de expresión en los movimientos psicopedagógicos humanistas de las últimas décadas.

La actividad libre frente a la disciplina autoritaria, el desarrollo del sentido crítico frente al dogmatismo y la preparación para el cambio constante, así como la exaltación de la libertad constituyen los principales principios pedagógicos en los que se ha ido apoyando el concepto de expresión corporal en el seno educativo. Asimismo, destacan el principio de funcionalidad y preparación para la vida y la valoración del aprendizaje global frente a los modelos analíticos -las experiencias directas frente al aprendizaje a través de textos, el desarrollo de disposiciones frente a destrezas, etc.-, así como el rechazo del memorismo para argumentar la lucha contra lo que en el ámbito de lo corporal equivaldría al automatismo motor. Así, de la aplicación de los principios de actividad y de experiencia activa, la implicación desde la percepción y en la transformación, el interés individualizado e intrínseco

¹⁸⁷ Sobre la familia roussoniana véase Lerena, C. (1983) **Reprimir y liberar**, ed. Akal, Madrid, pp. 135-178.

¹⁸⁸ Luzuriaga, L. (1923) **Las escuelas nuevas**, ed. Cosano, Madrid.

a la motricidad, deriva la idea del movimiento activo como movimiento no impuesto ni como mera repetición, sino como respuesta de una necesidad o una disposición.

A partir de las teorías pedagógicas y del activismo educativo general que se produce en Europa a principios de siglo, se desencadenan las correspondientes reacciones en el seno mismo de la educación física. Uno de los acontecimientos más significativos fue la creación del *Movimiento Internacional de Educación Física*, con el que se pretendía conseguir la adaptación de los principios pedagógicos de la Escuela Nueva al ámbito específico de la educación física: en 1911 se creó en Odense (Dinamarca) la Institución Internacional de Educación Física, primer organismo internacional dedicado a la gimnasia como *expresión motriz educativa*¹⁸⁹.

Entre los objetivos que se establecen en dicho Movimiento¹⁹⁰, en relación con la práctica de la gimnasia, hay que destacar la referencia a la *creación del movimiento*:

“Por creación del movimiento planteamos la necesidad cada vez más creciente de dar oportunidades de libre expresión motriz”¹⁹¹.

Entre dichos principios pedagógicos, que no dejan de ser una asimilación de los que ya había establecido la *Liga Internacional de la Escuela Nueva*, destaca el *principio del alumno como centro de la actividad educadora*, dentro del cual se subrayan la *individualidad o adecuación, la actividad, la vitalidad y la libertad o espontaneidad*.

Estos planteamientos pedagógicos generales, que probablemente distaran de la situación educativa real, se vieron reflejados y asumidos por algunas de las *corrientes gimnásticas* que aspiraban a la consecución de una práctica educativa donde se potenciara la libertad y la naturalidad de los movimientos, corrientes de la educación física que podríamos denominar *expresivas*.

4.2. La búsqueda del movimiento expresivo: concepciones antitécnicas, rítmicas y estéticas.

En conexión con preocupaciones filosóficas centradas en la estética del movimiento surgen desde la educación física iniciativas motivadas por los aspectos expresivos de la

¹⁸⁹ Todos los organismos internacionales anteriormente creados estaban dirigidos a la organización del deporte de competición; véase, a este respecto, Langlade, A. (1970) **Teoría General de la Gimnasia**, ed. Stadium, Buenos Aires, p. 492.

¹⁹⁰ Se establecieron cinco objetivos principales: objetivo educativo, objetivo higiénico, objetivo psico-motor, objetivo social y objetivo recreativo. Dentro del objetivo psico-motor, a su vez se atiende a los siguientes aspectos: la formación corporal, la educación motriz, el acrecentamiento de la eficiencia y la creación del movimiento.

¹⁹¹ Langlade, A. **o.c.** p. 497.

educación corporal¹⁹². Una de las más reconocidas puede ser la obra de George Demeny (1850-1917), profesor de educación física de la Universidad parisina, considerado precursor de algunas de las escuelas gimnásticas rítmico-expresivas¹⁹³.

Demeny se empeñó en asociar la voluntad a los procesos expresivos y a los fines estéticos:

*“Perseveremos en la idea de unir la educación física a la investigación de lo bello y a confundirla con ella. El esfuerzo personal rige todo y comprende todo. Querer, saber querer y cómo querer es el punto de partida de todo esfuerzo inteligente y fecundo. Es en cada instante, lo que caracteriza nuestro estado de espíritu. La forma exterior, la actitud, los movimientos, el gesto y la palabra son sus manifestaciones exteriores en relación con nuestra perfección mental y moral”*¹⁹⁴.

A partir de la clasificación de las escuelas gimnásticas configuradas en Europa durante el siglo XIX, en *escuela alemana, sueca y francesa*, destaca fundamentalmente la denominada por Alberto Langlade¹⁹⁵ *Manifestación Artístico Rítmico Pedagógica* -cuyo principal representante es el creador de la *Gimnasia Expresiva*, Rudolf Bode-. Esta manifestación se desarrolló a partir de la escuela alemana, en la que se reconocen formados autores contemporáneos de prestigio en el ámbito de la Expresión Corporal como Marta Schinka¹⁹⁶ y Patricia Stokoe¹⁹⁷. Pero además, entre otras, hay que señalar, las aportaciones de la Gimnasia Neosueca representada por Elli Björkstén y de la denominada gimnasia natural austríaca creada por Karl Gaulhofer y Margaret Streicher, en relación con los conceptos de *alma y ritmo, movimiento natural y movimiento orgánico*, aún presentes en las referencias vigentes sobre el desarrollo de la expresión corporal.

Rudolf Bode, creador de la *Gimnasia Expresiva*, reaccionó contra el concepto anatomofisiológico de los sistemas gimnásticos de la época y contra los movimientos de construcción analítica de tipo sueco, propugnando el denominado *movimiento orgánico*. El

¹⁹² “Los últimos 15 años del siglo XIX ofrecen una rica literatura preocupada de la estética del movimiento. Ravaisson, Bergson, Spencer, P. Souriau, Guyau y Seailles presentaron en sus filosofías un punto común, la idea de gracia y liviandad en el movimiento. En su trabajo práctico Demeny interpretó este sentimiento estético como un modelaje corporal equilibrado”, Langlade, A. o.c. p. 261.

¹⁹³ “Sus preocupaciones por el movimiento continuo y redondeado y más tarde por el ritmo, llevarían a Demeny al campo de la gimnasia femenina con fuerte influencia de la danza. en este sentido ha sido él un precursor de algunas escuelas rítmico-expresivas, debiendo citarse particularmente a la de Irene Popard”, Langlade, A. o.c. p. 266.

¹⁹⁴ Demeny, J. (1928) **La Educación del Esfuerzo**, ed. Daniel Jorro, Madrid, p. 3.

¹⁹⁵ Langlade, A. o.c.

¹⁹⁶ Véase Schinka, M. (1988) **Expresión corporal: bases para una programación teórico-práctica**, ed. Escuela Española, Madrid.

¹⁹⁷ Stokoe, P. (1988) **Expresión corporal. Arte, salud y educación**, ed. Humanitas, Buenos Aires.

movimiento auspiciado por Bode se caracterizaba por su *globalidad*, en tanto intervención simultánea de los distintos segmentos corporales, y se basaba en la calidad rítmica del *gesto total*, gesto de máxima implicación corporal. Pero, tal como lo describe Langlade, como herencia del planteamiento de Bode, la idea de *movimiento orgánico* ha permanecido sobre las demás:

*“...se mantiene en vigencia en el ámbito general de la Gimnasia Moderna el significado que Rudolf Bode la asignara al término “movimiento orgánico” o sea “un movimiento del cuerpo entero, con corriente rítmica y que nosotros silogísticamente expresáramos diciendo: que un movimiento es orgánico, cuando es fluido y armonioso; es fluido y armonioso cuando es natural; es natural cuando la rítmica secuencia de acciones corporales se corresponde con una intervención del alma que vibra, a su vez, en rítmicos impulsos”*¹⁹⁸.

A partir de las ideas pedagógicas de Pestalozzi¹⁹⁹ aplicadas a la educación física, Bode se basó en la necesidad natural de movimiento del niño y la enseñanza regida por la naturaleza del hombre como unidad orgánica indivisible:

*“La tarea de la educación física es el mantenimiento de la unidad orgánica de la vida y ritmo natural del movimiento, contra las fuerzas opositoras, hostiles a la vida, a través de sus afanes mentales y mecánicos, interna y exteriormente”*²⁰⁰.

Asimismo, Bode refleja la idea roussoniana de lucha contra la civilización, civilización que supuestamente aleja al hombre de las formas naturales de moverse y expresarse. En su sistema se detecta, además, la búsqueda de la creatividad y de la utilización de la percepción y de la imaginación como superación de la mera ejecución de secuencias de movimiento; así, uno de los fines de la gimnasia era para Bode *el sentir interno del movimiento*:

*“Esta tarea es facilitada por el hecho que nuestro vivir interno está íntimamente ligado a la expresión externa y es a veces llevada por él. Y también porque la vida interna tiene carácter total y rítmico así como el proceso de movimientos”*²⁰¹.

¹⁹⁸ Langlade, A. **o.c.** p. 306.

¹⁹⁹ Johann Henrich Pestalozzi (1746-1827) fue un pedagogo suizo que introdujo la sistematización de las progresiones de los aprendizajes en el ámbito de lo corporal y, junto con su maestro Rousseau, se utilizó como modelo en muchos de los planteamientos educativos gimnásticos de los siglos XIX y XX.

²⁰⁰ Langlade, A. **o.c.** p. 90.

²⁰¹ Langlade, A. **o.c.** p. 94.

A este respecto, Meinel²⁰² utiliza el término de *escuela gimnástica cívica alemana* para referirse al movimiento expresionista anteriormente descrito y critica el *naturalismo* del que adolecía fundamentalmente Bode como prestigioso representante del mismo, ya que definía la gimnasia como sistema cuyas leyes las dicta la naturaleza²⁰³. Bode utiliza las referencias a la naturaleza para justificar la defensa del movimiento original y propio, así como la búsqueda de la expresión del *ritmo interno*²⁰⁴.

Respecto a esta idea de movimiento natural, merecen ser subrayadas las aportaciones de la denominada *Gimnasia Natural Austríaca*²⁰⁵, creada por Karl Gaulhofer (1885-1941) y Margaret Streicher (1891-1970), como uno de los ejemplos más significativos que propagaron la idea de movimiento *natural y total*, calificativos aún prendidos al concepto actual de expresión corporal. Los profesores austríacos entendían la educación física como una forma de educación *total*, en la que las actividades físicas debían adaptarse a *la naturaleza* del hombre²⁰⁶. El término *natural* se utilizaba en relación a varios conceptos: los *espacios naturales* -al aire libre- de la práctica, la ejercitación de las *funciones naturales* -útiles-, el *desarrollo natural* infantil -según su maduración- y al *estilo natural* -con soltura- de movimientos. En efecto, el movimiento natural difundido por este método era un movimiento global basado en la soltura y la fluidez, aunque el énfasis en la *expresividad-rítmica-estética* fuera más bien escaso. Pero además, respecto a los contenidos educativos de su sistema, que se encontraban agrupados en cuatro bloques, destaca la presencia del grupo denominado “*arte del movimiento*” o “*movimientos artísticos*”²⁰⁷, en el que se incluían *ejercicios acrobáticos libres y danza*. Estos contenidos ponen de manifiesto la incipiente relación entre los ámbitos educativo y artístico, propia de planteamientos expresivos del movimiento.

Esta misma relación arte-educación se puede detectar, de forma aún más patente, en la Gimnasia Neosueca de Elli Björkstén (1870-1947) que propiciaba un movimiento *con alma y ritmo*; y que, aunque se trataba de una gimnasia más bien analítica, se basaba en la amplitud, el significado y el pulido del gesto. Influída por Isadora Duncan, y por algunos de los recursos para el desarrollo rítmico de Emile Dalcroze, Elli Björsten introdujo y desarrolló la idea de *soltura* en los movimientos, entendiendo por soltura libertad y por libertad utilización óptima de la energía en el movimiento.

²⁰² Meinel (1987) **Didáctica del movimiento**, ed. Pueblo y Educación, la Habana.

²⁰³ Meinel **o.c.** p. 36.

²⁰⁴ Ulmann, J. (1977) **De la gymnastique aux sports modernes**, ed. Vrin, París, p. 374.

²⁰⁵ Además de la obra de Alberto Langlade (**o.c.**) véase Gerber, E.W. (1971) **Innovators and Institutions in Physical Education**, ed. Lee Fehiger, Philadelphia, pp. 235-239.

²⁰⁶ Sobre la idealización del movimiento natural, el método de educación física más conocido y quizás más influyente haya sido el del francés Georges Hebert (1875-1957), padre de la Gimnasia Natural Austríaca. Véase, a este respecto, “*Education physique et nature: l’hebertisme*”, en Ulmann, J.. **o.c.** pp. 358-368.

²⁰⁷ Langlade, A. **o.c.** p. 153.

Pero quizás el aspecto más significativo de su obra pedagógica sea la idea de *vivencia* del movimiento basada en su concepto de las mutuas influencias entre cuerpo y alma. La noción de *vivencia* se encuentra en íntima relación con vocablos como ritmo, soltura, trabajo en oscilación y acento, que frecuentemente aparecen en su teoría:

*“El término acento debe ser entendido como la representación objetiva y somática, de vibraciones y sensibilidad del espíritu traducidas en ritmo. Los acentos en la ejecución rítmica son medios que ayudan a traducir y manifestar el ritmo”*²⁰⁸.

Por otra parte, la estética constituye una constante en su método de gimnasia, y busca la belleza en nuevas posturas y movimientos huyendo de posiciones estereotipadas *antinaturales*; por otra parte, en relación con los recursos pedagógicos, utilizaba la música y las imágenes como medios privilegiados de la enseñanza:

*“Se trataba de la utilización de la influencia sugestiva de ciertas imágenes verbales, para elevar el contenido emocional de los ejercicios e influir así en la pureza y belleza de su forma durante la ejecución”*²⁰⁹.

En conjunto, según Langlade, la Gimnasia Neosueca, merced a las contribuciones de Elli Björkstén, se impregnó rápidamente de sus contenidos de *ritmo, estética y expresividad de los movimientos*²¹⁰.

Las influencias de esta gimnasia parece que fueron muy numerosas en los marcos próximos; así por ejemplo, hay que señalar la expresividad de Jalkanen (1889-1964) -promotora de la *Nueva Gimnasia Femenina Finlandesa*- que sintetizó las aportaciones de Elli Björkstén con las de los coreógrafos alemanes expresionistas. En el contexto de la obra de Jalkanen, una de las propuestas que más ha explotado el factor expresividad en la educación física, se define la expresión corporal en tanto manifestación de estados internos a través del movimiento en contraposición a la idea de *pantomima* como representación de situaciones externas:

*“No se confunda expresión por medio de los movimientos o más sintéticamente expresión corporal con pantomima”*²¹¹.

Entre otras perspectivas expresivas, habría que señalar también al neosueco Thulin (1875-1965) con el enriquecimiento expresivo de la gimnasia de las primeras edades²¹², al

²⁰⁸ Langlade, A. **o.c.** p. 176.

²⁰⁹ Langlade, A. **o.c.** p. 180.

²¹⁰ Langlade, A. **o.c.** p. 371.

²¹¹ Langlade, A. **o.c.** p. 124.

²¹² A partir de una idea estética y sensible de la corporeidad introdujo algunas aportaciones artísticas que enriquecieron los planteamientos didácticos; así, por ejemplo, para el logro sin trabas

alemán Otto Hanebuth (1911) con su defensa de la introducción del ritmo y otros factores expresivos en la gimnasia masculina, y al argentino Alberto Dallo defensor de la libertad, la creatividad, la espontaneidad, la autenticidad y la significación del movimiento, entre otros²¹³. Las tendencias expresivas de la educación física, lo que Ulmann denomina la *gimnasia de expresión*, se van incorporando en el siglo XX al complejo panorama de sistematización de la actividad física educativa heredado del siglo anterior²¹⁴.

Una síntesis precipitada y poco rigurosa pero muy significativa y acertada por el reconocimiento histórico de las aportaciones de las tendencias más expresivas ha sido elaborada recientemente por M^a Luisa Gardoqui y Miguel Angel Sierra, en un contexto de conceptualización de la expresión corporal como materia de formación del profesorado:

“Rudolf von Laban, Mary Wigman, Rudolf Bode, Henrich Medau, Hilma Jalkanen, Ernt Idla, Karl Gaulhofer, Margarete Streicher, Elli Björkstén, Elin Falk, Maja Carlquist, Josef Gottfrid Rhulin, Otto Hanebutth, Wolfgang Burger, Hans Groll y Monica Beckman nos dejaron su técnica de movimientos basados en el tiempo, el peso, el espacio y el flujo como sus aspectos fundamentales, las “creaciones” como manifestación de la personalidad y el Arte, la Danza, los “movimientos dramáticos” como técnicas educativas, nuevas formas de interpretar el movimiento, la “Gimnasia Expresiva”, la “Gimnasia Moderna”, la utilización de aparatos manuales, la preocupación por una postura correcta y la importancia de la respiración y el trabajo musical de improvisación, la “expresividad”, el énfasis en el máximo recorrido articular, la “vivencia” del movimiento, la estética, la libertad, la alegría, los “cuentos-ejercicios”, la Gimnasia Rítmica y la Gimnasia Jazz”²¹⁵.

Desde una perspectiva global, podemos afirmar que en las aportaciones analizadas se percibe una presencia de los aspectos ligados a la expresión corporal traducidos en preocupaciones por el ritmo, la soltura, la fluidez, la implicación total en el gesto, etc., pero muy especialmente en las propuestas dirigidas a la gimnasia femenina o en todo caso de las primeras edades:

de los movimientos educativos más libres propuso introducir consignas estimuladoras de la imaginación creadora del niño como los *cuentos ejercicio*. Langlade, A. o.c. p. 236.

²¹³ Langlade, A. o.c. p. 315.

²¹⁴ Ulmann, J. o.c. p. 13.

²¹⁵ Gardoqui, M.L. Sierra, M.A. (1994) *“Conceptualización y tratamiento de la expresión corporal como materia de la especialidad de E.F. en las Facultades de Educación, Formación del Profesorado”*, en **Didáctica de la Educación Física: Diseños Curriculares en Primaria**, Ponencias y Comunicaciones del I Congreso Nacional de E.F. de Facultades de Ciencias de la Educación y XII de E.U. de Magisterio, ed. Wanceulen, Sevilla, p. 168.

“En la evolución general de la gimnasia, se evidencian influencias de las áreas estético-expresivas en relación con la exaltación del contenido gesto-ritmo”²¹⁶.

Estas aproximaciones de las tendencias expresivas se han percibido desde el propio cuerpo profesional con suspicacia e incluso temor; así, el propio Alberto Langlade, reconoce que la forma en que han sido abordados los contenidos rítmicos, constituye una de las causas de la crisis o del caos en los que sitúa la educación física -panorama oscuro, confuso, etc.- de su tiempo -la segunda mitad de siglo-. Con el pretexto de la búsqueda de especificidad de la educación física se ha tendido a rechazar contenidos que no estaban tradicionalmente incluidos en el curriculum sino que se consideraron propios de la educación artística, rítmica y literalmente de la *libre expresión corporal*, como aspectos no totalmente identificados con la educación física predominante:

“No establecer claras diferencias entre los contenidos gimnásticos y los pertenecientes a las áreas de la educación estética, la del sentido rítmico y de la libre expresión corporal”²¹⁷.

Además, el mismo autor se lamenta de la escasa y deficiente formación de los profesores de educación física en este ámbito expresivo, como una de las razones del desconcierto y la incoherencia de las propuestas pedagógicas. Una apreciación sobre la formación específica que se puede mantener en la actualidad. El recurso a los ámbitos artísticos para completar la formación de los profesores de educación física en los aspectos expresivos del movimiento, materializado en el contacto con la pedagogía de la danza, del teatro y de la música se señala como un paso inevitable para enriquecer los bagajes expresivos de los profesionales de la educación física:

“No obstante, los Profesores de Educación Física, que, en general no cuentan en sus procesos formativos profesionales, con una instrucción adecuada en esas áreas, han debido elaborarla personalmente. Para ello, han incursionado en las Artes y dentro de ellas, principalmente, en el teatro, la danza moderna y la música. Y, en general, se han sentido impactados por ese nuevo mundo lleno de atractivo y fascinación”²¹⁸.

Por último, como causa de un estado crítico, Langlade pone de manifiesto los problemas terminológicos que subyacen a los presupuestos pedagógicos de las tendencias más *expresivas y naturalistas*.

Lo natural ha sido entendido de múltiples formas: entendido como actividad propia del hombre primitivo o de la infancia *-el caminar, correr, saltar y lanzar de lo niños: un natural*

²¹⁶ Langlade, A. **o.c.** p. 421.

²¹⁷ Langlade, A. **o.c.** p. 422.

²¹⁸ Langlade, A. **o.c.** p. 422.

pleno de ingenuidad y espontaneidad primera-; como estilo de movimiento fluido, sencillo, espontáneo en oposición a mecánico. Según Langlade lo natural no se puede oponer a lo construido, como se ha hecho tradicionalmente en la historia de la educación física, sino que más bien es preciso hablar de naturalidad:

*“La naturalidad, como expresión motriz surge pues de la intervención determinante del espíritu y del dominio acabado del gesto que se está realizando”*²¹⁹.

Lo aparentemente más natural es adquirido, ya que gracias a la repetición, se eliminan las contracciones parasitarias y se regula la exacta participación de los impulsos²²⁰.

Un segundo término que se encuentra en las corrientes gimnásticas expresivas es el de *forma de movimiento: los defensores de las líneas de los movimientos naturales y orgánicos* consideraron la forma como *la soltura del movimiento, la expresión de totalidad y economía y la vivencia rítmico-expresiva de los gestos*²²¹.

Algunos de los autores que se consideran *inspiradores* e incluso *creadores* de estas manifestaciones gimnásticas aparecen también como precursores de la renovación artística de la danza y del teatro. Todos ellos se encontraron vinculados profesionalmente a las actividades artísticas. Tal es el caso de personalidades como Jean George Noverre (XVIII), Francois Delsarte (XIX), Emile-Jacques Dalcroze (XIX-XX) o Isadora Duncan (XX), que desarrollaron sus actividades en los ámbitos artísticos de la música, la danza, el teatro, etc. pero de alguna forma incidieron en el marco específico de la educación física.

4.3. El impulso de la pedagogía creativa: arte en educación y creatividad corporal.

La incorporación de la expresión corporal como contenido educativo parece haber respondido, entre otros factores, a la apertura de la escuela ante contenidos artísticos así como a la consolidación de una visión educativa del arte.

Esta misma idea la plantean M^a Luisa Gardoqui y Miguel Angel Sierra en una búsqueda conceptual sobre el origen educativo de la expresión corporal, donde señalan la progresiva importancia de las capacidades y modalidades artísticas entre las que sitúan la *Expresión Corporal* junto a la *Danza*, la *Música*, el *Teatro*, etc.:

“Por otra parte, muy posiblemente, la aparición de la Expresión Corporal dentro del mundo de la Educación Física y, por tanto, de la educación, haya que buscarla también en la importancia dada a las actividades artísticas a nivel pedagógico. No contentos con la introducción a la apreciación estética,

²¹⁹ Langlade, A. o.c. p. 435.

²²⁰ Langlade, A. o.c. p. 435.

²²¹ Langlade, A. o.c. p. 444.

*sobre todo al principio, de la arquitectura, la pintura y la escultura, con el paso de los años los educadores se empeñaron en introducir poco a poco en la escuela las actividades artísticas en todas sus formas y vertientes. De esta forma entraron por derecho propio en la escuela; el Canto, la Danza, el Dibujo, la Expresión Corporal, el Modelado, la Música, la Pintura, el Teatro, etc.”*²²².

Se ha ido produciendo paulatinamente la toma de conciencia del valor de la educación artística y la configuración de las distintas disciplinas y contenidos derivados de la expresión artística. Asimismo se ha ido modificando, sobre todo, en la segunda mitad de siglo, la forma de entender los aprendizajes artísticos. El arte se introdujo en las propuestas educativas como medio de expresión²²³ donde los sentidos se sitúan como base del aprendizaje y se subraya la importancia de la autoidentificación y de la autoexpresión. Por otra parte, el arte se utiliza además como medio de interpretación del desarrollo -el dibujo test psicomotor- y se asocia, además, con capacidades como la actividad creadora y el pensamiento divergente. El proceso creativo y concretamente el efecto del proceso artístico sobre el individuo, se va convirtiendo en aspecto prioritario de los aprendizajes artísticos. Asimismo, se fue asumiendo la valoración positiva de nociones de desarrollo como la espontaneidad, la expresividad y la creatividad y ampliando la concepción de la educación artística y los ámbitos de sus contenidos que tradicionalmente se habían llegado a limitar al dibujo²²⁴. En este sentido, se han ido multiplicando las propuestas pedagógicas que partiendo de la percepción pretenden desarrollar el valor intrínseco de los aprendizajes: imaginación, libertad, espontaneidad, expresión²²⁵.

En España, la *expresión corporal* se introduce en el curriculum a través del área de Educación Artística y posteriormente en el área de Educación Física. En este sentido, resulta especialmente significativo el cambio de la ley del noventa -Ley de Organización General del Sistema Educativo- respecto de la ley del setenta -Ley General de Educación y financiamiento de la Reforma educativa- y sus decretos de desarrollo *-programas renovados-*. Mientras que en la legislación vigente la expresión corporal forma parte del área de Educación Física en todas las etapas del sistema educativo, en los *programas renovados* la expresión corporal aparecía primordialmente como contenido propio de la dramatización junto a la música la plástica, en el marco de la Educación Artística²²⁶.

²²² Gardoqui, M.L. Sierra, M.A. o.c., p. 169.

²²³ Lowenfield, V. Lambert, W. (1977) **Desarrollo de la capacidad creadora**, ed. Kapelusz, Buenos Aires.

²²⁴ Lowenfield, V. Lambert, W. o.c. p. 122.

²²⁵ Véase, a este respecto, el planteamiento de Hebert Read -Read, H. (1991) **Educación por el arte**, ed. Paidós, Barcelona-.

²²⁶ Respecto a los cambios legislativos en materia de expresión corporal véase MEC (1985) **Programas Renovados de Educación General Básica**, ed. Escuela Española y AAVV (1992) **Legislación educativa Básica**, ed. Edelvives, Zaragoza.

Dentro de la evolución del arte en la escuela, merecen especial mención los logros del teatro *-teatro, dramatización o expresión dramática-* como un contenido que se ha ido adaptando a las tendencias pedagógicas más renovadoras, como el propio cambio terminológico indica:

“Cuando se habla de teatro en la educación se considera a este un fenómeno de expresión y comunicación. Las diferentes posturas ante el hecho de incluir tal materia en el aula difieren ante la postura que debe adoptar el profesor... La corriente más renovadora de la escuela prefiere siempre que la figura del profesor no sea la del impositor de ideas, tendencia casi irrefrenable cuando se intenta dirigir una obra de teatro, sino que corresponde a la del individuo que, conociendo el grupo de alumnos, intenta ayudarles a conseguir la expresión a través de una técnica y unas destrezas, en este caso las que corresponden al teatro”²²⁷.

La concepción de arte en el seno escolar parece evolucionar paralelamente a las tendencias artísticas del siglo: realismo, naturalismo, impresionismo -actitud imitativa hacia el mundo exterior-, superrealismo, futurismo -reacción ante el exterior dirigida hacia los valores inmateriales- expresionismo -deseo de expresar las sensaciones personales del artista-, cubismo, constructivismo -preocupación por formas y cualidades inherentes a los materiales del artista-, etc.

A este respecto Michel Fustier, junto a los cambios y la sensibilización artística, señala la existencia de una tendencia divergente de la pedagogía y la sociedad de la segunda mitad del XX²²⁸. No obstante, el modelo de la Reforma educativa actual contempla la Educación Artística como disciplina mientras que el que caracterizó la legislación anterior se ha entendido como autoexpresión creativa, a partir de las teorías de Lowenfeld²²⁹.

Además de participar de la introducción del arte en la escuela, la expresión corporal se nutre y crece paralelamente con la importancia que va adquiriendo la creatividad y con ella la creatividad corporal.

Los planteamientos pedagógicos que contemplan la creatividad como uno de los fines educativos prioritarios se hayan muy influidos por las corrientes psicológicas que adoptan como objeto de estudio el mismo fenómeno. Así, el inicio del análisis científico sobre la creatividad se sitúa a mediados de siglo XX, y se atribuye precisamente a Guilford, uno de los fundadores de la Psicología Humanista.

²²⁷ Izquierdo, M.J. y de Laiglesia, F. (1991) *“La enseñanza de la dramatización”*, en **¿Qué es la educación artística?** ed. Sendai, Barcelona, p. 276.

²²⁸ Fustier, M. (1975) **Pedagogía de la creatividad**, ed. Index, Madrid.

²²⁹ Sobre la diferencia entre la Educación Artística entendida como autoexpresión creativa y como disciplina véase Juanola, R. (1992) *“Reforma educativa y Educación artística”*, en **Cuadernos de Pedagogía**, ed. Fontalba, Barcelona.

Juan Antonio Cabezas, en un estudio sobre la teoría de la creatividad y las implicaciones pedagógicas subyacentes, recoge algunos datos históricos sobre el origen de la teoría de la creatividad, donde destaca el discurso de Guilford en 1950 exhortando a los psicólogos para trabajar en equipo con sociólogos y pedagogos en torno a la creatividad, como objeto científico interdisciplinar²³⁰.

En el ámbito específicamente educativo, pero en la misma línea de pensamiento humanista que Abraham Maslow²³¹, es preciso señalar a Carls Rogers como uno de los principales promotores de la pedagogía creativa, autor de **Libertad y creatividad en la educación** (1986) y de **El proceso de convertirse en persona** (1989) entre otras obras de gran influencia en las teorías y experiencias pedagógicas renovadoras de los últimos veinte años.

En principio, las reflexiones se habían dirigido al campo terapéutico y a partir ahí se extendieron a la relación pedagógica. La hipótesis general, basada en la relación entre psicoterapeuta/educador y paciente/educando, trata de ofrecer posibilidades para el desarrollo de personas creativas, adaptadas y autónomas. Para que el educando logre mayor integración personal y eficacia, se enfrente más fácilmente a la vida, se vuelva más original, expresivo, emprendedor, etc. el educador tiene que cumplir unos requisitos de autenticidad y transparencia, así como de aceptación y valoración del otro como individuo diferente. En definitiva, el supuesto fin educativo consiste en llegar a ser persona y la educación se comprende como el proceso de convertirse en persona; para lograr un proceso y un fin satisfactorios es necesario, según la tesis rogeriana, ir consiguiendo la apertura a la experiencia, la confianza en el propio organismo, un foco interno de evaluación y, sobre todo, el deseo de ser un proceso.

En su reclamación de una teoría de la creatividad, Rogers parte de la crítica social fundada en la escasez de creatividad de nuestra cultura. Desde esta crítica ataca al sistema educativo por su tendencia conservadora de crear conformistas, estereotipos y raramente pensadores expresivos y originales.

El móvil de la creatividad según Rogers²³² es la tendencia del hombre -y de todo ser vivo- a realizarse, a manifestarse, a llegar a ser sus potencialidades, crecer, madurar, etc. El acto creativo se define como la conducta espontánea que tiende a surgir en un organismo

²³⁰ Cabezas, J.A. (1993) **La creatividad, teoría básica e implicaciones pedagógicas**, ed. Librería Cervantes, Salamanca, p. 18.

²³¹ “*Tengo la impresión de que el concepto de creatividad y el de persona sana, autorealizadora y plenamente humana están cada vez más cerca el uno del otro. Otra conclusión por la que me inclino, es que la educación artística creativa, o mejor dicho, la Educación a través del Arte, puede ser especialmente importante no tanto para producir artistas u objetos de arte, sino más bien para obtener personas mejores... Pienso, pues en la educación a través del arte no porque produzca obras de arte, sino porque veo la posibilidad de que, pueda convertirse en paradigma para toda otra educación*”, Maslow, A. (1990) **La personalidad creadora**, ed. Kairos, Barcelona, p. 83.

²³² Rogers, C. (1981) **El proceso de convertirse en persona**, ed. Paidós, Barcelona, p. 304.

abierto a todas sus vivencias internas y externas y capaz de ensayar de manera flexible todo tipo de relaciones. En general, el proceso creativo se acompaña por un lado del sentimiento de recogimiento consigo mismo y por otro del deseo de comunicación, de compartir el descubrimiento, la obra creada. La expresión es entendida como la capacidad desde la que se impulsan los actos creativos.

En el ámbito de lo corporal, Stanley Keleman²³³, inspirado en la Pedagogía Creativa de Rogers, explica el *proceso de la persona* desde la perspectiva de la realidad somática. El punto de partida de este planteamiento es una crítica a las teorías psicológicas y su aplicación a la educación. Keleman concibe la persona como un *continuo somático* de experiencias tendentes a la formación, un proceso biológico complejo. Su planteamiento antropológico puede ser considerado optimista desde el punto de vista de la educación física y de la educabilidad de la expresión corporal a partir del concepto de cuerpo *plástico* siempre reorganizable y de persona capaz de participar en sus propios cambios corporales.

Se entiende el proceso educativo en términos de *reorganización* con el fin de capacitar para la autoformación -experimentar el propio proceso- y la autoexpresión -encontrar modos de actuar satisfactorios-.

Esta reorganización lleva consigo un aprendizaje de creación corporal: el proceso se caracteriza por el paso de una serie de transiciones o fases que aparecen en los momentos que requieren el aprendizaje de nuevas destrezas y construcción de hábitos corporales nuevos. La primera fase se denomina *desenlace*, donde se produce una separación y desorganización de lo aprendido, una ruptura del estereotipo que se había adquirido y de la inercia motriz. La segunda fase es *el terreno intermedio*, momento de mínima organización, de apertura, receptividad, de calma y escucha corporal. La última es la fase de *formación*, en la que se reúnen y disponen los recursos para formar un nuevo patrón de acción.

Tanto Carl Rogers como Stanley Keleman se inscriben en la tendencia psicopedagógica americana *humanista*, en la que la expresión y la creatividad constituyen objetos prioritarios de estudio, conceptos íntimamente ligados en los planteamientos específicos de la pedagogía de la expresión corporal²³⁴.

5. Expresión y lenguaje corporal en las teorías sobre la comunicación no verbal.

En las teorías sobre la comunicación han predominado los estudios de tipo psicológico, pero han sido diferentes orientaciones científicas las que se han acercado a un campo tan complejo, a un objeto de estudio muy próximo a la expresión y como esta multidisciplinar. En vinculación con el surgimiento y con la definición de la expresión

²³³ Keleman, S. (1987) **La realidad somática**, ed. Narcea, Madrid.

²³⁴ Véase, respecto a la relación entre espontaneidad y creatividad, Santiago, P. o.c. pp. 30-41.

corporal, partiendo de teorías de la comunicación en general resulta de mayor interés centrarse específicamente en las referencias a la comunicación *no verbal*.

Pese a tratarse de un área de estudio de insistente dedicación por parte de antropólogos, etólogos, psicólogos, semiólogos, etc. desde hace ya varias décadas, o quizás precisamente por ese variopinto y pluriforme tratamiento, el concepto de comunicación se considera en semiótica como uno de los peor definidos²³⁵. En concreto, respecto a la relación entre los conceptos de comunicación y expresión son escasas las teorizaciones que, comparativamente, profundicen en las vinculaciones significativas en el ámbito corporal.

Según Mark Knapp²³⁶, el auge bibliográfico sobre la comunicación humana se limita a los últimos treinta años, si bien se pueden considerar un significativo número de antecedentes²³⁷. Los acercamientos a este área de trabajo se hicieron desde la psiquiatría, la psicología social, la psicobiología y psicología del desarrollo, la antropología y la biología fundamentalmente. Según Flora Davis²³⁸, la investigación sobre comunicación *no verbal* comienza con las experimentaciones de la psicología sobre la comunicación a través de la expresión facial desarrolladas entre 1914 y 1940 por un lado, y con los estudios antropológicos sobre las influencias culturales y educativas sobre los gestos, por otro.

A partir de los años cincuenta se manifiesta la tendencia sistematizadora de las distintas disciplinas. La psicología y la psiquiatría centradas en el estudio de la relación entre el movimiento, el carácter y las emociones, la antropología, la sociología y la etología, siguen analizando las diferencias y similitudes gestuales entre el hombre y otros animales, etc. A este respecto, parece detectarse una evolución en la metodología utilizada por los psicólogos, un paso del trabajo unidisciplinar en laboratorio, al trabajo de campo en equipo. En esta forma de colaboración tuvieron la iniciativa los antropólogos, a los que se unieron psicólogos y psiquiatras. Tal interés multidisciplinar por la comunicación no verbal se ha conservado hasta la actualidad, como lo muestran por ejemplo los trabajos de Fernando Poyatos:

*“...he podido comprobar el gran interés que este campo despierta en colegas, alumnos avanzados y equipos de investigación, la necesidad que hay de mucha más investigación en distintas disciplinas y las muchas posibilidades aún sin explotar”*²³⁹.

²³⁵ Así lo manifiesta, por ejemplo, Jacques Corraze -Corraze, J. (1986) **Las comunicaciones no verbales**, ed. Nuñez, Madrid-.

²³⁶ Knapp, M.L. (1985) **La comunicación no verbal, el cuerpo y el entorno**, ed. Paidós, Barcelona.

²³⁷ Desde que Darwin escribió en 1872 **The Expression of Emotion in Man and Animals** - Darwin, Ch. (1872) **The Expression of Emotion in Man and Animals**, ed. John Murray, Londres.- destacan especialmente las obras de los antropólogos Birdwhistell -**Kinésica** 1952- y Hall -**Proxémica** 1959-.

²³⁸ Davis, F. (1987) **La comunicación no verbal**, ed. Alianza, Barcelona.

²³⁹ Poyatos, F. (1994) **La comunicación no verbal I: Cultura, lenguaje y conversación**, ed. Istmo, Madrid, p. 20.

En el campo pedagógico se desarrollaron distintos métodos de análisis de la enseñanza en el esfuerzo por mejorar la intervención docente -factor fundamental del proceso-. Se comenzó con el discurso verbal y se fueron introduciendo categorías no verbales, generalmente desde la iniciativa estadounidense²⁴⁰.

Desde los propios estudios de comunicación no verbal se ha criticado o menospreciado la proliferación de publicaciones fáciles, poco comprometidas y divulgativas que, en numerosas ocasiones, identifican las nociones de *comunicación no verbal* y de *expresión corporal* bajo títulos relacionados con los términos *lenguaje* y *cuerpo*. En este sentido, desde una perspectiva pretendidamente interdisciplinar, aunque marcadamente semiótica, Fernando Poyatos, tacha de *pseudocientíficos* a los extendidos estudios del *lenguaje del cuerpo*:

*“A partir, pues, de los últimos años 60 -y excluyendo las inevitables publicaciones pseudocientíficas sobre 'lenguaje del cuerpo', etc., algunas de las cuales han circulado en español- iba surgiendo una extensa e importante literatura en revistas de psicología, sobre todo, pero notablemente también en Semiótica”*²⁴¹.

5.1. Discursos sobre la proxemia y la expresividad kinésica.

La Proxemia es el ámbito del conocimiento que estudia la posición relativa de los cuerpos y las relaciones de distancia en la comunicación. Gran parte de los estudios realizados en este campo se inspiraron en las observaciones de los etólogos, a partir del concepto de territorio o dominio vital; en este sentido, en términos de Dominique Picard, el territorio se puede considerar el elemento desencadenante de la estructuración del espacio:

*“El territorio determina la estructura y la naturaleza de la organización social del grupo que lo ocupa, el tamaño de ese grupo así como la naturaleza y la frecuencia de los contactos con otros miembros de la especie”*²⁴².

Desde la perspectiva etológica, los animales se dividen en especies territoriales y no territoriales; la especie humana se clasifica, en función de este criterio, en el primer grupo. El territorio, acepción etológica, pasó a denominarse *espacio personal*, término difundido por los psicólogos Sommer y Hall. Estudios posteriores, tal como lo pone de manifiesto Dominique Picard, han criticado la reducción de la aplicación de los vocablos de territorio y espacio personal en función de las limitaciones de los comportamientos animales:

²⁴⁰ En este sentido la investigación está avanzando significativamente en el contexto español; véase, por ejemplo, Castañer, M. (1992) **La comunicación no verbal del educador físico. Construcción de un sistema categorial de observación y análisis del comportamiento cinésico**. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Facultad de Pedagogía, Biblioteca I.N.E.F. Lleida.

²⁴¹ Poyatos, F. **o.c.** p. 19.

²⁴² Picard, D. **o.c.** p. 103.

“La noción de territorio concebido como un espacio personal y no como una distancia interpersonal vacía la relación social, reduciéndola a relaciones de agresión y de defensa contra la agresión, y elimina así toda su riqueza, diversidad y complejidad”²⁴³.

El psicólogo Rogers Lécuyer propuso la sustitución del concepto *espacio personal* por el de *distancia interpersonal*, considerada como una variable de las situaciones de interacción.

A las explicaciones de orden etológico se unen las de tipo psicológico, antropológico y sociológico; el resultado es una perspectiva muy compleja y rica sobre las variables de la relación entre la distancia, la comunicación y el resto de elementos que también conforman la interacción. La distancia, desde posiciones como la de Picard, constituye un elemento más entre los múltiples aspectos de la comunicación interhumana:

“...la distancia física entre los individuos es la expresión de una distancia psicológica (afectiva o social); la distancia varía en función de normas culturales adquiridas; la distancia es un elemento entre otros en la comunicación y entra en relación de equilibrio con esos elementos”²⁴⁴.

La regulación de la distancia viene condicionada por factores como la situación y las características de los interlocutores, el contexto y otros factores de índole cultural. Podemos considerar la proxemia como un aspecto importante estudiado dentro de la complejidad de la comunicación humana. Yves Winkin, apoyando la ya referida noción de complejidad, define la proxemia no como el estudio de los *huecos* que separan los individuos en interacción, sino como el estudio del complejo y desconocido código generador de indicios corporales y situacionales que conducen al establecimiento de las distancias interpersonales²⁴⁵.

Los conceptos desarrollados en este campo se utilizan frecuentemente en las distintas intervenciones y proyectos vinculados terminológicamente con la expresión corporal. Desde el punto de vista didáctico las nociones derivadas de la proxemia son además aplicables a las propuestas expresivas de acercamiento corporal.

Por su parte, la perspectiva kinésica²⁴⁶ se centra en el estudio de las expresiones corporales -movimientos o posturas- en cuanto aspectos significativos para el sujeto y para las

²⁴³ Picard, D. o.c., p. 107.

²⁴⁴ Picard, D. o.c. p. 108.

²⁴⁵ Winkin, Y. (1993) en AAVV (1993) **Les fondements du mouvement scénique**, Coloquio Internacional, ed. Rumeur des Ages -La Rochelle- y Maison de Polichinelle -Saintes-, p. 136

²⁴⁶ Sobre el uso y la justificación de *kinésica* y no *cinésica* o *kinética* -como aparece por ejemplo en Picard, D. o.c.- véase Poyatos, F. o.c. I. p. 139: “Tal vez sea preciso aclarar por qué el uso de la grafía *k* en el término *kinésica*. Sencillamente porque de usar *c*, tendríamos que utilizar también términos tan visual y acústicamente ambiguos como ‘cinema’, etc., para referirnos a las unidades *kinésicas*...” y véase asimismo Poyatos, F. o.c. II, p. 186: “Tal vez deba mencionarse aquí el parecido de los siguientes vocablos con distinto significado, además de *kinésica*: *cinética*, parte de

relaciones interpersonales; la kinésica analiza, por tanto, los comportamientos corporales en tanto elementos expresivos y como tales, potencialmente comunicativos. Tal como lo define Fernando Poyatos, en relación con *gestos, maneras y posturas*, el ámbito de la kinésica constituye un ámbito muy complejo y muy significativo desde el punto de vista de la percepción y de la participación de los distintos elementos que intervienen en la dinámica comunicativa:

*“...movimientos corporales y posiciones resultantes o alternantes de base psicomuscular, conscientes o inconscientes, somatogénicos o aprendidos, de percepción visual, auditiva, táctil o cinestésica (individual o conjuntamente), que aislados o combinados con las coestructuras verbales y paralingüísticas y con los demás sistemas somáticos y objetuales, poseen un valor comunicativo intencionado o no”*²⁴⁷.

Trabajos sobre la kinésica como los del pionero Birdwhistell (1952) y otros más recientes de la misma línea, como los de Mark L. Knapp (1985) utilizan un enfoque estructural desde el que superan las interpretaciones de las relaciones unívocas entre gestos y significados, pero analizan el gesto corporal -donde las relaciones entre significante y significado son de diferentes tipos- aplicando exclusivamente los patrones del estudio del signo lingüístico -donde la arbitrariedad es casi absoluta-.²⁴⁸

En la teoría kinésica de Birdwhistell, se encuentra uno de los primeros ejemplos de discurso semiótico de la expresión corporal, donde esta se reconoce específicamente cuando se identifica con una modalidad cuyo fin consiste en subrayar la graduación y la contingencia de las variaciones individuales de los usos sociales e intraculturales pertenecientes a las redes y los elementos del sistema semiótico en oposición al carácter discontinuo, discreto y necesario de estos²⁴⁹.

Tando desde una perspectiva general como desde un ángulo más restringido, en relación con la expresión corporal, la kinésica constituye quizás la parte de los estudios sobre comunicación no verbal que en mayor medida se ha divulgado e identificado con aquella. Sobre la extendida identificación entre kinésica, comunicación no verbal y lenguaje corporal consideramos especialmente esclarecedoras las afirmaciones de Poyatos:

la mecánica; cinesiología, que trata del mecanismo de nuestros movimientos; cinestésica y sinestesia, ambas definidas ya en el volumen I como uno se los sentidos y como percepción secundaria respectivamente”.

²⁴⁷ Poyatos, F. **o.c.** II, p. 186.

²⁴⁸ Picard, D. **o.c.** p. 119-127.

²⁴⁹ Bernard, M. **o.c.** p. 260.

“...por eso es la kinésica lo único con que muchos tienden tan erróneamente a asociar el concepto de lo 'no verbal', a través sobre todo de una abundante literatura pseudocientífica sobre 'lenguaje del cuerpo’”²⁵⁰.

Aunque se suelen conocer al menos la kinésica, la proxémica y la paralingüística como disciplinas que forman parte de los estudios específicos en torno a la comunicación no verbal, es frecuente la identificación de la kinésica con el lenguaje del cuerpo, como se refleja, por ejemplo, en la divulgada obra de Julius Fast:

“En estos últimos años se ha descubierto y explorado una nueva e incitante ciencia: el lenguaje del cuerpo. Su forma escrita y su estudio científico han sido denominados kinesia”²⁵¹.

5.2. Expresión corporal y comunicación *no verbal*: oportunidad de la paralingüística.

Con el desarrollo de las teorías sobre la comunicación, se ha producido una expansión del término *no verbal*, el cual se identifica con la comunicación corporal definida en oposición a la comunicación verbal.

A este respecto, Dominique Picard²⁵² recoge las investigaciones que se han ocupado de la problemática relación comunicación corporal-comunicación no verbal y las clasifica atendiendo a dos enfoques. El primer enfoque, de inspiración experimental, se centra en el estudio de los nexos que unen las señales verbales y no verbales y en el análisis de la influencia recíproca en la constitución de un mensaje global. El enfoque clínico, por su parte, de inspiración fundamentalmente psicoanalítica trata de captar el origen y el proceso de la función semiótica que va del gesto corporal al significante lingüístico.

Del estudio de los signos no lingüísticos en relación con los mensajes verbales se ocupa desde 1950 la Paralingüística, la cual aborda tanto las manifestaciones prosódicas (timbre, tono y elocución), como los signos vocales no articulados (silbidos, chasquidos, etc.) e incluso los comportamientos kinésicos en relación con el discurso del emisor.

Este concepto inicial de Paralingüística ha sido corregido por Oswald²⁵³, para delimitar el campo entre paralingüística y kinésica: la primera se ocupa de los signos acústicos no verbales mientras que la segunda, como vimos en epígrafes anteriores, de los comportamientos corporales motores, aunque no estén en relación directa con el discurso²⁵⁴.

²⁵⁰ Poyatos, F. **o.c.** II, p. 18.

²⁵¹ Fast, J. (1986) **El lenguaje del cuerpo**, ed. Kairos, Barcelona, p. 9.

²⁵² Picard, D. **o.c.** p. 119-135.

²⁵³ Picard, D. **o.c.** p. 138.

²⁵⁴ Una definición más precisa y detallada de Paralenguaje es la que ofrece Fernando Poyatos:

A este respecto, Fernando Poyatos subraya el carácter triple de la estructura del discurso, donde participan lenguaje, paralenguaje y kinésica. La paralingüística puede constituir un campo de apoyo teórico para reconciliar la expresión corporal con el proceso comunicativo global, así como para conciliar la comunicación *no verbal* con la *verbal*.

En la opinión de que la corporalidad no excluye los aspectos vocales ni verbales se había manifestado Michel Bernard (1976) y más recientemente Paloma Santiago (1985) y Dominique Picard (1986), entre otros²⁵⁵. Dominique Picard subraya, a este respecto, la decisiva importancia del estudio del paralenguaje en el marco de las acciones e interacciones corporales, apoyándose en el carácter corporal de la voz:

*“El paralenguaje se ubica en el campo de estudio del comportamiento corporal, ya que su sustento principal es la voz, que es una manifestación corporal”*²⁵⁶.

Por su parte, Paloma Santiago se manifiesta de forma aún más explícita cuando se refiere al carácter corporal de la palabra, para justificar la identificación de expresión corporal con la noción genérica de comunicación sin restringirla a la comunicación no verbal:

*“Si podemos hablar de la Expresión Corporal como del lenguaje del cuerpo y no reducirla a los aspectos no verbales es porque, como ya hemos visto anteriormente, la palabra también es del cuerpo y es expresión de uno mismo”*²⁵⁷.

En este mismo sentido, Yves Winklin²⁵⁸ ofrece una crítica y una alternativa al término *comunicación no verbal* desde la perspectiva de la formación antropológica del movimiento escénico. Algunas de sus argumentaciones pueden servirnos de referencia y orientación en el análisis del concepto de expresión corporal en relación con la comunicación.

“las cualidades no verbales de la voz y sus modificadores y las emisiones independientes cuasiléxicas, producidas o condicionadas en las zonas comprendidas en las cavidades supraglóticas (desde los labios y nares hasta la faringe), la cavidad laríngea y las cavidades infraglóticas (pulmones y esófago) hasta los músculos abdominales, así como los silencios momentáneos, que utilizamos consciente o inconscientemente para apoyar o contradecir los signos verbales, kinésicos, proxémicos, químicos, dérmicos y térmicos, simultáneamente o alternando con ellos, tanto en la interacción como en la no interacción”, Poyatos, F. **o.c.** II, p. 28.

²⁵⁵ en la teoría teatral resulta muy significativa y casi premonitorea la posición de Eisenstein (1898-1948) cuando afirma que la palabra que se usa en la escena es expresiva en la medida en que utiliza la entonación y puede, por ello, ser construida sobre las bases del movimiento escénico. Hace referencia a aspectos que se podrían incluir en la Paralingüística, aspectos que Eisenstein utiliza como justificación de la corporalidad y la expresividad de la palabra -Eisenstein, S.M. (1992) “La atracción del actor”, en **Máscara**, nº 9-10, México, p. 26.

²⁵⁶ Picard, D. **o.c.** p. 138.

²⁵⁷ Santiago, P. **o.c.** p. 24.

²⁵⁸ Winklin, Y. **o.c.** pp. 131-148.

Como punto de partida de su justificación, Winkin desprestigia el vocablo compuesto *comunicación no verbal*, según él extendido por razones de traducción -del inglés al francés y al castellano- y por un afán científicista; causas que han contribuido al éxito y reconocimiento del término. Otra razón de este mismo argumento es para Winkin la seducción por la novedad del término frente a otros más antiguos, donde se incluye el de *expresión corporal*, así como el alcance a un público especializado procedente de ámbitos científicos y profesionales muy variados²⁵⁹.

El planteamiento tradicional dualista verbal-no verbal, pensamiento-cuerpo, mental-físico conduce y refuerza una larga serie de oposiciones. Lo *verbal* se sitúa en el orden del disimulo, la mentira, lo artificial, etc. mientras que lo *no verbal* estaría -se ha venido situando- en el orden de la transparencia, la espontaneidad y la verdad.

Pero además, Yves Winkin²⁶⁰ critica la pretensión de autores como Paul Ekman -en la línea fisiognómica imperante desde el renacimiento (Della Porta XVI, Lavater XIX, Corman XX, etc.)- de demostrar la universalidad de la expresión de las emociones -emoción *pura*-, que metodológicamente parten de la disección cuerpo-palabra. En su propuesta, que denomina *comunicación orquestal* se apoya en concepciones como las de Birdwhisell, Hall, Schefflen o Kendon, autores que han utilizado el concepto de *participación en la comunicación*. Esta universalidad de la expresión, a la que se opone Winkin, parece constituir precisamente uno de los *falsos* presupuestos sobre los que se han apoyado los estudios sobre la gestualidad y su valor comunicativo.

Las referencias al lenguaje corporal y a la comunicación no verbal constituyen una invasión terminológica de la que en muy contadas ocasiones se toma conciencia. En este sentido, la justificación de Santiago Coca, al reconocer la utilización del término *lenguaje* para referirse a los *gestos corporales*, para el uso de los citados vocablos convertidos en comodines pone de manifiesto la ausencia de reflexión en torno al significado y la delimitación del campo de la expresividad y la comunicabilidad gestual y corporal:

*“Me encuentro más a gusto hablando de gestos y de expresión corporal-humana que de lenguaje corporal... Si mencionamos, mientras tanto, los lenguajes corporales o no verbales es porque la cita obligada a varios autores que los utilizan nos insta al respeto científico hacia ellos y a la valoración crítica de sus aportaciones”*²⁶¹.

Conceptualmente parecen lógicos los argumentos esgrimidos contra la separación *verbal-no verbal* pero también resulta comprensible la postura de quienes excluyen lo verbal de los planteamientos pedagógicos sobre la expresión corporal, ya que la preponderancia de

²⁵⁹ Winkin, Y. o.c. p. 131.

²⁶⁰ Winkin, Y. o.c. p. 133.

²⁶¹ Coca, S. o.c. p. 325.

lo verbal ha resultado en nuestro contexto educativo absoluta y en los momentos de reivindicación y de atención al cuerpo -y seguramente por razones de organización didáctica de los contenidos educativos- se ha tendido a definir la expresión y comunicación corporal en oposición al olvido corporal que ha caracterizado a las disciplinas y a los procedimientos centrados en los procesos de racionalización mediados por la palabra.

6. Las características del movimiento corporeista y el paradigma humanista de expresión corporal.

Las ciencias humanas, que desde principios de siglo participan de la construcción teórica de la expresión corporal, se unifican junto con las prácticas de las que se nutren y que recíprocamente conforman, sobre todo, a partir de la segunda mitad de siglo, participando en el movimiento teórico-práctico denominado *corporeismo*.

Desde la perspectiva teórica actual, Dominique Picard adoptó el término de *movimiento corporalista* propuesto por Jean Maissonneuve²⁶², para referirse a los discursos y prácticas que desde la crítica a la alienación corporal buscan liberar al cuerpo de las presiones de los códigos culturales y de las inhibiciones sociales. En el marco de las ciencias humanas, desde este conjunto de reivindicaciones, no sólo se incluyen las referencias psicológicas y pedagógicas sino también las filosóficas y de forma destacada las sociológicas. En la propia descripción del movimiento corporeista, Picard implanta la noción de *expresión corporal* en tanto que consecuencia práctica o resultado de los propios discursos:

“El movimiento corporalista, para retomar una expresión propuesta por Maissonneuve, se manifiesta en discursos teóricos e ideológicos y en algunas experiencias sociológicas más o menos inspiradas en esos discursos. Actualmente se multiplican los grupos de “expresión corporal”, que se presentan como sitios de experimentación y de cambio que permiten al individuo vivir nuevas formas de expresión y de relación, reencontrar su cuerpo y desarrollar sus potencialidades”²⁶³.

Por su parte, el concepto de movimiento corporeista propuesto por Maissonneuve se refiere textualmente al *primado de la expresión corporal*, como reconocimiento prioritario de la atención sobre el cuerpo; una preocupación por el cuerpo que se inicia teóricamente a finales del XIX y se va manifestando a lo largo del siglo XX con distinta intensidad según los distintos ámbitos de la realidad social: la religión, la educación, la terapia, el deporte, el arte, la vida cotidiana, etc.²⁶⁴. Según Maissonneuve, el corporeismo engloba los precedentes

²⁶² Maissonneuve, J. Bruchon-Schweiter, M. (1984) **Modelos de cuerpo y Psicología Estética**, ed. Paidós, Buenos Aires.

²⁶³ Picard, D. (1986) **Del código al deseo, el cuerpo en la relación social**, ed. Paidós, Buenos Aires, p. 159.

²⁶⁴ Maissonneuve, J. **o.c.** p. 20.

sociales y filosóficos de atención por el cuerpo que surgieron a finales del siglo XIX, y todas las formas derivadas que tienen en común su rechazo a la alienación del cuerpo. Pero la utilización del concepto de corporeismo se viene aplicando -aún pecando de reduccionismo- fundamentalmente a los planteamientos teóricos que sustentan la Psicología Humanista y las prácticas derivadas de la misma -que se conocen como prácticas o movimiento del *Potencial humano*-, ya que la eclosión múltiple y sintética del mismo se produce, de acuerdo con Miranda Viñuelas, en las tres últimas décadas de siglo:

*“Desde los años sesenta se registra una enorme proliferación de prácticas psicoterapéuticas y/o de crecimiento personal. Desarrollan los principios de la Psicología Humanista, se difunden como Movimiento del Potencial Humano e inciden en la cultura tomando las dimensiones de un movimiento corporalista”*²⁶⁵.

Así, la expresión corporal, en el marco del movimiento corporeista, adquiere un nuevo sentido en tanto que práctica o conjunto de prácticas que asumen tales presupuestos ideológicos y reaccionan ante una sociedad pretendidamente *deshumanizada* basada en el rendimiento y la competitividad, que tiende a maquinizar el cuerpo y a incomunicarlo. En este sentido, se podría hablar del concepto humanista de expresión corporal, un concepto que la define como respuesta y solución de humanización y como liberalización de un hombre supuestamente reprimido y reducido.

En el marco del corporeismo, la expansión de las prácticas expresivas generadas con intereses predominantemente terapéuticos ha sido muy determinante en la aceptación y en la definición de la expresión corporal en los demás ámbitos en los que se aplica -educativo y artístico-. Se trata de aquellas prácticas corporales que participan de una visión holística del ser humano, de las cuales, algunas se autodefinen como terapias y otras, en cambio, como *prácticas de desarrollo* o prácticas para alcanzar el máximo de las potencialidades humanas²⁶⁶, prácticas entre las que se define un paradigma de expresión corporal.

En todo caso, en ellas se le concede particular importancia a la expresividad corporal desde los puntos de vista emocional y comunicativo, como superación de las técnicas centradas fundamentalmente en la verbalización del paciente; otorgando así, a la expresión del cuerpo un valor curativo²⁶⁷.

De todos modos parece conveniente distinguir o, al menos señalar, la posible diferenciación entre aquellas prácticas que se reconocen a sí mismas como terapéuticas,

²⁶⁵ Miranda, J. (1989) **Cultura y cultura corporal. Desarrollo y sentido cultural de la actividad física comercializada**, Tesis Doctoral inédita, Facultad de Pedagogía, Universidad de Barcelona, p. 295.

²⁶⁶ “Huxley hacia 1960 emplea el término “potencialidades humanas”, en *Esalen, California*”, Colin y Laimaitre, o.c. p. 15.

²⁶⁷ Marc, E. (1993) **Guía práctica de las nuevas terapias**, ed. Kairos, Barcelona, p. 8.

también denominadas *terapias duras*, y aquellos otros métodos considerados de *formación corporal -terapias dulces-* que, no obstante, van teñidos explícita o implícitamente de una concepción terapéutica del cuerpo y del movimiento²⁶⁸. Por ello, este tipo de prácticas corporeistas se encuentran en una frontera indeterminada entre los campos de la terapia y la educación. Se ofrecen comercialmente a toda la población con el objetivo de mejorar las condiciones de existencia, de ampliar las experiencias vitales, de aumentar la conciencia, de enriquecer las relaciones, etc. en definitiva, de alcanzar un alto grado de desarrollo personal y social. A este respecto, Edmond Marc subraya la excesiva amplitud e indefinición de las perspectivas de tales planteamientos, derivados en gran parte de las experimentaciones de la psicología humanista:

*“Todas tienden a superar el antagonismo existente entre salud y enfermedad, dirigiéndose tanto a las personas “normales” como a los “neuróticos”, ya que su objetivo no es tanto tratar o curar una determinada “enfermedad” como el de permitir que cada cual desarrolle y amplíe sus potencialidades, enriquezca su vida y su experiencia e intensifique y armonice sus relaciones. De este modo, para la psicología humanista no existe una frontera definida entre psicoterapia, desarrollo personal y técnicas de creatividad o de expresión”*²⁶⁹.

Jean Maisonneuve, por su parte, utiliza la denominación de *grupos de encuentro o de expresión* para referirse a las prácticas de índole corporeista, a las cuales caracteriza con un aspecto común, el objetivo del *desarrollo personal* -Growth-; este objetivo condicionaba los procedimientos basados en las emociones *experimentadas y expresadas*, por encima de los procesos de tipo intelectual o psicológico²⁷⁰.

Aunque el corporeismo ha encontrado tierra fértil en Estados Unidos²⁷¹, se puede considerar sin miedo a equívocos como un fenómeno que afecta en general a la cultura occidental, y muy directamente a la europea, donde se hallan sus raíces teóricas y donde han hecho eco de forma inmediata las propuestas prácticas de iniciativa estadounidense²⁷². En este

²⁶⁸ La clasificación en prácticas *duras* y *blandas* fue establecida por Elianne Perrin, la cual en un estudio sociológico sobre las nuevas prácticas corporeistas les atribuye un carácter marcadamente terapéutico. Establece una clasificación a partir de dicho criterio, distinguiendo entre prácticas “duras” como la bioenergética, el grito primal etc., prácticas “dulces” como el masaje, la relajación, la expresión corporal, etc, prácticas culturales como el teatro y la danza y prácticas de enseñanza formal como la educación física. La autora explica el surgimiento de estas prácticas como resultado de la búsqueda de disolución de tensiones corporales, relacionales y sociales. Perrin, E. (1985) **Cultes du corps**, ed. Pierre-Marcel Favre, París.

²⁶⁹ Marc, E. **o.c.** p. 9.

²⁷⁰ Véase, pp. Maisonneuve, J. **o.c.** p. 27-28.

²⁷¹ Concretamente es en California donde se creó el primer Centro para el *desarrollo y el potencial humano*, denominado Esalen.

²⁷² Véase en este sentido Marc, E. (1993) **Guía práctica de las nuevas terapias**, ed. Kairos, Barcelona, donde se reivindica el origen europeo del corporeismo: “*Muchos de estos enfoques proceden de los Estados Unidos pero sus raíces -cosa que se olvida con demasiada frecuencia- suelen ser europeas*”, Mark, E. **o.c.** p. 8.

sentido, Jean Maisonneuve sitúa el origen del corporeismo en un malestar o enfermedad de la *cultura tecnológica*, cuyas primeras manifestaciones o reacciones se perciben en las teorías críticas de las ciencias humanas, pero además en los movimientos estéticos y a partir de los mismos, en las artes, entre las que se encuentra, por supuesto, el teatro:

“Sería erróneo localizar únicamente en Estados Unidos el epicentro original de esta “resurrección del cuerpo” en un mundo saturado de materialismo tecnológico. Como acabamos de ver, ciertas corrientes críticas e innovadoras, tanto en filosofía como en las ciencias humanas, aparecen en Europa ya a fines del siglo XIX. Esas corrientes son reemplazadas luego por ciertos movimientos estéticos (dadaísmo y surrealismo), después por una especie de sincretismo polimorfo, tanto profano como religioso, que hoy se expresa en las artes plásticas, en la literatura y en el teatro: devaluación y aun exclusión de la composición y del discurso en favor de una cierta imposición del acontecimiento, el objeto en bruto o del grito o de la simple presencia física”²⁷³.

Contra los procesos racionales de elaboración intelectual parecen querer imponerse las acciones inmediatas, espontáneas, vivas, así como la presencia, a todas luces pluriexpresiva del cuerpo.

La expresión del cuerpo quiere imponerse y lo hace desde una triple óptica o a través de una triple temática: desde la reclamación de la unidad existencial corporal, desde la valoración predilecta del principio del placer y desde la idealización de la infancia como periodo paradigmático de la vivencia corporal espontánea²⁷⁴. Se produce además una defensa de la anticultura como forma de liberación corporal que subraya el poder subversivo de la manifestación del cuerpo.

6.1. Unidad del ser y exaltación corporal.

La valoración generosa de la naturaleza humana, en tanto que naturaleza corporal, es el primero de los presupuestos corporeistas, el que explica el sentido etimológico del término: ya sea *corporeismo*, *corporalismo* o de forma aún más evidente se podría introducir *corpocentrismo*.

Por una parte, se exalta el valor del cuerpo y por otra, pero simultáneamente, se defiende la unidad de la persona, lo que sitúa el cuerpo como condición existencial y, por tanto, prevalece la idea de la inexistencia de varias partes y la negación de que el cuerpo sea una de esas partes. Se defiende e invoca además, en el seno de los discursos y prácticas

²⁷³ Maisonneuve, J. o.c. p. 21.

²⁷⁴ En términos de Dominique Picard la *glorificación del placer*, de la naturaleza humana y de la infancia pertenecen a la ideología corporeista -Picard, D. o.c. p. 168-

corporeistas, la unidad del ser humano en ferviente oposición a la platónica división dual en cuerpo y alma:

“Discernimos así una tendencia a rechazar implícita o expresamente el trivial dualismo de alma y cuerpo en virtud de un discurso que abarca el sentimiento de existir y valoriza la vivencia corporal”²⁷⁵.

La concepción organicista de la persona fue configurada, entre otros, como ya se ha señalado, por Wilhelm Reich desde sus presupuestos de crítica psicoanalista: mientras para Sigmund Freud la pulsión se expresaba psíquicamente en un sistema de representaciones cuyos significados remiten a la historia de la persona, en Reich, la pulsión pertenecía a lo biofísico. En la misma línea conceptual, Perls organizó el trabajo terapéutico a partir de la identificación de las nociones *siquismo* y *organismo* y Carl Rogers ha definido la psicoterapia como un proceso mediante el cual el hombre llega a ser su organismo.

En relación con la idea de *organicidad*, la expresión corporal, en tanto práctica de carácter terapéutico, se ha percibido como el medio para devolver al hombre su integración corporal, para reencontrarse en el seno de una corporalidad que había olvidado o perdido, ya sea en términos de percepción corporal o de movimiento.

Por su parte, el mismo concepto resulta significativo desde distintos puntos de vista pero, sobre todo, en la reimplantación del uso del vocablo *movimiento orgánico*, que ya estuvo de moda en algunas corrientes gimnásticas y propuestas teóricas del movimiento de principios de siglo²⁷⁶. El atributo *orgánico* concede supuestamente al movimiento la cualidad de la implicación total del cuerpo y del ser.

Una de las referencias conceptuales más clara y radical, entre las propuestas más recientes en torno a la unidad corporal de la persona, es la denominada por Stanley Keleman *la realidad somática*²⁷⁷. Para Keleman el ser humano no es una máquina con mente o espíritu sino un *proceso biológico complejo*, un *continuo somático* en constante evolución que la cultura aún no ha reconocido ni, como consecuencia, ha puesto los medios para conocer y potenciar:

“Esto estaba en experimentarme a mí mismo como un continuo somático de experiencias que tenían una tendencia, una previsibilidad, un impulso hacia la forma, hacia la formación. Las viejas nociones de mente y cuerpo carecían ya de sentido... Empecé a utilizar al noción de proceso somático para significar que nuestro proceso biológico era más amplio y complejo de lo que habíamos creído y que era algo de lo que sabíamos muy poco... Nuestra somatización es

²⁷⁵ Maisonneuve, J. o.c. p. 22.

²⁷⁶ Véase Langlade, A. (1983) **Teoría General de la Gimnasia**, ed. Stadium, Buenos Aires en relación a la *Escuela expresionista de Munich* y a la *Gimnasia Orgánica*.

²⁷⁷ Keleman, S. (1987) **La realidad somática. Proceso de la Persona**, ed. Narcea, Barcelona.

*la forma por la que conectamos con nuestra historia, con los demás y con el cosmos. Tomar parte en esta realidad es ganar satisfacción, placer y un marco de referencia lleno de sentimiento*²⁷⁸.

Desde esta perspectiva organicista, la expresión y más concretamente lo que se denomina *autoexpresión* consiste en encontrar los modos de actuar -moverse, manifestarse, etc.- que dan sentido y placer a la propia existencia.

Pero la unidad del ser, según análisis del corporeismo y, en general, de los discursos expresivistas como los de Dominique Picard y Michel Bernard²⁷⁹, parece haberse supeditado a un nuevo dualismo, a otra forma de acentuar o establecer barreras entre los aspectos de la interioridad y la exterioridad, entre lo más visible y lo más oculto del ser.

Así, desde la perspectiva de Dominique Picard, la apología del cuerpo -que no deja de considerarse *la parte más profunda y auténtica de la persona*²⁸⁰- ha supuesto en ocasiones la desvalorización del verbo y del intelecto como aspectos recriminados, aislados y negativizados; y este rechazo de la palabra y del raciocinio frente al gesto y al instinto, han permitido vislumbrar un *nuevo dualismo*:

*“Así como antes se exaltaba el espíritu y se desvalorizaba el cuerpo, el cuerpo se convierte ahora en el significante principal de la esencia positiva del hombre y lo mental es rebajado al rango de palabrería obsesiva, de expresión de la vanidad del yo o de intelectualismo estéril; pensar se convierte en una forma de perversión. La dicotomía subsiste: simplemente tiene los pies en el aire y la cabeza abajo”*²⁸¹.

Tal como se desarrolla el optimismo de los discursos y las prácticas en cuanto a las potencialidades corporales y específicamente en el ámbito de las funciones y los procesos comunicativos, el proyecto y el concepto corporeistas de cuerpo expresivo parece excesivamente ambicioso y, según señala Picard, con él se configura la idea de un cuerpo *profundamente ambiguo*:

“El cuerpo se nos manifiesta en la interacción como algo profundamente ambiguo: a la vez carne y lenguaje, materia y representación, realidad y fantasma. Como significante de lo vivido, lo sensible, lo experimentado, remite a una verdad del individuo más allá de las racionalizaciones del discurso. Al

²⁷⁸ Keleman, S. o.c. p. 15.

²⁷⁹ Picard, D. o.c. y Bernard, M. o.c.

²⁸⁰ Picard, D. o.c. p. 166.

²⁸¹ Picard, D. o.c. p. 235.

*mismo tiempo aparece como el sitio de anclaje, para la mirada del otro, de lo imaginario y del fantasma*²⁸².

Por su parte, del análisis de Michel Bernard, se desprenden ciertas críticas significativas respecto al concepto totalizante, unitario y expresivo de cuerpo en los discursos corporeistas. Así, la confusión o la identificación entre el expresante y lo expresado se percibe como noción confusa y atrevida y se tacha de excesivamente reduccionista:

*“Los discursos contemporáneos han acentuado además esta tendencia a la univocidad y a la igualdad a costa de reducir al mínimo e incluso de anular la diferencia constitutiva de relación de expresión identificando la totalidad del ser con lo expresado corporal, o dicho de otra forma, a confundir las modificaciones comportamentales, orgánicas, gestuales y vocales con la realidad del deseo, de la impulsión”*²⁸³.

Según Bernard, la nostalgia de la presencia subyacente a toda postulación de la expresividad que se proclama en todos los discursos expresionistas y/o corporeistas se vuelve en su contra con el deseo de una unidad pura y homogénea de un cuerpo que expone la realidad de su pensamiento y de sus impulsos en lugar de envolverlos lógicamente y de sugerirlos. La pretendida reconciliación entre el lenguaje y la naturaleza en la que el cuerpo es a la vez el prototipo, el instrumento y la apertura, implicaría la superación de la ruptura entre un interior y un exterior que instituye una reversibilidad entre ellos tal que la exterioridad de la expresión sólo se podría captar en el interior de un expresante y recíprocamente esta interioridad sólo podría percibirse como armonía posible de la exterioridad²⁸⁴.

6.2. El placer del movimiento, la vivencia y el contacto corporal.

El principio del placer se formula como una resultante de la prioridad de los aspectos más inmediatamente corporales, como los instintos, los sentimientos y los afectos; por ello, este placer está ligado estrechamente al contacto con el propio cuerpo, con el de los demás y con la naturaleza. Se trata de un hedonismo basado en el descubrimiento, la vivencia y el disfrute corporal: placer experimentado fundamentalmente en el movimiento y en el contacto corporal.

En este sentido, Jean Maisonneuve²⁸⁵ agrupa este tipo de prácticas corporales de alguna forma reivindicativas, en la denominación de *grupos de encuentro*, de encuentro

²⁸² Picard, D. o.c. p. 236.

²⁸³ Bernard, M. (1976) *L'expressivité du corps, recherche sur les fondements de la théatralité*, ed. Jean Pierre Délarge, París, p. 306.

²⁸⁴ Bernard, M. o.c. p. 308.

²⁸⁵ Maisonneuve, J. o.c. p. 30.

corporal; las describe como actividades de atención al cuerpo, al que no consideran un instrumento cuyo dominio debe adquirirse en términos de rendimiento, sino como lugar y medio de descubrimiento, de goce y de reconocimiento de los demás a través de los sentidos. Por encima de las diferencias de las distintas propuestas prácticas expresivas se vislumbra, como elemento común la invitación a percibir, expresar y comunicar corporalmente de forma gozosa y amplia:

“A pesar de las variaciones múltiples debidas a la diversidad de las referencias, de las prácticas y de las personas, domina un rasgo común: en todos estos grupos (corporales) se trata de una invitación a explorar el cuerpo y a sentirlo vivir a través de un conjunto de pruebas y ejercicios; hay también una incitación a expresar con ademanes o gestos y a veces con palabras la vivencia de las relaciones internas y externas así como de las relaciones respecto del cuerpo de uno y el contacto con los demás. No se trata aquí de un aprendizaje de la cultura física ni de lo que Mauss llamaba 'las técnicas del cuerpo'. La atención que se presta aquí al cuerpo no es la que se presta a un instrumento cuyo dominio debe adquirirse o reforzarse en términos de destreza, de fuerza o de rendimiento, sino que es una atención puesta en el sí-mismo corporal como lugar y medio de descubrimiento, de emoción, de goce y también de reconocimiento de los demás por obra de todos los sentidos en experiencias de diferenciación”²⁸⁶.

Así, Maisonneuve describe el corporeísmo como un movimiento que incide en el predominio del *cuerpo gozante* sobre el *cuerpo mórbido* y donde se sostiene que el impulso natural del organismo es el intercambio y ante todo el *intercambio hedónico*²⁸⁷.

La expresividad corporeísta se inscribe, por tanto, en la idea de un cuerpo libidinal, sintiente y sensible, reivindicado como búsqueda de la doble satisfacción inmediata de la percepción y el deseo. En este discurso, el tema expresivo constituye un aspecto indisoluble de la autopercepción y del narcisismo: contrariamente a la función instrumental, comunicativa y pragmática del signo lingüístico, la expresión corporal quiere hacer coincidir la percepción con el disfrute del individuo que se expresa²⁸⁸. Este disfrute, este goce expresivo reviste la doble forma de la singularidad y de la universalidad: singularidad del narcisismo que implica la vuelta del sujeto sobre su propia historia y su propia vivencia sensorial pero al mismo tiempo universalidad en cuanto a la intensidad y la urgencia de ese deseo²⁸⁹.

²⁸⁶ Maisonneuve, J. **o.c.** p. 30.

²⁸⁷ Maisonneuve, J. **o.c.** p. 31.

²⁸⁸ Bernard, M. **o.c.** p. 310.

²⁸⁹ De ahí el establecimiento de las dimensiones individual y cósmica de la expresión en los discursos corporeístas. Según Michel Bernard, toda filosofía de la expresividad, y desde nuestro punto de vista corporeísta, ofrece la paradoja de ser a la vez la justificación de una primacía del *Sujeto* y de una solidaridad ontológica con la *Naturaleza* -Bernard, M. **o.c.** p. 310-.

6.3. La infancia como paradigma de inocencia, espontaneidad y naturalidad.

La espontaneidad natural se define a partir de un modelo de movimiento que sólo se encuentra en los niños, así como en los miembros de culturas primitivas y animales, seres supuestamente inocentes que no han sufrido ni utilizado las armas coaccionantes y limitantes del *yugo cultural*.

La infancia constituye el periodo paradigmático de cuerpo natural en la medida en que la manera que tiene el niño de vivir su cuerpo -de descubrirlo, de moverse, de percibirlo de disfrutarlo, etc.- se erige en modelo de salud y de expresión. Lucy Lidell, por ejemplo, se refiere a la actitud infantil como ejemplo de conciencia sensorial, de libertad y de *energía corporal*:

*“Cuando eres plenamente consciente de tu cuerpo, vives como un solo ser y te sientes armónico e integrado. Tus movimientos son libres, espontáneos y coordinados, y al igual que un niño o un animal tus sentidos se agudizan y el cuerpo está cargado de energía”*²⁹⁰.

En este sentido, se produce una exaltación de las posibilidades del cuerpo espontáneo, inocente, transparente y revelador. Como se parte de la confianza absoluta en la autenticidad corporal, como se supone que el cuerpo no miente, bastaría con saber leer en la superficie de las posiciones y recorrerlo como un mapa ordenado para conseguir una interpretación. Con una mirada atenta se puede lograr descodificar una actitud, un gesto y así resolver un caso patológico o simplemente establecer a partir del conocimiento directo de los mensajes del cuerpo una vía comunicativa: el cuerpo ofrece *el espejismo de una revelación perfecta*²⁹¹. Se produce una naturalización permanente del cuerpo y se trata de compatibilizar el cuerpo como objeto simbólico -puesta de representaciones- con el cuerpo natural *-masa de células energetizadas-* que no se ha sometido a los procesos de represión cultural. A este respecto, surgen preocupaciones en torno a una corporeidad preexistente a las sociedades industriales o a una corporeidad recién estrenada como la de la infancia; por ello, se propone la reconciliación con una naturaleza corporal ancestral o infantil que el adulto de nuestra sociedad dejaba enterrada y olvidada, bajo los insidiosos procesos de aprendizaje, de trabajo y de instrumentalización corporal.

En términos de Michel Bernard²⁹², el *mito de la espontaneidad*, es el que en mayor medida se ha impuesto y el que con más fuerza ha permanecido en los discursos sobre la expresividad. Junto con el concepto del origen -deseo de una pureza original en la que el discurso tiene la ilusión de poder descubrir un sentido anterior a su propia productividad en el dinamismo vital mismo- la espontaneidad se basa en la evocación de la autonomía de la

²⁹⁰ Lidell, L. (1987) **El cuerpo sensual**, ed. Integral, Barcelona. p. 10.

²⁹¹ Véase, a este respecto, Bernard, M. **o.c.**

²⁹² Bernard, M. **o.c.** p. 305.

producción individual respecto de la norma al encuentro de la institución heterónoma de la significación o más exactamente de una relación contingente significante-significado. Así, desde esta perspectiva, espontaneismo y expresionismo van a la par, en oposición a la sistemática y a la racionalidad de la lengua y en función de una intención neovitalista individual y, además, *salvaje*. La espontaneidad que se reclama para el gesto y para el cuerpo introduce el carácter aleatorio, lúdico y discontinuo del deseo frente a la funcionalidad lineal y necesaria del significante lingüístico que constituye *la ley represiva*. La espontaneidad corporeista implica, por tanto, la deconstrucción de la dualidad, la ruptura con la formalidad y la necesidad de las leyes del signo lingüístico; provoca además la metamorfosis, el resurgimiento de la diferencia propia, o como diría Bernard, *el encubrimiento de lo expresado en la realidad expresante*²⁹³.

6.4. El poder subversivo de la libre expresión corporal.

El auge actual de la temática corporal se debe en parte a una renovación de las costumbres y a una explotación de la evocación del cuerpo como prenda o testimonio de liberación, a un prestigio creciente de un retorno al cuerpo convertido en paradigma de alguna plenitud perdida.

Según George Vigarello²⁹⁴, para que estos sueños de libre expresión tan particulares se hicieran posibles, haría falta que la valoración cultural no pasara necesariamente por las concurrencias agresivas, los comportamientos depredadores o las coacciones autoritarias, sino por las inversiones del yo, la inflación siempre renovada de las tomas de conciencia y la exigencia de las interiorizaciones liberadoras. Haría falta que desapareciera el antiguo cuadro disciplinario en beneficio de normalizaciones que juegan con la atomización de los individuos, los autocontroles y las persuasiones sutiles.

A este respecto, como indicios de la búsqueda del cambio e incluso de la supresión cultural, surgen propuestas pedagógicas que propugnan la ruptura con los antiguos aprendizajes, que indican los caminos para *desaprender*, para eliminar las huellas de la impronta cultural y sustituirla por formas auténticas, genuinas y libres. Así, por ejemplo, Keleman²⁹⁵, apoyándose en la necesidad de escuchar el cuerpo en tanto revelador de multitud de imágenes, sentimientos y direcciones de acción ha elaborado unas pautas para la construcción de hábitos corporales *enteramente nuevos* a partir de la ruptura con los estereotipos.

²⁹³ Bernard, M. o.c. p. 305.

²⁹⁴ Vigarello, G. (1978) "*L'expression corporelle: Mise en scène ou effacement de fantasmes?*", en **Le corps redressé**, ed. Delarge, París, pp. 356-267.

²⁹⁵ Keleman, S. o.c. p. 53 y ss.

En este sentido, se podría decir que los discursos liberadores han llegado a los planteamientos educativos, donde la expresión corporal se percibe como una posibilidad de lucha contra la imposición técnica corporal.

A este mismo respecto, contra la normativa educativa generaliza, que califica de imposición espacial y temporal, Daniel Denis²⁹⁶ propuso el paso del *cuerpo hablado* al *cuerpo hablante* permitiendo que los niños vivan el espacio y el tiempo según sus propios ritmos corporales. El cuerpo, según su planteamiento, tiene que dejar de ser una máquina al servicio de la inteligencia; la creatividad a partir de la libertad de acción tiene que permitir la superación de las propias normas culturales que limitan al cuerpo.

En las últimas décadas, el cuerpo adquiere un poder de subversión social, con el que parece experimentarse el alcance revolucionario de la vivencia corporal. El movimiento corporeista, como manifestación del denominado *culto al cuerpo*²⁹⁷, se explica como componente de una respuesta global de las sociedades capitalistas ante los aspectos expresivos, relacionales, afectivos y corporales. El cuerpo ha sufrido un proceso de atención insistente y diferente en todos los ámbitos de la vida; las variaciones de los usos corporales se pueden relacionar con los nuevos paradigmas de la salud, la estética, la recreación, las relaciones interpersonales, con las formas emergente de actividad física, etc. El cuerpo pretende presentarse abiertamente y, consecuentemente, se preocupa por su propia expresión. Maisonneuve, en este mismo sentido, generaliza y aplica el corporeismo al ámbito de lo cotidiano:

“Este género de corporeismo inspira una variedad de prácticas, de discursos y de imágenes, de agrupamientos y de cambios que constituyen otros tantos síntomas de esa preocupación por el cuerpo casi constantemente presente en nuestra vida y en nuestra conducta cotidiana: vestimentas, carteles, revistas, cine, exponen el cuerpo como objeto sensible y sensual; asistimos en todos los dominios a lo que J. Brun llama muy pertinentemente “el retorno de Dionisos”²⁹⁸.

La moda se vincula a la permisividad y a la exhibición corporal bajo un acuerdo, más o menos tácito, que fomenta la expresión, la manifestación del cuerpo en los límites de los códigos establecidos. Por otra parte, la apariencia física depende más que en épocas pasadas del cuerpo mismo, no tanto de vestidos o adornos corporales, razón que también parece aumentar la atención y los cuidados sobre el mismo. En el curso de esta percepción

²⁹⁶ Denis, D. (1980) **El cuerpo enseñado**, ed. Paidós, Barcelona, p. 54.

²⁹⁷ Véase en este sentido Miranda, J. (1989) **Cultura y cultura corporal. Desarrollo y sentido cultural de la actividad física comercializada**, Tesis Doctoral inédita, Facultad de Pedagogía, Universidad de Barcelona, pp. 217-306.

²⁹⁸ Maisonneuve, J. **o.c.** p. 20.

sociológica, Dominique Picard señala el progresivo proceso de manifestación corporal en tanto que presencia visual del cuerpo en la calle:

“Y cuando la ocasión se presenta, ya está permitido mostrar cada vez mayor cantidad de piel en público. En las calles de la ciudad se ven shorts satinados, a las playas han llegado sucesivamente los trajes de baño de dos piezas, los monokinis, y el naturismo se tolera en muchos balnearios fuera de las zonas que hasta hace pocos años estaban reservadas”²⁹⁹.

De este modo, el desnudo pasa de ser signo de indecencia o provocación a pretender ser algo natural, un nuevo modo de habitar el propio cuerpo, un rasgo de autenticidad. En palabras de Aries y Duby, el cuerpo se ve implicado en todos los niveles de la vida, no sólo pública sino también privada³⁰⁰.

La significación del gesto, la habilidad manual, la sensualidad del contacto se encuentran también en la vuelta al artesanado como una forma de volver al cuerpo, a ese primer útil que es la mano, a los gestos que fabrican y crean. El artesano -como el artista- se convierte en símbolo del cuerpo creador. El cuerpo pasa de ser asumido a ser reivindicado y mostrado, como lugar de identidad personal.

El arte, esfera social en la que el cuerpo se expresa de forma más inmediata que en el discurso, constituye uno de los principales medios para la subversión de la expresión corporal. Así lo señala Maisonneuve para quien el arte constituye el ámbito más directo y sugerente, aunque no el más claro ni explícito, en las manifestaciones de reivindicación expresiva del cuerpo:

“Precisamente la opresión del cuerpo en una sociedad postindustrial, que marcha hacia la informatización se expresa no sólo en el discurso sino también en el arte”³⁰¹.

La expresión corporal en el seno de los discursos del movimiento corporalista se define como un conjunto de actividades de liberación corporal que invita al participante a desprenderse de los modelos sociales y encarar el propio gesto y lenguaje corporal³⁰².

Las explicaciones en torno al fenómeno corporeista están de acuerdo en señalar el malestar social como origen de los discursos críticos y de las prácticas alternativas. En este sentido, Colin y Laimaitre son muy explícitos al describir cómo la frustración ante el progreso técnico deshumanizado constituye el germen de la ideología de la *contracultura* basada en la amplificación de las bondades de la relación y la expresión naturales y, como tal, corporales:

²⁹⁹ Picard, D. **o.c.** p. 16.

³⁰⁰ Aries, P. y Duby, G. (1992) **Historia de la vida privada. La vida privada en el siglo XX**, ed. Taurus, Madrid, p. 106.

³⁰¹ Maisonneuve, J. **o.c.** p. 25.

³⁰² Véase, a este respecto, Picard, D. **o.c.** p. 178.

“Finalmente, se achaca el éxito de este movimiento a la crisis generalizada de las instituciones occidentales. Su descomposición va acompañada de una contracultura cuyos temas son bien conocidos. A la frustración nacida de las estructuras tecnocráticas se opone una ideología de la comunicación, de la autenticidad, del compromiso, de la intimidad, del calor, de la convivencia. Se trata de perder rigidez, de no intelectualizar, de ser consciente, de sentir, de ampliar el repertorio de papeles al mismo tiempo que el escenario, de ramificarse, de estallarse”³⁰³.

Colin y Lamaitre subrayan, además, el destacado interés en oponer el cuerpo libidinal frente al cuerpo productivo, como un intento desesperado para escapar a las imposiciones del orden social:

“El movimiento del potencial humano quiere poner el acento sobre el cuerpo libidinal en oposición al cuerpo productivo, como si eso fuera suficiente para descubrir la renuncia a un cuerpo impuesto por el orden social”³⁰⁴.

En el mismo sentido, Dominique Picard destaca la crítica a la sociedad represiva como el aspecto más específico y condicionante del movimiento corporeista.

Pero los objetivos de la liberación corporal no se limitan a cuestiones de liberación sexual sino que, en general, todos los campos de intervención social sobre el cuerpo se perciben como terrenos oprimidos por las instituciones y los códigos culturales. A este respecto, Jean Maisonneuve incide en la amplitud de la empresa de liberación corporal y en la amplitud de las relaciones del cuerpo con la sociedad tal como es percibida por el *movimiento corporeista*:

“La relación cuerpo sociedad llega a ser una preocupación mayor. Si el peso de las prohibiciones morales ya no gravita tanto en la sexualidad en cambio la educación, los códigos y los rituales sociales se consideran como trabas a la libertad de vida y expresión del cuerpo y como empresas de normalización”³⁰⁵.

El proyecto corporeista, que rechaza las ideologías y las instituciones normativas constituye un proyecto de liberación a partir de la reapropiación corporal, que combina la *restauración narcisista, el deseo de ternura y la atracción misma que ejerce la transgresión*³⁰⁶.

³⁰³ Colin, L. Lemaitre, J.M. (1979) **El potencial humano**, ed. Kairos, Barcelona.

³⁰⁴ Colin, L. Lemaitre, J.M. **o.c.** p. 20.

³⁰⁵ Maisonneuve, J. **o.c.** p. 24.

³⁰⁶ Maisonneuve, J. **o.c.** p. 37.

7. El teatro como receptor de las experiencias y las teorías sobre el cuerpo.

La peculiaridad del arte teatral como hecho social en cuanto a la participación cultural de los múltiples elementos que lo constituyen así como a la actualidad de la puesta en escena en un espacio y tiempo dado, lo convierte en un ámbito especialmente sensible a la problemática de su tiempo³⁰⁷. Esta percepción de apertura no es ajena al pensamiento de los propios directores teatrales, como lo pone de manifiesto el propio Jerzy Grotowski, cuando se atreve a identificar los conceptos de *teatro y cultura*:

“*El teatro son todos los fenómenos alrededor del teatro, toda la cultura*”³⁰⁸.

La sensibilización del teatro con la vida, con el momento histórico en el que se escribe la obra dramática primero y en el que se representa después, permite, además, la utilización del teatro como arma reivindicativa, como instrumento de lucha política y social. En este sentido, aunque se han establecido determinados momentos para el llamado teatro político³⁰⁹, este carácter se puede detectar casi ininterrumpidamente desde principios de siglo: era ya significativa la crítica en las primeras décadas de siglo, por ejemplo, del director ruso Meyerhold, al sistema capitalista a partir del análisis del *cuerpo del actor burgués*³¹⁰. A este respecto, la primera de las características que definen al teatro de vanguardia -y no se puede considerar una característica exclusiva de este-, según la definición de Christopher Innes³¹¹ es la oposición fundamental a la sociedad junto con el rechazo de las estructuras políticas establecidas -incluido el teatro convencional- como agente concienciador y de cambio. En este sentido, la expresividad corporal, además de una capacidad escénica, se podría entender como un síntoma de valoraciones y posiciones sociales.

Pero el teatro, además de un espacio de reivindicación social y manifestación ideológica, constituye un espacio de captación y de producción de saberes, donde especialmente los discursos de las ciencias humanas han ido calando y perviviendo a lo largo del siglo; tanto desde el punto de vista de la práctica como de la teoría teatral. A este respecto,

³⁰⁷ A este respecto, Hubert señala la íntima relación del teatro con los acontecimientos sociopolíticos de su tiempo y la influencia de dichos eventos por encima de la que se atribuye a otras manifestaciones eminentemente literarias como la novela -Hubert, M.C. (1987) **Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante**, ed. Librairie José Corti, Mayenne, p. 12-.

³⁰⁸ Grotowski, J. (1993) “*Tú eres hijo de alguien*”, en **Máscara**, nº 11-12, p. 70.

³⁰⁹ Juan García y Antonio Zapatero sitúan el teatro político en la primera mitad de siglo enraizado con el expresionismo -Erwin Piscator- y más tarde con el teatro épico de Bertold Brecht -García, J. Zapatero, A. (1983) **Cien años de Teatro Europeo**, ed. Ministerio de Cultura, Madrid-, Alberto Miralles se refiere a los *teatros de acción política* de los sesenta -Miralles, A. (1974) **Nuevos rumbos del teatro**, ed. Salvat, Barcelona-, la misma década en que Antonia Sánchez Macarro subraya el auge del *teatro social* -Sánchez, A. (1984) **Teatro social en Inglaterra**, ed. Universidad de Salamanca, Salamanca-, etc.

³¹⁰ Meyerhold, V.F. (1988) **Teoría teatral**, ed. Pueblo y Educación, La Habana, p. 115.

³¹¹ Innes, C. (1992) **El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia**, ed. Fondo de Cultura Económica, México.

por ejemplo, Patrice Pavis indica la presencia y la influencia de las ciencias humanas en los métodos de interpretación escénica:

*“En la práctica teatral, donde la dominación del director de escena sobre el texto dramático es, hoy en día, tan evidente, se descubre fácilmente la huella de discursos actuales, en particular los de las ciencias humanas, cuyas metodologías marcan la interpretación escénica”*³¹².

El mismo autor analiza además la relación entre la ideología y el texto artístico, así como los procesos de infiltración de la ideología en el texto -tanto en dramaturgia como en la puesta en escena-³¹³.

Pero, quizás, donde de forma más manifiesta se han introducido las ciencias humanas ha sido en la pedagogía teatral y fundamentalmente en la enseñanza actoral -sobre todo respecto a las aportaciones de la psicología y la pedagogía-.

Por otra parte, el teatro, y toda forma de arte en general, concebido como una forma de rebelión y de lucha contra la imposición del poder, utiliza los discursos de tipo filosófico y sobre todo sociológico, como base de la temática y de las técnicas que se seleccionan.

A este respecto, Julián Miranda, en una síntesis histórica de la evolución del concepto de expresión corporal, establece varias etapas partiendo de las primeras décadas de este siglo y subrayando la existencia de un paralelismo e interinfluencia entre los discursos y las prácticas teatrales y las teorías de tipo psicológico, sociológico o pedagógico. En los años veinte sitúa la valoración del cuerpo en determinadas escuelas de teatro y la renovación de la danza, donde establece la influencia de teorías psicosociológicas; en los años treinta, junto a la reacción contra el texto teatral y la técnica de la danza, ubica los discursos neofreudianos y de renovación pedagógica; en los cuarenta señala el cruce con oriente y el inicio de la crisis de anticultura y en la segunda mitad de siglo el teatro manifiesta el afán liberador propio de todos los discursos y ámbitos teórico-prácticos del corporeismo:

“En 1924, la Escuela Parisina de Arte Dramático de Vieux-Colombier, utiliza el trabajo con máscara a fin de que el actor se libere del lenguaje verbal y se exprese con el cuerpo. En danza, Graham, a partir de 1920, crea la danza mensaje, basada en la introspección, el simbolismo psicoanalítico y el análisis social. En la segunda y tercera década de este agitado siglo relámpago que nos ha tocado vivir, la reacción es más agudizada, organizada e intelectual. En psicología, W. Reich y Moreno reaccionan contra el diván freudiano; en teatro, se reacciona contra el texto; en danza contra la técnica; en la educación, años más tarde contra la pasividad y la falta de creatividad. Hacia

³¹² Pavis, P. (1994) **El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo**, ed. UNEAC, La Habana, p. 37.

³¹³ Pavis, P. **o.c.** p. 56.

1940 crea la escuela de análisis bio-energético y se abre así una gran tradición que, procedente de oriente apunta a una revolución de las relaciones entre la naturaleza y la cultura, a un redescubrimiento de la naturaleza humana. Y así ese palpar, deseo, afán ansia de expresarse, de vivir, de liberarse, de crear, catalizado por estos dos pensadores, se concreta y solidifica:

En el teatro, Doat, en 1960, piensa que el actor ha de ejercitar su cuerpo su herramienta. Grotowski, en 1974, crea la formación psicofísica del actor. Nace el nuevo teatro norteamericano, cuyo mejor expositor es el Living Theater. Todos acentúan la erotización, la violencia libidinal y la mitología fantasmática”³¹⁴.

Aunque se trate de una síntesis superficial muy aproximativa, se puede considerar una reflexión significativa en la medida en que concede un lugar central a la práctica y teoría teatral y en la medida en que subraya la constante interacción del teatro con otros campos de acción y de conocimiento.

7.1. Pensamiento, arte y nociones de cuerpo escénico.

Sobre las valoraciones, los conceptos y las intervenciones que afectan a la corporalidad y a la expresividad del actor a lo largo del siglo se percibe una participación conjunta y complementaria de las manifestaciones artísticas y de los saberes científicos en evolución constante y hasta vertiginosa.

Desde el teatro se asume la participación en el arte como representación de la complejidad de la sociedad posindustrial y de sus manifestaciones ideológicas; se produce un estrechamiento entre la matriz teórica teatral y los movimientos de renovación del pensamiento filosófico. En este sentido, Christopher Innes describe la terminología propia de las variantes vanguardistas de principios de siglo como síntoma de una proliferación ideológica y artística inseparables:

“Así vemos que el arte moderno aparece fragmentado y sectario, definido tanto por sus manifiestos como por su labor imaginativa, representando la amorfa complejidad de la sociedad postindustrial en toda una multiplicidad de movimientos dinámicos pero inestables, centrados en torno de abstracciones

³¹⁴ Miranda, J. (1990) “¿Qué es la expresión corporal? Una aproximación conceptual y un poco de historia”, en **Revista de Educación Física**, nº 31, p. 12. Esta obra sigue la línea de contenidos desarrollados en Pujade-Renaud, C. (1974) **Expression corporelle, langage du silence**, ed. E.S.F. París.

*filosóficas. De ahí el empleo de “ismos” para describirlos: simbolismo, futurismo, expresionismo, formalismo, surrealismo*³¹⁵.

La mezcla de las influencias científico-artísticas en la construcción del teatro y de la expresión corporal teatral en el siglo veinte se refleja en aportaciones como la de Carmen Boves, donde se evidencia la superposición de fuentes diversas sobre la especificidad teatral:

*“...el escenario se ve como el lugar donde se plantean las luchas que el hombre mantiene, a veces sin advertirlo, con su inconsciente. Pero además influyen sobre el teatro y sus personajes los movimientos literarios, el expresionismo y el surrealismo principalmente en el maquillaje, los vestidos y el decorado; y las investigaciones que la ciencia y la filosofía realizan sobre el lenguaje y sus posibilidades como instrumento de comunicación”*³¹⁶.

Entre los movimientos vanguardistas de principios de siglo destaca el expresionismo por su rápida adhesión al teatro y a la danza. La presencia física del bailarín-actor, a través de una estética del impacto, supo asumir y manifestar en la escena la tensión, los cambios, los contrastes y las sorpresas de una sociedad en crisis y angustiada por superar sus propias contradicciones³¹⁷.

Por otra parte, en lo que respecta a las influencias ideológico-filosóficas, una de las primeras aportaciones asumidas por el teatro fue la vitalista, fundamentalmente bajo el auspicio del pensamiento de Nietzsche³¹⁸, a quien se llegó a denominar el *primer filósofo bailarín*:

*“Luego, al llegar a Europa, tuve tres grandes maestros, que fueron los tres precursores de la danza de nuestro siglo: Beethoven, Nietzsche y Wagner; Wagner en forma escultural; Nietzsche, en espíritu, fue el primer filósofo bailarín”*³¹⁹.

En la segunda mitad de siglo se fueron imponiendo progresivamente en el teatro corrientes intelectuales como el existencialismo y el marxismo³²⁰, de algún modo también

³¹⁵ Innes, C. o.c. p. 10.

³¹⁶ Boves Naves, C. (1988) **Estudios de semiología del teatro**, ed. Aceña y la Avispa, Madrid.

³¹⁷ Cardona, P. (1993) “*La agresión ritualizada*”, en **Máscara**, nº 11-12, pp. 137-138.

³¹⁸ Sobre la presencia de Nietzsche en el teatro de principios de siglo véase, por ejemplo, Copeau, J. (1974) **Registres I: Appels**, ed. Gallimard, París, p. 43. Por su parte, referencias al mismo pensador en el seno de la danza se hallan en Bejart, M. (1996) “*Un viaje iniciático*”, en **El correo de la Unesco** enero 1996, p. 6.

³¹⁹ Duncan, I. (1993) **Mi vida**, ed. Debate, Madrid, p. 355.

³²⁰ Véase en este sentido: Bradby, D. (1990) **Le théâtre français contemporain (1940-1980)**, ed. Presses Universitaires de Lille, p. 83.

vinculadas a las vanguardias artísticas³²¹. Esta presencia afecta a todo el tratamiento de la obra y de la puesta en escena. Así, la utilización de la máscara en el teatro europeo de la segunda mitad del siglo XX denota, entre otros aspectos, la intención del dramaturgo de subrayar la dimensión irrealista de sus obras³²².

A través de un nuevo lenguaje grotesco y de distorsión corporal se cuestiona tanto el momento social como existencial del ser humano. Tal como lo describe Hubert, las distorsiones y las metamorfosis corporales que invaden el teatro de la segunda mitad de siglo se pueden interpretar como símbolos de despersonalización. Las formas abstractas -con notable influencia de las corrientes plásticas- invaden la presencia corporal y el propio cuerpo del personaje y del actor se convierte en interrogante de las condiciones de existencia³²³. El cuerpo escénico se utiliza además como tema revelador no sólo a través de la presencia física del actor sino simbólicamente a través de construcciones pictóricas, escultóricas, etc. en las que la totalidad o la parcialidad corporal -manos, rostro, etc.- se representan a través de los instrumentos escenográficos espacio-materiales.

La visión del cuerpo que ofrece el teatro de mediados de siglo -cuerpo troceado, desmembrado, analizado, etc.- recuerda la estética que ya habían expresado pintores y escultores surrealistas o expresionistas de principios de siglo³²⁴.

En este sentido, con un retraso de treinta años respecto a las artes plásticas, el teatro resucita formas y temática propias del movimiento vanguardista interdisciplinar que tuvo lugar en los inicios del siglo afectando conjuntamente a artes plásticas, música, filosofía, etc. El cuerpo ficticio de pintores y escultores llega lenta y progresivamente al cuerpo propio que los actores *prestan* a sus personajes.

En este sentido, la ópera constituye una de las formas teatrales más complejas en cuanto al ensamblaje interartístico. La experimentación en este ámbito no ha sido muy frecuente, debido entre otras razones a problemas de financiación. Peter Brook, se puede situar entre el grupo de directores más atrevidos en el desafío de la tradición y en el juego de la multiplicidad expresiva. A este respecto, destacan las colaboraciones de Peter Brook con Salvador Dalí en 1949 para crear los diseños de la puesta en escena de la ópera *Salomé*, con la idea de utilizar múltiples recursos visuales. Asimismo, en las representaciones del *Fausto* de Goethe, la colaboración interartística se constituyó en el aspecto crucial de la puesta en escena,

³²¹ En el ámbito ruso esta influencia política se produjo de forma más temprana, participando de la generación de directores teatrales como Meyerhold.

³²² Sobre el uso de las máscaras en el teatro experimental del siglo XX, véase “*La máscara-Saliendo de nuestro caparazón*”, en Brook, P. (1989) **Provocaciones. 40 años de exploración en el teatro 1946-1987**, ed. Fausto, Buenos Aires, pp. 235-257.

³²³ Hubert, M.C. **o.c.** p. 216.

³²⁴ Marie Claude Hubert se refiere a artistas que, a partir de los años veinticinco, como Picasso, Max Ernts, Masson, Miró, Tanguy o Dalí, dismantelan la realidad y la imagen corporal y, asimismo, a los desnudos expresionistas que, invadidos por una profunda tristeza representan la deformación y la fatiga de la existencia corporal -Hubert, M.C. **o.c.** p. 227-.

en el intento de crear una ópera paralela, donde no primara tampoco la convencionalidad de la presencia expresiva de los actores, donde no se exigieran *cuerpos gordos* a los cantantes³²⁵.

Por último, en la danza y en el cine también se reflejan algunos de los conceptos que desde la experimentación ritualista del teatro introducen nociones y propuestas de origen fundamentalmente psicológico. Así lo señala Christopher Innes en relación con la exploración de los sueños o de otros aspectos del subconsciente o con la aproximación mística y ritualista de las propuestas de la vanguardia europea:

*“Bajo las variaciones de estilo y tema aparece un interés predominante en lo irracional y lo primitivo, que tiene dos facetas básicas y complementarias: la exploración de estados oníricos o los niveles instintivos y subconscientes de la sique, y un enfoque casi religioso en el mito y la magia, la experimentación con pautas rituales y ritualistas de actuación. Estas forman un leimotiv que también encuentra expresión en otras artes cercanamente relacionadas, en particular la danza moderna o el cine temprano; y los dos aspectos gemelos quedan integrados en el dudoso concepto junguiano de que todas las figuras del mito están contenidas en el inconsciente como expresiones de arquetipos psicológicos, y por la idea de que el pensamiento simbólico o creador de mitos precede al lenguaje y a la razón discursiva, revelando unos aspectos fundamentales de la realidad que no pueden conocerse por otros medios”*³²⁶.

La definición y la caracterización de ese cuerpo expresivo teatral, construido gracias a las aportaciones de las artes y del pensamiento es precisamente uno de las cuestiones centrales que se analizan en capítulos subsiguientes del estudio que nos ocupa.

7.2. Psicología y antropología en la construcción corporal de los personajes.

Desde principios de siglo, y debido principalmente a los descubrimientos del psicoanálisis, la evolución del personaje teatral parece condicionada por las diversas concepciones de la personalidad que se van sucediendo en la psicología³²⁷.

Yves Lorelle, a este respecto, pretende dar una explicación completa al renacimiento del mimo en la sociedad europea del siglo XX que no se limite a las aportaciones de las propias escuelas de teatro ni a la aportación de la gestualidad circense, sino que a partir de los teóricos teatrales entronque con la inquietud científica en torno al problema de la identidad humana, de gran influencia en las teorías teatrales y en los planteamientos desarrollados sobre la expresividad corporal del actor. En este sentido, las aportaciones de las ciencias humanas

³²⁵ Brook, P. o.c. p. 186.

³²⁶ Innes, C. o.c. p. 11.

³²⁷ Boves Naves, C. (1988) **Estudios de semiología del teatro**, ed. Aceña y la Avispa, Madrid.

parecen haber sido decisivas en la gestualización del teatro del siglo XX condicionando a directores de corrientes muy diversas³²⁸.

Así, concretamente, en relación con la psicología, Peter Brinson³²⁹ sitúa a los directores de la primera mitad de siglo -Stanislavski, Laban y Meyerhold- como generación receptora de las teorías de Sigmund Freud (1856-1939), en tanto que fundador del psicoanálisis, así como de su discípulo Gustav Jung (1875-1961). Por su parte, George Wellwarth analiza los elementos comunes de Antonin Artaud (1896-1948) con Jung y los aspectos controvertidos respecto de la teoría de Freud:

*“La teoría de Artaud sobre el sueño tiene puntos en contacto con la teoría de Jung, para quien los sueños unen entre sí a los hombres mediante la demostración de una inconsciencia colectiva heredada. Artaud se oponía a la teoría de Freud porque muestra los efectos de represiones psiconeuróticas individualmente diferentes, lo que le aproxima al drama moderno de análisis de caracteres individuales”*³³⁰.

Si respecto a los directores de la primera mitad de siglo se pretenden detectar algunos indicios de influencias va a ser, sobre todo, el *teatro nuevo* de mediados de siglo el gran portador de los elementos psicoanalíticos³³¹.

La relación entre el lenguaje y el cuerpo -polos orientativos de las ciencias humanas desde principios de siglo-, no sólo en cuanto a las posibilidades de conexión entre ambos, sino en numerosas ocasiones respecto a los límites, las dificultades y los traumas derivados de tal relación constituye una de las principales aportaciones que se le atribuyen al psicoanálisis desde la perspectiva teatral³³². Esta relación y esta influencia van a determinar no solamente

³²⁸ “*Sur le premier plan, un mouvement continu des esprits agite le théâtre, de Nicolai Evreinoff à Antonin Artaud. Sur le deuxième, l'évolution est plus complexe. Des biologistes, des psychanalystes, des psychologues et psychosomaticiens, de Paulov à Moreno, de Jung aux groupes Balint, ont tenté de réintroduire peu à peu l'Homme dans sa totalité, allant, les uns jusqu'à utiliser les techniques d'expression comme un thérapeutique, les autres jusqu'à dénoncer le rôle de l'idée (du mot) dans la formation des maladies dites nerveuses. La réconciliation de ces frères séparés, le corps et l'âme, aura été l'affaire de près d'un siècle. Elle est encore en cours... Sous des formes très différentes, selon qu'il s'agisse de l'apport de Brecht ou de celui de chercheurs à l'opposé comme Vachtangov et Oskar Schlemmer, la renaissance du Geste au Théâtre devenait possible. Elle entraînait elle-même une curiosité nouvelle pour des Ecoles où la recherche se spécialisait. Certains chercheurs s'attaquaient d'abord à l'acteur, d'autres à la mise en scène, d'autres à la notion même de "Théâtralité".* Lorelle, Y. (1974) **L'expression corporelle du mime sacré au mime de théâtre**, ed. La Renaissance du Livre, Paris, p. 74.

³²⁹ Brinson, P. (1993) “*L'impact de Laban sur la danse et le théâtre contemporains*”, en **Les fondements du mouvement scénique**, ed. Rumeur des Ages -La Rochelle- y Maison de Polichinelle -Saintes-, p. 50.

³³⁰ Wellwarth, G.E. (1973) **Teatro de protesta y paradoja**, ed. Alianza Lumen, Madrid, p. 42.

³³¹ Sobre la presencia del psicoanálisis en el teatro nuevo, no sólo en el teatro nuevo francés sino europeo en general véase George Wellwarth, donde se subraya la inspiración freudiana de los experimentalistas ingleses como Harold Pinter -Wellwarth, G. o.c. p. 260-.

³³² Hubert, M.C. (1987) **Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante**, ed. Librairie José Corti, Mayenne, p. 12.

la puesta en escena sino también la propia dramaturgia. La angustia, los sueños y la alienación, en forma de encarnaciones se apoderan de los textos teatrales gracias a las revelaciones psicoanalíticas -cuerpo fantasma en lugar de cuerpo anatómico³³³-.

En autores, como Ionesco, en los que desaparece la racionalidad del argumento en el texto, surge el onirismo dramático, donde se reivindica asimismo la presencia psicoanalítica, fundamentalmente de Jung³³⁴.

Las reflexiones sobre el lenguaje reflejan la complejidad de las investigaciones que desde distintos sectores científicos -lingüística, matemática, psicología, etc.- se aproximan al problema comunicativo. La obra de Freud, con la que, tal como lo manifiesta Marie Claude Hubert³³⁵, estaban familiarizados los dramaturgos de los cincuenta, contribuye a reforzar la desconfianza que se gesta en torno a la veracidad y la humanización del lenguaje mismo. Esta es una de las razones por las que se puede afirmar que el psicoanálisis contribuye al desarrollo de la comunicación no verbal en el ámbito teatral.

Por otra parte, paradójicamente, el existencialismo en algunos casos parece reforzar algunas de las ideas que surgieron desde las teorías psicoanalíticas en torno al sentido de la propia existencia y de los propios pensamientos metafísicos, concretamente en lo que se refiere a los problemas del *subconsciente*. En este sentido, Delfín Colomé subraya la importancia de dichas ideas en las distintas vanguardias artísticas y específicamente entre los coreógrafos³³⁶.

Junto a la psicología, Christopher Innes sitúa la antropología como base científica fundamental de la vanguardia teatral del siglo XX -en lo que respecta fundamentalmente al ritual- como base de una vuelta a la irracionalidad de la conducta humana, de valoración de los aspectos emocionales sobre los racionales:

“Las premisas y los intereses de la sicología y de la antropología social, fundadas en torno del cambio de siglo, son mucho más típicas de nuestra época, y son estas las que prepararon el público y aportaron el material para el primitivismo vanguardista. En particular la búsqueda de unas “raíces” casi místicas refleja una reevaluación verdaderamente significativa de la “mentalidad primitiva”, a través de la cual estas nuevas ciencias han dado pertinencia al mito y a las cualidades mitopoyéticas”³³⁷.

³³³ Hubert, M.C. o.c. p. 224.

³³⁴ Bradby, D. (1990), **Le théâtre français contemporain (1940-1980)**, ed. Presses Universitaires de Lille, p. 118.

³³⁵ Hubert, M.C. o.c. p. 241.

³³⁶ Colomé, D. (1989) **El indiscreto encanto de la danza**, ed. Turner, Madrid, p. 28.

³³⁷ Innes, C. o.c. p. 275.

Precisamente, es en las tendencias expresionistas donde se atribuye la mayor influencia de la teoría antropológica. La presencia corporal junto con el movimiento y la imagen se revaloriza a través de la creación del *mito* contra el *logos*:

*“En particular, la distinción de “mythos” (comunicación en acciones, imágenes, señales físicas) contra “logos” (el uso analítico del lenguaje verbal), y la naturaleza directa de la representación creadora de mitos, así como su inmediatez, junto con la conclusión de que la emoción genérica es la fuerza creadora suprema, son precisamente los principios que formaron la base del teatro expresionista. Al mismo tiempo, los puntos en que se pueden atacar estas teorías antropológicas también son aquellos en que son vulnerables los expresionistas y sus seguidores”*³³⁸.

Innes subraya, por tanto, la necesidad de tener en cuenta otras aportaciones distintas a la de la psicología, disciplina privilegiada en la medida en que ha sido quizás la más reconocida en cuanto a su influencia en el teatro:

*“Por ello, las fuentes del movimiento mítico en el teatro moderno deben buscarse en las “ciencias nuevas” -no sólo en la sicología junguiana, sino en la antropología social- que reflejan exactamente la relación de la vanguardia con los “laboratorios de teatro” y el arcaísmo”*³³⁹.

7.3. La teoría de la comunicación gestual en el lenguaje teatral.

A medida que avanza en profundidad y extensión el dominio de los estudios científicos sobre la comunicación no verbal se han ido incorporando nuevas nociones y elementos en la práctica de la formación del actor y de la puesta en escena. Esta incorporación de los saberes se produce con mayor claridad en la segunda mitad de siglo, momento expansivo de los avances científicos específicos de comunicación no verbal de forma interdisciplinar, coincidiendo con una particular sensibilización teatral ante los problemas y las posibilidades del lenguaje humano.

En un análisis sobre el teatro francés contemporáneo, David Bradby subraya la evolución acaecida en el periodo comprendido entre 1940 y 1980³⁴⁰. Esta evolución de la práctica teatral se acompaña de una renovación profunda de la crítica dramática, como respuesta a las nuevas formas teatrales pero también como seguimiento de los progresos de la sociología, la antropología y la lingüística estructural. En concreto, la crítica surgida de la

³³⁸ Innes, C. **o.c.** p. 277.

³³⁹ Innes, C. **o.c.** p. 278.

³⁴⁰ Bradby, D. (1990) **Le théâtre français contemporain (1940-1980)**, ed. Presses Universitaires de Lille, p. 8.

lingüística vino a completar las aportaciones de la sociología mostrando cómo la comunicación teatral opera fundamentalmente por mediación de signos no verbales.

A este respecto, Marie Claude Hubert señala la relación entre el surgimiento de la nueva dramaturgia de mediados de siglo y la transformación del concepto de persona producida desde principios de siglo, así como la relación con la evolución de las otras manifestaciones artísticas. El problema de la identidad se convierte en centro de reflexión y el de la comunicación en centro de experimentación desde el impulso de la investigación lingüística, evidenciando las dificultades del lenguaje para otorgar sentidos e intercambiar mensajes y vivencias³⁴¹.

El interés suscitado en torno a la comunicación gestual se considera una consecuencia de la corriente de arte modernista nacida con el desarrollo de la sociedad industrial. En la medida en que la ciencia ampliaba su comprensión de la realidad del universo y de la persona humana, las artes fueron explorando formas nuevas de expresión; en dicha exploración participaron fundamentalmente cubismo, surrealismo, expresionismo y constructivismo. Particularmente en el ámbito artístico fue donde se interpretaron los síntomas más subjetivos de las nuevas realidades -los miedos, los sueños, las esperanzas, etc.- aspectos que difícilmente se expresan a través de las palabras. En la nueva percepción del comportamiento humano, revelada por la psicología y las demás ciencias humanas, muchas de las parcelas de la realidad pertenecían en menor medida a los dramaturgos y a la palabra de los actores que a los bailarines, los mimos y a los actores o directores que reconocían y experimentaban la necesidad de comunicar corporalmente³⁴². Esta urgencia y recurso de la comunicación no verbal se percibe en la escena y se alimenta simultáneamente de la preocupación científica por el problema comunicativo.

La desconfianza teatral en el lenguaje se apoya en las distintas investigaciones científicas que se desarrollan a lo largo del siglo. Así, por ejemplo, la concepción psicoanalítica del lenguaje, su atribución de falsedad y elemento ocultador, tal como lo plantea Marie-Claude Hubert, era popular entre los autores de mediados de siglo:

“Esta reflexión sobre el lenguaje se hace eco de la problemática, nacida en el siglo XX, a partir de los años veinte. Las investigaciones de la lógica matemática han venido a demostrar, junto con las teorías de Gödell, que todo sistema complejo, y en particular la lengua, engendra contradicciones inexplicables. Freud, cuya obra conocían Beckett, Ionesco et Adamov, ha puesto en evidencia el carácter eternamente mentiroso del lenguaje, círculo vicioso en el que el hombre abusa de sí mismo”³⁴³.

³⁴¹ Hubert, M.C. o.c. p. 12.

³⁴² Brinson, P. o.c. p. 49.

³⁴³ Cita traducida del original: *“Cette réflexion sur le langage se fait l'echo de la problematique, née au XX siècle, à partir des années vingt. Les recherches de la logique mathématique sont venues*

Un marco filosófico y social que se cuestiona el fenómeno comunicativo parece el más propicio para desarrollar hipótesis y elaborar propuestas sobre el papel del gesto en la dinámica del intercambio teatral. La pertinencia de la comunicación como tema de interés interdisciplinar, ligada a la crisis comunicativa del lenguaje dirige los discursos teatrales sobre la comunicación a un enfrentamiento y distanciamiento entre gesto y palabra -o al menos a la mutua relativización de los discursos: allá donde se discute sobre el gesto se discute sobre la palabra y viceversa-, hecho que en las tendencias más corporeistas tiende a exaltar el primero a costa de la revisión crítica del segundo.

En la comunicación teatral, el movimiento humano constituye el denominador que eleva el valor de la acción a través de la dinámica teatral. Esta dinámica, con el mimo como base, tal como lo define Peter Brinson, es lo que diferencia las artes del espectáculo de las artes estáticas o literarias³⁴⁴.

Las teorías sobre la comunicación no verbal se incorporaron progresivamente en la práctica y en la teoría del teatro; entre las razones por las que se requiere profundizar en la comprensión y la experimentación en el ámbito de la comunicación no verbal teatral, Peter Brook³⁴⁵ señala el papel de la expansión de dicha modalidad expresiva en la democratización del teatro europeo. Pero hay que subrayar, además, la existencia de un fenómeno de pedagogización teatral, gracias al cual cobra particular importancia la formación gestual del actor; pero no se trata sólo de una dilatación específica hacia el ámbito teatral sino de la manifestación de técnicas y prácticas corporales expresivas que se incorporan de forma paralela en distintos sectores de intervención y experimentación estableciendo una relación de mutua influencia: el teatro constituye pues uno de los marcos más fructíferos de las teorías de la comunicación no verbal, aunque no el único.

montrer, avec les théories de Gödel, que tout système complexe, et en particulier la langue engendre des contradictions indémontrables. Freud, dont l'oeuvre est familière à Beckett, Ionesco et Adamov, a mis en évidence le caractère éternellement mensonger du langage, cercle vicieux ou l'homme s'abuse lui-même", Hubert, M.C. o.c. p. 241.

³⁴⁴ Brinson, P. o.c. p. 53.

³⁴⁵ *“Avant tout, l'importance croissante de la communication non verbale a joué un rôle dans la démocratisation du théâtre européen. Le théâtre de mouvement impose par sa nature même l'exploration d'un champ toujours plus étendu de l'expérience du mouvement. Il ne peut être confiné dans une catégorie ou réservé à un groupe de gens limité”*, Brinson, P. o.c. p. 49. El signo gestual o corporal según Pierre Chabert difiere del lingüístico al menos en un punto esencial: está íntimamente ligado a la individualidad, por lo que se concibe al margen de la repetición. Para argumentar la dificultad o imposibilidad de aplicar un código al lenguaje gestual recurre a las teorías freudianas, donde tal imposibilidad se explica con la concepción de un vínculo íntimo entre el signo y el proceso personal donde la escritura psíquica funciona de forma individual. -Chabert, P.(1976) *Le corps comme matériau dans la représentation théâtrale*, ed. Grupo de Investigaciones Estéticas del C.N.R.S., París, p. 322-.

El interés de Laban por las posibilidades comunicativas del movimiento humano -“*Qu'est-ce que le mouvement humain communique?*”- se explica bajo la perspectiva de Brinson -Brinson, P., o.c., p. 49- en relación con la corriente “modernista” en arte, surgida con el desarrollo de la sociedad industrial. No sólo la ciencia sino también el arte ha explorado la riqueza de las relaciones humanas y contribuye a explicar el interés creciente de la comunicación corporal en nuestro siglo.

Por último, hay que señalar que el estado y el interés actual por tema de la comunicación gestual en el seno teatral se nutre significativamente de las aportaciones científicas pero, además, del legado técnico y pedagógico de algunos directores de principios de siglo³⁴⁶ que se afanaron en abordar las posibilidades expresivas del cuerpo del actor con un esfuerzo y un interés específico por el valor de la gestualidad en la comunicación teatral que parece haberse mantenido sin interrupción hasta la actualidad.

7.4. Fundamentos pedagógicos corporeistas en la formación del actor.

Las teorías que abordan la expresividad corporal, y específicamente las de carácter psicopedagógico, se reflejan de modo especialmente significativo en los planteamientos didácticos de la enseñanza de la interpretación dramática.

La exaltación de la libertad corporal, como máxima corporeista asumida y justificada por los discursos de las ciencias humanas se percibe y aplica en el seno de la práctica teatral; y, aunque no se puede defender como un hecho generalizado, sí se puede, al menos, constatar la presencia de dicha idea en algunas de las escuelas teatrales más significativas.

En este sentido, hay que señalar la perspectiva histórica teatral de Jacques Lecoq³⁴⁷ como profesor de teatro, quien entiende la preocupación por la utilización del gesto comunicativo como una consecuencia del descubrimiento en el teatro de la motricidad humana que tiene lugar desde finales del siglo XIX, a raíz de un interés general por el movimiento debido al renacimiento de distintas escuelas de ejercicio físico -de deporte, de danza...-, con la invención de la cronofotografía y el cine, etc. destacando una tendencia de interés naturalista por el gesto y el movimiento con un afán liberador:

“Encontrado el gesto natural, liberado de las ataduras morales donde la religión cristiana lo había encerrado, el cuerpo aparece en su desnudez en los ejercicios del estadio y de aire libre, eliminando poco a poco una forma de vestir que lo asfixiaba. La danza por su parte rechaza los códigos fijados por la danza clásica para reencontrar una expresividad natural. Esta vuelta a la naturaleza, al gesto espontáneo, se produce cada vez que se pretende una liberación... El teatro reflexiona sobre estos acontecimientos. Pero esta naturaleza se percibe cada vez desde la óptica de la época y el gesto natural se modifica según la estética particular del momento”³⁴⁸.

³⁴⁶ Peter Brinson señala, a este respecto, la notable influencia y la vigencia de precursores como Constantín Stanislavski o Rudolf von Laban -Brinson, P. o.c. p. 47-.

³⁴⁷ Lecoq, J. (1987b) “*Les gestes de la vie*”, en Lecoq, J. -director- **Le théâtre du geste**, ed. Bordas, París, p. 59.

³⁴⁸ Cita traducida del original en francés: “*Retrouvant le geste naturel, libéré des contraintes morales où la religion chrétienne l'avait enfermé, le corps apparaît dans sa nudité avec les exercices du stade et de plein air, quittant peu à peu un mode vestimentaire qui l'étouffait. La*

La participación de los pedagogos y de los directores teatrales en las corrientes de formación corporal de su época se refleja, entre otros aspectos, en la influencia de los métodos gimnásticos en las escuelas teatrales. Así, la primera experiencia de educación física de Etienne Decroux parece haber sido el método gimnástico sueco de Henrik Ling, la influencia de esta práctica se manifestaba en el rigor característico de sus posturas mímicas. Más tarde, en la escuela du Vieux Colombier, Etienne Decroux conoció otros métodos como la gimnasia natural de Hébert, muy utilizado por el director de la escuela, Jacques Copeau para el entrenamiento y la formación de sus actores. Copeau había recibido asimismo influencia de Jacques Dalcroze, con su nueva educación rítmica basada en la espontaneidad corporal y en la búsqueda de las relaciones entre movimientos corporales y movimientos sonoros; asimismo, en dicha escuela enseñaron profesores de otros ámbitos artísticos como el circense, siendo el caso más significativo el de los hermanos Fratellini³⁴⁹.

Por su parte, Lucian Stephanesco³⁵⁰, en su estudio sobre la formación del actor en el siglo XX, incide en las influencias que recibe la escuela parisina de mimo dirigida por Jacques Lecoq aún en funcionamiento, a partir de las formulaciones y aportaciones de Dalcroze y revisando detenidamente el trabajo de la escuela de los Copeau. A este respecto, Stephanesco describe una sugerente cadena de vínculos pedagógicos Dalcroze-Copeau-Dasté-Lecoq en la que se produce una circulación de ideas sobre el movimiento corporal y sus posibilidades expresivas³⁵¹.

En el proyecto de su escuela, Jacques Copeau defendió un sistema de educación dramática basado en el *juego natural* con el objetivo de incidir en la *espontaneidad natural de la infancia* y de conservar su *frescura primitiva*³⁵².

Uno de los legados de este trabajo propio de Copeau -recogido por Lecoq entre otros- será la importancia otorgada a la improvisación, a partir de la cual intentó crear un nuevo género dramático con personajes y temática actualizada: “*La Nouvelle Comédie Improvisée*”³⁵³. Precisamente entre los grandes temas utilizados como base de las

danse de son côté rejette les codes figés de la danse classique pour retrouver une expressivité naturelle.

Ce retour à la nature, au geste spontané, se fait à chaque fois que l'on veut se libérer, soit des scléroses soit des contraintes trop fortes qui ne laissent plus la vie s'exprimer, ou qui la briment en annulant sa force. Le théâtre réfléchit cet événement. Mais cette nature est vue à chaque fois dans l'optique de l'époque et le geste naturel reste marqué par l'esthétique particulière du temps”, Lecoq, J. **o.c.** p. 59.

³⁴⁹ Lecoq, J. **o.c.** p. 62 y Copeau, J. **o.c.** p. 302.

³⁵⁰ Stephanesco, L. (1972) **La formation corporelle de l'acteur au XXème. L'école Lecoq.** Trabajo inédito Universidad de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, Biblioteca Gaston Bâty.

³⁵¹ Stephanesco, L. **o.c.** pp. 24 y 25.

³⁵² Stephanesco, L. **o.c.** p. 26.

³⁵³ Sobre el interés de Jacques Copeau por la improvisación y sobre la idea de propiciar el desarrollo de un género teatral basado en la misma, denominado “*Nouvelle comédie improvisée*”, véase Copeau, J. (1974) **Registres I: Appels**, ed. Gallimard, Paris, p. 187.

improvisaciones destaca la naturaleza y los fenómenos relacionados con ella: estaciones del año, flora, fauna, etc. El respecto a la naturaleza forma parte de un proyecto educativo global que pretende influir positivamente sobre todos los aspectos de la persona del actor; se trata de un proyecto de humanización antitécnico³⁵⁴. Algunas de estas expresiones recuerdan la temática y la visión pedagógica naturalista planteada desde Rousseau y continuada por la *Escuela Nueva*, planteamientos didácticos que aún actualmente se defienden en la enseñanza de la *expresión corporal*, extendidos en gran medida por Rudolf Bode³⁵⁵.

La presencia de las ideas de Bode en la teoría teatral se pone de manifiesto en los escritos de Serguei Eisenstein³⁵⁶, para quien resultaron útiles las aportaciones pedagógicas de su *gimnasia expresiva*, a pesar de no haber sido ideada específicamente para aplicarse al *movimiento escénico*. Para Eisenstein, el concepto de *organicidad* desarrollado por Bode en el marco de la *Gimnasia Expresiva*, constituye la clave de la expresividad en la motricidad del actor:

*“Esta teoría no hace más que confirmar nuestra afirmación fundamental: el movimiento escénico llegará a la máxima expresividad (capacidad de impresionar) solamente si el actor en vez que imitar con precisión el resultado de los procesos motores (de la pierna, la mueca, el gesto) ejecutará un trabajo motor orgánicamente correcto, cuyo resultado será espontáneamente un diseño expresivo”*³⁵⁷.

Pero incluso, a partir de tales presupuestos generales Eisenstein se atreve a definir la expresividad teatral como concepto específico, centrándose en la acción sobre el espectador como particularidad de los movimientos escénicos:

*“Pero si hablamos de movimientos específicos, que tienen el fin de impresionar, de crear tensiones y distensiones emocionales en los movimientos escénicos, entonces, a diferencia de todos los demás movimientos, nosotros llamaremos convencionalmente expresividad a la propiedad específica de estos movimientos de despertar en el espectador una reacción dada, de despertar una impresión (calidad de atracción en los movimientos)”*³⁵⁸.

³⁵⁴ Copeau manifestaba su repulsa ante una formación del actor eminentemente técnica y aspiraba a educar de forma *integral* a toda una generación de artistas: “*Mon ambition personnelle est d’élever une generation d’artistes de théâtre qui seraient initiés à leur art dès la plus tendre enfance et recevraient, dans le théâtre non point cet entraînement exclusivement technique qui les déforme et le dénature, mais une éducation complète qui développerait harmonieusement leur corps, leur esprit et leur caractère d’hommes*”, Copeau, J. o.c. p. 134.

³⁵⁵ Sobre Rudolf Bode, véase el epígrafe cuarto del capítulo primero.

³⁵⁶ Serguei Mijailovich Eisenstein (1898-1948) director teatral discípulo de Vsevolod Emilievic Meyerhold.

³⁵⁷ Eisenstein, S.M. (1992) “*La atracción del actor*”, en **Máscara**, nº 9-10, p. 24.

³⁵⁸ Eisenstein, S.M. o.c. p. 25.

Por todo ello, hay suficientes indicios para detectar en algunas de las propuestas más innovadoras y comprometidas de la formación del actor, una presencia corporeista en cuanto a la valoración positiva e incluso privilegiada del cuerpo, así como en cuanto a la búsqueda de libertad, autenticidad e incluso naturalidad de los movimientos.

CAPÍTULO SEGUNDO:

LA EXPRESIVIDAD CORPORAL EN LA PEDAGOGÍA TEATRAL.

1. Espacios y tiempos para el desarrollo de la pedagogía teatral.

El desarrollo de la pedagogía teatral en la Europa de comienzos de siglo se produce gracias a ciertas inquietudes en torno al estado de la práctica escénica; unas inquietudes que los directores de teatro y los propios actores cifrarían fundamentalmente en las posibilidades de encontrar una forma específica de trabajo en la formación del actor. La toma de conciencia de la importancia de preparar profesionalmente al actor de forma permanente, se refleja en la búsqueda de espacio y de tiempo, y es, desde nuestro punto de vista, el primer requisito para poder hablar de pedagogía teatral en tanto estudio de los procesos de intervención sobre las capacidades expresivas escénicas de los actores. En relación con la construcción conceptual de la expresión teatral uno de los aspectos que mayor consideración requiere es el de la proliferación teórica en torno al tratamiento del cuerpo, en torno a las experiencias de aprendizaje de la expresividad corporal. Las publicaciones teatrales y la creación de centros de enseñanza fueron los principales instrumentos de intervención pedagógica y los principales testimonios históricos de la existencia de la revisión constante de la práctica y el quehacer teatral en un momento de cambio social, político y económico y en un momento en el que los diferentes discursos científicos y muy especialmente los discursos propios de las ciencias humanas se estaban definiendo y consolidando. El cuerpo y el movimiento, que fueron objetos de estudio y atención desde ópticas múltiples de los ámbitos científico y artístico, consiguieron también en la práctica educativa teatral un lugar específico. Las referencias teóricas a la materialidad y al dinamismo escénico se han sustentado generalmente en las referencias a los medios posibilitadores de la creación escénica, en los elementos subyacentes y sustentadores de la representación teatral, sobre todo en las adquisiciones técnicas de los actores.

En este sentido, nos cuestionamos en primer término el sentido, las pruebas y las justificaciones de la creación de espacios y tiempos para el desarrollo de la pedagogía teatral de la actividad física y en segundo término, la ocupación corporal de los mismos en el seno de las escuelas teatrales.

1.1. Indicios de la instauración pedagógica.

El marco de la formación corporal expresiva propia del teatro viene configurado por los espacios³⁵⁹ que determinados directores teatrales de vanguardia quisieron dar a sus compañías con el fin de dignificar los oficios de comediante y de director de escena y, en general, con la idea de superar el estado supuestamente petrificado del arte teatral. En muchos casos el afán de modificación y mejora se nutre de la crítica a la institución teatral conservadora y a la situación sociopolítica europea de principios de siglo, así como a las condiciones de existencia en las que se desenvolvían las compañías teatrales. Unas y otras motivaciones desencadenaron, más que proyectos de reformas parciales dirigidas a aspectos puntuales de la práctica teatral, la aparición de propuestas revolucionarias globales.

En este marco, el objetivo de la incipiente pedagogía teatral de principios de siglo y, por tanto, el objetivo de la concepción y construcción de tales espacios de enseñanza e investigación, no se reduce a la formación del actor como medio de mejora del espectáculo sino que responde a un planteamiento innovador ambicioso³⁶⁰. Esto se explica teniendo en cuenta que la creación de los nuevos espacios de investigación teatral se vincula en la mayoría de los casos con preocupaciones de tipo filosófico, social y político y, en este sentido, la pedagogía teatral se puede interpretar como un instrumento de cambio social que parte de un análisis antropológico; un análisis que se concreta en la preocupación por encontrar un teatro que quiere ser germen de un *hombre nuevo*. Odette Aslan destaca, a este respecto, algunas de las implicaciones fundamentales de los intentos teatrales revolucionarios de principios de siglo a la vez que subraya el esfuerzo pedagógico que se despliega; coincidiendo con otros autores consultados³⁶¹, Aslan enfatiza la aparente independencia y la diversidad extrema de las propuestas innovadoras:

“Los directores teatrales vuelven a las fuentes teatrales (Antigüedad, commedia dell'arte, Siglo de Oro, teatro isabelino) y redescubrieron también el Oriente... Las transformaciones de la sociedad matan el arte por el arte. Se asiste al nacimiento de un teatro social y político: prolet-cult en la Unión

³⁵⁹ Muchas de las compañías teatrales que llevaban una trayectoria profesional nómada optaron por establecerse en torno a un espacio físico que les facilitara los procesos de preparación del actor.

³⁶⁰ Sobre la profundidad y la generalidad de las propuestas de cambio generadas en la Europa de principios de siglo, véase Copeau, J. o.c. p. 121.

³⁶¹ Sánchez, J.A. (1992) **Brecht y el expresionismo, reconstrucción de un diálogo revolucionario**, ed. Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca.

*Soviética, agit-prop en Alemania. Las concepciones de espacio escénico y de dramaturgia se modifican por completo. No existe ya un modo de interpretación elaborado. Al margen del estilo clásico se perfilan búsquedas, tentativas que se destruyen unas a otras y que sólo podemos describir recordando en cada caso el marco en el que se sitúan*³⁶².

Al lado del talante futurista proyectado en el deseo de construir otro teatro y otra sociedad, se percibe, paradójicamente, el recuerdo nostálgico de tiempos pasados y la alusión constante a las fuentes teatrales.

No obstante, los reformadores del teatro concibieron, en general, tanto el proceso de formación del actor como el resto de modificaciones producidas en el ámbito escénico como medios de superación del espectáculo artístico. En este contexto, la cultura corporal expresiva se crea, sobre todo, durante las experimentaciones preparatorias realizadas incluso al margen de la propia representación. Así, Eugenio Barba insiste en la falsedad de la extendida identificación de la historia teatral con la crónica de los espectáculos o de los textos dramáticos y, asimismo, considera que la historia del teatro no debe olvidar la gran dimensión del trabajo cultural, sustentado en las inquietudes, manifestaciones y elaboraciones pedagógicas de los directores teatrales:

“La historia del teatro a principios de siglo no ha sido únicamente la historia de los espectáculos realizados y vistos durante aquellos años. Basta comparar el contenido de cualquier libro de historia con lo que dicen las crónicas de la época para que se resalte con plena evidencia como gran parte del iceberg teatro ha sido sumergido por la historiografía.

*Appia, Craig, Fuchs, Stanislavski, Reinhard, Meyerhold, Copeau... los hombres de teatro que son la historia del teatro del siglo XX han construido culturas y poéticas que no pueden recluirse en uno o más espectáculos... Escuelas, ateliers, laboratorios, centros e instituciones similares, han sido los lugares en que se ha expresado con mayor determinación la creatividad teatral. El teatro como inminencia del presente se manifiesta a través de las culturas y las poéticas; el lugar necesario de este operar ha sido la pedagogía, la búsqueda de una formación del hombre nuevo en un teatro (sociedad) distinto y renovado, la búsqueda de un hacer teatro siempre original cuyos valores no se miden a partir del éxito de los espectáculos sino a través de las tensiones provocadas y de las culturas definidas mediante el teatro*³⁶³.

³⁶² Aslan, O. (1979) **El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético.** ed. Gustavo Gili, Barcelona, p. 99.

³⁶³ Cruziani, F. (1990) “*Aprendizaje: ejemplos occidentales*”, en Barba, E. y Savarese, N. - compiladores- **El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral**, ed. Escenología, A.C. México, p. 38.

Hay que destacar, por tanto, la importancia de la aparición de escuelas, talleres y laboratorios de experimentación para la formación del actor en el desarrollo conceptual de la expresión corporal; asimismo, la institucionalización pedagógica del teatro moderno³⁶⁴ y el lugar significativo que van ocupando las técnicas de expresión corporal en las escuelas de arte dramático.

Frente a las escuelas académicas oficiales se constituyeron escuelas de vanguardia, en las cuales la dimensión corporal fue cobrando mayor importancia de tal modo que la valoración de los recursos corporales se fue afirmando a la vez que la potenciación de los procesos de experimentación teatral. La idea de una cultura y una pedagogía donde tuviera cabida la búsqueda de elementos y formas de hacer diferentes había de favorecer la utilización expresiva de distintas técnicas corporales y la conexión con las corrientes más innovadoras de la cultura física. En este sentido, Fabricio Cruciani subraya el carácter comprometido, duradero y ambicioso con el que se concibieron las escuelas experimentales de principios de siglo:

“Educar a la creatividad, transmitir experiencias, fundar escuelas, instaurar enseñanzas... Todo ello ha sido fértil, pero vive en una necesaria ambigüedad, entre la búsqueda de leyes para pensar y justificar una norma operativa de adiestramiento y la experimentación de trabajo expresivo para dar forma y existencia a una idea de la cultura. Las escuelas se crean y se mantienen no para lo inmediato o lo personal, sino para durar y alcanzar finalidades objetivas.

En las escuelas teatrales académicas hay profesores y materias de estudio (y por tanto proyecto, ideología y estatutos); como también las hubo en las escuelas de Meyerhold y en las de Proletkult, en las escuelas de Copeau del

³⁶⁴ El *teatro moderno* es el *teatro vanguardista* de la primera mitad de siglo veinte, a mediados de siglo se extiende desde Francia la corriente del *teatro nuevo*. Son múltiples las denominaciones en torno a los distintos momentos del teatro europeo del siglo XX. Por ejemplo, Fernando de Toro denomina *Teatro Moderno* a la corriente que se inicia con Alfred Jarry -en 1896- y llega hasta el teatro épico de Bertold Brecht. Considera Teatro del Absurdo al teatro de transición de mediados de siglo -también denominado teatro nuevo- y a partir del mismo considera el teatro postmoderno. El primero lo caracteriza por una actitud elitista, cerrada, formalista y autónoma, el segundo por la inspiración existencialista como núcleo del acto comunicativo y el tercero por el cuestionamiento deconstructivista centrado en la simulación y diversas formas de intertextualidad -De Toro, F. (1994) “*La(s) teatralidad(es) posmoderna(s)*”, en **Repertorio**, nº 29, pp. 4-5-. Marco de Marinis, por su parte denomina teatro nuevo al teatro de la segunda mitad de siglo que buscaba una renovación teatral profunda respecto a las convenciones de la escena teatral -De Marinis, M. (1980) **El nuevo teatro, 1947-1970**, ed. Paidós, Barcelona, p. 13-. José Sánchez aplica el término de movimientos teatrales de vanguardia a los códigos que surgieron a principios del siglo XX con el fin de superar las formas decimonónicas del siglo XIX y de crear el marco de una nueva estética capaz de responder ante una nueva realidad social. Estos códigos inconexos e incompletos no llegaron a configurarse como tales códigos hasta la segunda mitad de siglo, cuando las tendencias y corrientes innovadoras se desarrollan de forma más definida, -Sánchez, J. **o.c.**- Por su parte Wellwarth señala la capacidad de escándalo -por novedoso, inhabitual, fuera de la norma- como una de las principales características que definen la vanguardia -Wellwarth, G.E. (1964) **Teatro de protesta y paradoja**, ed. Alianza Lumen, Madrid-.

Vieux Colombier y luego de los Copiaux, el Atelier de Dullin y en las numerosas escuelas de distinto origen de la efervescente y herética cultura alemana. Si por un lado la escuela es el compromiso con lo existente (lo que en el teatro es una realidad), por otro lado es el lugar donde la utopía asume formas concretas, las tensiones que recorren este hacer cobran vida y se plasman en situaciones. En una época que vive el teatro del presente como inmanencia del teatro posible en el futuro, se ha institucionalizado el cambio, y especialmente la transformación de las microsociedades de teatro”³⁶⁵.

Además, la pedagogía -en tanto que reflexión sobre el proceso de formación del actor- se mostró como un medio para luchar contra el anquilosamiento de la teoría y la práctica teatral³⁶⁶. A partir de la misma se produciría un replanteamiento general de la creación escénica que afectó al sentido y a la finalidad que se le otorgaba, a los recursos escénicos, a su relación con la dramaturgia y con la música, a la concepción del actor y su relación con el director e, incluso, al tipo de público al que iba dirigido así como al carácter de la comunicación que se establece con este. A través de las escuelas teatrales se crearon culturas, se difundieron ideas y conocimientos con una proyección de futuro y perpetuidad -se instaura el cambio y la reflexión sobre los procesos de elaboración teatral- a través de las distintas generaciones de alumnos. La brevedad de muchas de estas escuelas, que en la mayoría de los casos se vieron obligadas a cerrar prematuramente por condicionantes de tipo político o penuria económica, no impidió que a lo largo del siglo, y en distintos países europeos, se detectara una débil pero insistente y productiva experimentación; una experimentación que redundaría en la ambiciosa pedagogía teatral concebida en las primeras décadas por directores como Constantin Stanislavski, Edward Gordon Craig o Jacques Copeau, cuyo eco puede percibirse aún en la actualidad.

Además de la creación de espacios para la formación y la experimentación se publicaron textos de teoría teatral, se fundaron revistas específicas y se desarrollaron géneros literarios como la novela pedagógica³⁶⁷. En este sentido, la instauración de la pedagogía

³⁶⁵ Cruciani, F. **o.c.** p. 38.

³⁶⁶ A este respecto, Fabricio Cruciani señala la necesidad de combatir la institución teatral como un aspecto común en las obras de Constantin Stanislavski y Jacques Copeau: “*De maneras diferentes y a partir de mundos distintos, Stanislavski y Copeau han encontrado la necesidad de dar sentido y dignidad al teatro en el común punto de partida de combatir la institución teatral de su época y su perezosa conservación y de luchar contra los procedimientos sosegados del oficio teatral; el teatro y su oficio les parecen residuos en descomposición y falsos en cualquier caso inadecuados a las necesidades expresivas, suyas y de su época..*”, Cruciani, F. **o.c.** p. 41. Esa intención de una renovación teatral profunda ha quedado reflejada en los propios cuadernos de Jacques Copeau -Copeau, J. (1974) **Registres I: Appels**, ed. Gallimard, París-

³⁶⁷ La novela pedagógica en este caso, teatral, permite al autor difundir los procedimientos y los contenidos de la enseñanza de manera indirecta para la formación del actor. El caso más conocido de este tipo de obras en este ámbito, es la de Stanislavski -**La construcción del personaje**-; en ella utiliza el nombre de Chekov para referirse al pedagogo que, evidentemente, es él mismo. A este respecto, Fabricio Cruciani señala la validez de la novela pedagógica como técnica didáctica utilizada por Stanislavski: “*La pedagogía teatral como expresión de creatividad es en la imprecisa*

teatral no se puede considerar un síntoma de decadencia creativa sino, al contrario, de inquietud, de búsqueda y de ampliación de perspectivas y posibilidades teatrales. La dedicación a la enseñanza y a la investigación no supuso, en general, un abandono de la creación artística, más bien, de acuerdo con Fabricio Cruciani, parece que se unificaron las funciones de la dirección escénica y la experimentación pedagógica:

“Hay que comprender que las escuelas y las instancias pedagógicas no son un 'apartado' ni tampoco un momento de crisis o de défaillance de la creatividad artística, como si la incapacidad de realizar espectáculos dependiese del entregarse a la enseñanza. En las primeras décadas del siglo XX en lugar de pedagogía teatral parece más útil y correcto hablar de directores-pedagogos; y la experiencia de las escuelas es un acto complejo de su madura creatividad artística, expresión orgánica y necesidad consciente de su poética”³⁶⁸.

En todo caso, autores que fueron criticados por su dedicación teórica o docente -como es el caso de Adolfo Appia, Edward Gordon Craig o Antonin Artaud³⁶⁹-, en perjuicio de su labor como directores de escena, han desempeñado una labor muy fructífera no inmediata que se ha ido interpretando y manifestando a lo largo de todo el siglo XX aunque en muchos casos con grandes periodos intermedios de aparente olvido; en efecto, según podrá verse más adelante, las ideas de los pioneros de principios de siglo se retoman y aplican, sobre todo, a partir de los años cincuenta. El desarrollo de la pedagogía permite incentivar tanto la experimentación artística -el juego y el análisis de los elementos y técnicas aplicables a la escena y la construcción de la obra- como la experimentación didáctica -el cuestionamiento de los métodos, contenidos y actividades útiles en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los oficios propios del teatro-³⁷⁰. De hecho, el impulso de crecimiento pedagógico ha sido entendido por su vinculación a un movimiento liberador que incide específicamente en el ámbito de la creación artística, según lo ha puesto de manifiesto Cruciani:

y fatigosa experiencia de los Estudios creados por Stanislavski, una cultura teatral: el Sistema que dará consistencia a las escuelas es transmitido por los libros en una especie de conjunto didáctico que adopta la técnica de la novela para escapar a su forma e intenta transmitirse a su vez como experiencia -Cruciani, F. o.c. p. 41-.

³⁶⁸ Cruciani, F. o.c. p. 41.

³⁶⁹ Véase en este sentido, Lorelle, Y. o.c. p. 84.

³⁷⁰ A este respecto, Cruciani subraya el sentido renovador de los planteamientos pedagógicos de principios de siglo: *“Las escuelas institucionales de teatro habían surgido y surgían de otras exigencias y respondían a otra cultura: los estudios, los laboratorios, las escuelas de los maestros de principios de siglo surgieron para conquistarse situaciones de experiencia creativa, lugar de operatividad del teatro. Aquí el director-pedagogo se pone en situación no de formar a alumnos para el teatro o para su propio teatro, sino para construir los materiales de su propia actividad. Aquí los hemos recordado para ratificar, mediante su evocación, que a principios de siglo se contraponen a las didácticas conservadoras, la experiencia del teatro (en el sentido de larga duración al margen de los espectáculos), y es que el teatro -pedagogía de los Padres Fundadores- es pedagogía de autor, creación artística del enseñar y aprender teatro”.* Cruciani, F. o.c. p. 43.

“La libertad del hombre de teatro... a principios de siglo parece hallarse en la reconstitución del proceso creativo a través de la multiplicación de los horizontes de modalidades y técnicas; y parece plasmarse en la autocreación de los horizontes de espera. El objeto de la situación pedagógica no es 'el último grito' sino 'el primer grito', la voluntad de construir el proceso de formación en la creatividad, de aprender la sabiduría del tener conocimientos y posibilidades para elegir qué aprender”³⁷¹.

Entre las propuestas innovadoras, en relación con las iniciativas técnicas y científicas en torno al cuerpo y al movimiento, despunta la novedosa atención a la expresividad del actor. En la introducción de Lee Strasberg al manual del Método Stanislavski³⁷², donde se pone de manifiesto la importancia y la renovación pedagógica de un grupo de directores teatrales de principios de siglo, se plantea la expresión corporal como un concepto común en las obras teatrales del siglo XX a partir de un pequeño análisis de obras que desde el siglo XVII han podido servir de precursoras del concepto.

La preocupación por la formación corporal del actor se acentúa en los proyectos de renovación teatral respecto a los planteamientos más tradicionales, se percibe como una vía crucial para la recuperación de un arte teatral descuidado y acomodado³⁷³. En este sentido, la expresividad corporal se constituye como un elemento común de curiosidad entendida, sobre todo, como capacidad para comunicar a través del movimiento contenidos afectivos, emocionales o cognitivos y en torno a la cual se propusieron clasificaciones e instrumentos de análisis; unos instrumentos que, de alguna forma, incidieron en los procesos de aprendizaje escénico. A este respecto Toby Cole utiliza el término expresión corporal para designar el interés común sobre el movimiento corporal en los textos de pedagogía teatral:

“Al examinar una variedad de manuales de diferentes periodos, notamos un vínculo curioso... el mismo plan de procedimiento, el mismo énfasis en la expresión corporal y clasificación de los elementos de la expresión física, una especie de gramática de la expresión, y un análisis de la voz y su producción y los medios por los cuales es ajustada a diferentes ideas, caracteres y disposiciones”³⁷⁴.

³⁷¹ Cruciani, F. **o.c.** p. 41.

³⁷² Cole, T. (1983) **Actuación. Un manual del método Stanislavski**, ed. Diana, México Turner, Madrid; original de 1947.

³⁷³ Fabricio Cruciani sintetiza los móviles de la reforma teatral centrándose en el afán por revisar y superar la tradición teatral: *“El teatro moderno es, de hecho, creación de personas que volvieron la espalda a las tradiciones de actuación anticuadas de sus días y proclamaron la formación de un nuevo teatro... Copeau, Craig, Meyerhold, todos hicieron de la revisión del entrenamiento del actor la base de su interés por el teatro moderno. Es de ese interés del que se deriva el sistema de Stanislavski. No es un fenómeno aislado o extraño en la historia del teatro, sino que surge de un deseo profundo, continuo de superar los moldes del oficio”*. Cruciani, F. **o.c.** p. 9.

³⁷⁴ Cole, T. **o.c.** p. 9.

Pero entre las teorías teatrales, las que mayor énfasis dirigen sobre el ámbito de lo corporal son las que elaboran un proyecto de cambio, las que a principios de siglo se crearon dentro de las escuelas de vanguardia. A este respecto, el director parisino Jacques Copeau había descrito *la expresión corporal* como uno de los aspectos comunes de las iniciativas renovadoras de las primeras décadas, como un elemento en el que se concentraban los esfuerzos de los distintos grupos vanguardistas³⁷⁵.

1.2. Las escuelas teatrales como centros de intervención corporal.

Uno de los medios más interesantes y más potentes por su capacidad de cambio teatral es la escuela, el lugar de enseñanza y de experimentación. Cubrir las deficiencias pedagógicas de un teatro estancado es uno de los objetivos más abordados entre los renovadores teatrales de principios de siglo. A este respecto, Odette Aslan percibe la creación de escuelas teatrales de vanguardia como un elemento común entre las iniciativas reformadoras del teatro:

*“Frente a las carencias de la enseñanza, los hombres de teatro han tenido todos la misma reacción: crear un grupo de trabajo para experimentar nuevos métodos de reeducación teatral. La Escuela del Vieux-Colombier de Jacques Copeau, el Studio de Stanislavski en el Teatro Artístico de Moscú y más tarde en el Laboratorio de Grotowski en Opole, proceden de un idéntico disgusto ante los modos de formación existentes, de un idéntico deseo de retirarse momentáneamente para consagrarse a la investigación, de una idéntica necesidad de refugiarse en un falangsterio para evitar las malas ambiciones”*³⁷⁶.

En el mismo sentido, a propósito de las escuelas teatrales de principios de siglo, donde se desarrollaron experiencias de *Pedagogía teatral comunitaria*, Marco de Marinis destaca la institución polaca de *Reduta* (1919-1939) dirigida por Juliusz Osterwa, los *Estudios del Arte* de Moscú de Stanislavski en Moscú a partir de 1912 y la escuela de *Vieux-Colombier* creada y dirigida por Jacques Copeau entre 1921 y 1924, como centros en los que se llevó a cabo un proceso pedagógico comunitario de máxima implicación para los participantes:

“Impregnada de rigor moral y tendencias abiertamente escénicas de Osterwa, Reduta fue al mismo tiempo un teatro y una escuela para actores. Durante algunos periodos la escuela se organizó como una comunidad en la que maestros y discípulos vivían de acuerdo con una disciplina casi monástica, cultivando una investigación más ética que técnico-profesional. Y aquí sólo podemos pensar en otras experiencias análogas y más conocidas de pedagogía teatral comunitaria, anteriores o más o menos contemporáneas a la de Reduta,

³⁷⁵ Copeau, J. o.c. p. 239.

³⁷⁶ Aslan, O. o.c. p. 73.

*como los Estudios abiertos de Stanislavski en Moscú a partir de 1912 o la escuela de Vieux Colombier ideada y dirigida por Jacques Copeau*³⁷⁷.

Además de las escuelas teatrales propiamente dichas surgen escuelas de enseñanza de la danza y del mimo estrechamente vinculadas a aquellas³⁷⁸; asimismo, en muchos de los casos, se incluían en centros de enseñanza de arte dramático la mayoría de las modalidades corporales escénicas, las cuales eran consideradas como parte integrante del teatro e imprescindibles en la formación del actor³⁷⁹.

Las escuelas teatrales constituyen uno de los elementos de análisis de mayor especificidad e interés para caracterizar el tratamiento de la expresividad corporal en el seno de la pedagogía teatral. Así lo ponen de manifiesto las múltiples iniciativas e intentos de reconsiderar y revalorizar la recursividad corporal del actor; entre otras, las llevadas a cabo por las escuelas rusas de Stanislavski y Meyerhold, las del suizo Appia y el inglés Craig, el Bauhaus alemán, del ámbito francés las escuelas de Copeau y Dullin y el laboratorio del polaco Grotowski.

Constantin Stanislavski puede catalogarse como uno de los padres de la pedagogía teatral del siglo XX. La consideración de pionero en este ámbito le viene dada por su esfuerzo y rigor en la organización de los aprendizajes del oficio de actor más que por el carácter vanguardista de su labor. A Stanislavski se le reconoce, sobre todo, el mérito de haber tomado conciencia de la necesidad de tiempo para la búsqueda teatral, para la maduración del actor y para el análisis de la puesta en escena. A este respecto, Jerzy Grotowski señala lo siguiente:

*“Pero podemos decir que fue Stanislavski quien desarrolló esta noción de la compañía teatral como base del trabajo profesional. Pienso que comenzar con Stanislavski es correcto, porque cualquiera que sea nuestra orientación estética dentro del ámbito del teatro, entendemos de alguna manera quien fue Stanislavski. El no se ocupaba con un teatro experimental o de vanguardia, él condujo un trabajo extremadamente sólido y sistemático sobre el oficio... Los actores deben tener tiempo para la búsqueda. Esto no es cortar el bosque, sino plantar las semillas de la creatividad. Stanislavski inició esto”*³⁸⁰.

³⁷⁷ De Marinis, M. (1993) “Teatro rico y teatro pobre”, en **Máscara**, nº 11-12, p. 88.

³⁷⁸ Para Eugenio Barba el teatro, el mimo y la danza responden a un mismo interés, el de la forma, gracias al cual se ha producido en el siglo XX el desarrollo técnico-pedagógico del cuerpo escénico: “El anhelo de forma ha permitido al teatro de nuestro siglo, desde Stanislavski hasta Grotowski, de Meyerhold a Brecht; de Artaud al grande y desconocido Decroux; de Gordon Craig a Isadora Duncan, Jacques Copeau, Marta Graham, Kazuo Ohno... Un linaje de fundadores de tradición descubiertos a través de los campos artificialmente separados del teatro, la mima y la danza”, Barba, E. (1993) “La tradición y los fundadores de la tradición”, en **Máscara**, nº 15, p. 79.

³⁷⁹ En todo caso, es preciso señalar el sesgo y la injusticia histórica que se comete cuando se omite gran número de escuelas que se fundaron pero que no consiguieron permanecer en la memoria de la teoría teatral actual.

³⁸⁰ Grotowski, J. (1993) “De la compañía teatral al arte como vehículo”, en **Máscara**, nº 11 y 12, pp. 4-5.

En cualquier caso, se puede decir que la solidez y profundización de sus estudios le permitieron elaborar todo un sistema pedagógico sobre los elementos, factores y procedimientos de la creación teatral. La expansión de su *Sistema* por Norteamérica y por toda Europa le han situado en la referencia más frecuente y conocida para la formación del actor siendo considerada su propuesta como una de las fuentes del concepto y del uso de la expresión corporal como contenido de la pedagogía teatral. El *Teatro del Arte* de Moscú, dirigido por Stanislavski, permaneció activo desde 1898 hasta 1940, lo que, de algún modo, pone de relieve la firmeza y la aceptación del tipo de trabajo artístico y pedagógico que allí se realizaba.

Meyerhold, alumno de Stanislavski, desarrolló un método de enseñanza menos sistemático y elaborado que el de su maestro basado, sobre todo, en la improvisación de los propios alumnos y en la experimentación con los materiales. Abrió una *estudio-escuela* en 1913, donde desarrolló sus ideas e introdujo una gran amplitud de técnicas corporales. La divulgación pedagógica de su trabajo se produciría gracias a la revista teatral -“*El amor de las tres naranjas*”- que fundó en 1914³⁸¹. El reconocimiento pedagógico de la obra de Meyerhold se centra en sus experiencias e investigaciones sobre la gestualidad, fundamentalmente, sobre la construcción corporal de la escena basada en la preparación física del actor. Así por ejemplo, Beatriz Picon-Vallin subraya el carácter eminentemente pedagógico de la obra de Meyerhold:

“Desde 1908 hasta el final de su vida, Meyerhold reflexionó sobre la formación del actor, un actor en el que los gestos, los movimientos serían la llave del juego, y su actividad de director se multiplicó de proyectos, de investigaciones o realizaciones pedagógicas”³⁸².

Otro 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 Craig³⁸³. De su labor pedagógica destacan la fundación de la *Escuela de Arte del Teatro* en Florencia en 1913 -el mismo año que abrió Meyerhold su *Estudio*-, la prolífica publicación de textos teóricos sobre el teatro y su relación constante con el conjunto de personalidades de la escena de principios de siglo. Sobre los intercambios de Craig con autores de su tiempo, Edgar Ceballos ofrece una reseña significativa en la que destaca la elaboración de varios libros de

³⁸¹ Meyerhold, V.F. (1988) **Teoría teatral**, ed. Pueblo y Educación, La Habana, p. 37.

³⁸² Cita traducida del original: “*De 1908 à la fin de sa vie, Meyerhold réfléchit à une formation de l'acteur, un acteur dont la gestuelle, les mouvements seraient la matrice du jeu, et son activité de metteur en scène se double de projets, de recherches ou de réalisations pédagogiques*”, Picon-Vallin, B. (1993) “*Réflexions sur la biomécanique de Meyerhold*”, en A.A.V.V. **Les fondements du mouvement scénique**, -Actas del Congreso Internacional celebrado en Saintes en 1991, editores Rumeur des Ages -La Rochelle- y Maison de Polichinelle -Saintes- p. 62.

³⁸³ Edgar Ceballos en la introducción a Craig E.G. (1987) **El arte del teatro**. UNAM, ed. Gaceta, México, p. 8.

teoría teatral, las colaboraciones en las diversas publicaciones europeas de la época y el ejercicio de una correspondencia variada:

*“De sus trabajos e investigaciones logró publicar doce libros que englobaron su pensamiento teórico. Además, se dio tiempo para colaborar con las más importantes publicaciones teatrales y mantuvo nutrida correspondencia con Stanislavski, Appia, Duse, Reinhard, Copeau, Dalcroze y otras personalidades de la escena de principios de siglo”*³⁸⁴.

El énfasis pedagógico de Craig recaía, sobre todo, en la creatividad y veracidad del actor, cualidades entendidas e inspiradas en el modelo de actor oriental³⁸⁵. Trataba que compatibilizar la inventiva y la imaginación de sus alumnos con la disciplina pedagógica y la perfección técnica; en este sentido, combinaba 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.”*³⁸⁶.

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:

³⁸⁴ Ceballos, E. o.c. p. 12.

³⁸⁵ Según señala Edgar Ceballos el modelo oriental de Craig no ha sido estudiado suficientemente, aunque se puede detectar su influencia en planteamientos posteriores: *“Sin embargo su concepto fundamental todavía no ha sido pensado en profundidad, ya que este reformador únicamente se limitó a proponer un modelo de actor con más creatividad y menos egoísmo, un superactor -del tipo oriental- con una técnica extracotidiana perfectamente depurada en cuanto a expresión y verdad. Proposición en cierta forma retomada contemporáneamente por Eugenio Barba y el cuerpo de investigadores de la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA)”*. Ceballos, E. o.c. p. 8.

³⁸⁶ Ceballos, E. o.c. p. 13.

“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”³⁸⁷,

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 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. Yves Lorelle³⁸⁸ 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.

Otra de las escuelas más fructíferas en cuanto a investigación sobre la expresividad teatral fue la *Bauhaus*, animada por Oskar Schlemmer desde 1919 a 1933. El eco de sus experimentos se difundió por toda Europa pero, donde mayor influencia tuvo fue en Estados Unidos, adonde emigraron muchos de sus miembros huyendo del régimen nazi³⁸⁹. En *Bauhaus* se intentaba conciliar el avance de la técnica con la evolución artística; desde una línea de vanguardia contestataria y atrevida se aplicaron al teatro las innovaciones de las artes plásticas. Respecto de las ideas pedagógicas que inspiraban la actividad de esta escuela interesa destacar dos aspectos por su relevancia en la construcción del concepto de expresión corporal: el debilitamiento de la relación maestro-alumno y el énfasis en la unidad del ser humano en tanto que cuerpo y alma. En lo que se refiere al intento renovador de la relación pedagógica, ligado al objetivo comunitario de *Bauhaus*, coincide con la concesión de la autonomía creativa que en el marco de las escuelas experimentales se suele otorgar al actor. Además se lleva a cabo un proceso de relativización de los roles, los cuales adquieren un carácter artesanal: los actores realizan funciones que exceden la propia interpretación, como

³⁸⁷ Craig, E.G. o.c. p. 242.

³⁸⁸ Lorelle, Y. o.c. p. 83.

³⁸⁹ Aslan, O. (1979) **El actor en el siglo XX. evolución de la técnica. Problema ético**, ed. Gustavo Gili, Barcelona, p. 174.

construcción de decorados, elaboración de trajes, etc.³⁹⁰. En cuanto a la concepción corporal de actor, ubicada en un marco filosófico influido por prácticas orientales, se traduce en un empeño por suprimir las distancias conceptuales y pedagógicas entre la materialidad y la espiritualidad de tal forma que la preocupación por el cuerpo humano se centra, antes que nada, en su carácter universal. En este sentido, Oskar Schlemmer utiliza el cuerpo como un elemento de configuración espacial y como un recurso de investigación formal; pretende instaurar un respeto y una atención permanente a cada movimiento corporal en sí, sin tener que justificarlo a través de un contenido subjetivo emotivo o conceptual individual.

A este respecto, Yves Lorelle, pone de relieve la aportación de la escuela *Bauhaus* en la definición del cuerpo escénico y en el cuestionamiento de la utilización expresiva del mismo:

*“Por su insistencia en la creación de un modelo físico de hombre, el animador del taller teatral del Bauhaus, contribuyó a su vez a renovar el cuerpo humano escénico. He aquí un pasaje relativo al cuerpo: 'Partir de las posiciones del cuerpo, de su simple presencia, de la posición de pié, de la marcha, y en fin del salto y de la danza, porque dar un paso es una aventura, levantar una mano, mover un dedo no lo son menos’”*³⁹¹.

Aunque nos refiramos sobre todo a las aportaciones de Oskar Schlemmer en Bauhaus, una de las características más destacables de este centro pedagógico y experimental es la riqueza derivada del encuentro de artistas de diversa índole. En el ámbito de la expresión corporal escénica fueron varios los investigadores que se adelantaron a su tiempo con producciones que se contemplan desde la perspectiva de la danza, del mimo o de las artes visuales, en general, en un marco de encuentro entre la danza y el teatro. Como ejemplos, por lo significativo de los títulos de sus producciones escénicas podemos citar a Georges Adams-Teltscher con su *“Ballet Mecánico”* de 1923, a Xanti Schwinnsky con la obra *“Espectro-Drama”* de 1926 y a Roman Clemen con *“Pieza para forma, color, luz y sonido”* en 1929³⁹².

Muy ligada a la escuela *Bauhaus* se desarrolló la actividad de Adolphe Appia³⁹³, la cual sirvió de base para muchos de sus planteamientos pedagógicos en torno a la expresividad

³⁹⁰ La relativización de los roles de los distintos componentes teatrales será una característica de la denominada creación colectiva de grupos teatrales de la segunda mitad de siglo como el parisino Teatro del Sol. En este sentido, la Bauhaus se puede considerar un antecedente en las experiencias de creación colectiva.

³⁹¹ Cita traducida del original: *“Par son insistance à créer un modèle physique de l'Homme, l'animateur de l'atelier théâtral du Bauhaus, contribue à son tour à réhabiliter le corps humain sur la scène... Voici le passage concernant le corps: 'Partir des positions du corps, de sa simple présence, de la position debout, de la marche, et enfin du saut et de la danse, car faire un pas est une aventure, lever une main, remuer un doigt ne le sont pas moins’*, Lorelle, Y. o.c. p. 90.

³⁹² Lorelle, Y. o.c. p. 90.

³⁹³ Adolphe Appia (1862-1928) director de escena y teórico suizo muy influyente en el teatro europeo del siglo XX por sus ideas sobre la recursividad expresiva del cuerpo del actor.

corporal del actor. Appia introdujo en el mundo escénico las nociones de *plástica* y *expresión* basadas en la comunicabilidad artística de las tres dimensiones del cuerpo humano³⁹⁴. Uno de los aspectos de la teoría de Appia que se aplicaron más claramente fue el de la educación formal del intérprete. Según Yves Lorelle, el vocablo *expresión corporal* puede encontrar en la teoría de Appia uno de sus más importantes apoyos:

*“Evidentemente, se puede discutir sobre lo que podría ser la concepción de los valores expresivos del cuerpo en Appia. 'La expresión corporal', este vocablo que se aplica a cualquier cosa, podría encontrar en Appia una de sus coartadas. Appia merece un doble homenaje: la importancia que concede a la noción de las tres dimensiones, aspecto esencial en los mimos y la relación decorado-actor o espacio-actor, noción también prioritaria en todo teatro gestual”*³⁹⁵.

En otro orden, una de las escuelas más prestigiosas e influyentes o, al menos, la más conocida en el contexto actual por sus vínculos con la expresión corporal, es la escuela parisina denominada *Vieux Colombier*. Esta escuela, fundada por Jacques Copeau en 1921, fue un centro de encuentros artísticos y pedagógicos que buscaba una ruptura con la pedagogía y la creación teatrales del momento; con la intención de promover su teoría teatral, Copeau había participado desde 1909 en la fundación de la revista teatral denominada *La Nouvelle Revue Française*³⁹⁶. Odette Aslan sintetiza claramente los móviles y planteamientos de Copeau respecto a la expresividad corporal del actor cuando señala el deseo de Copeau por introducir la enseñanza de técnicas corporales como la gimnasia rítmica, la esgrima, la danza y la acrobacia dentro de un programa equilibrado gracias a la alternancia de la palabra y el silencio, del movimiento y la quietud:

“Indignado por las prácticas del teatro puramente comercial y deseoso de regenerar al hombre actor, Copeau sueña, desde 1913, en crear una Escuela Técnica para la Renovación del Arte Dramático. La concibe como 'un lugar comunitario donde se seguirá un aprendizaje' y se practicarán la gimnasia rítmica de Dalcroze, deportes tales como la esgrima para mejorar el dominio de los nervios, la acrobacia y los trucos de habilidad con un clown, así como la danza (para ejecutar la danza ritual de las tragedias, los intermedios españoles etc.) Sin embargo, el actor procurará no desarrollarse demasiado físicamente, pues de lo contrario se convertirá en un bufón musculoso. Deberá

³⁹⁴ Lorelle, Y. **o.c.** p. 79.

³⁹⁵ Cita traducida del original en francés: *“Evidemment, on peut discuter sur ce que pouvait être la conception des valeurs expressives du corps chez Appia. 'L'expression corporelle', ce vocable qu'on applique à n'importe quoi, pourrait bien avoir trouvé chez Appia un de ses alibis. Il faut rendre à Appia néanmoins un double hommage: -l'importance qu'il accorde à la notion des trois dimensions, qui sera essentielle aux mimes, - le rapport décor-acteur, ou espace-acteur, notion également prioritaire pour tout théâtre gestuel”*, Lorelle, Y. **o.c.** p. 80.

³⁹⁶ Copeau, J. **o.c.** p. 45.

*aprender a callar, a escuchar, a permanecer inmóvil, a esbozar un gesto y desarrollarlo y volver a la inmovilidad y el silencio*³⁹⁷.

Estas afirmaciones ponen de relieve la importancia de la educación corporal expresiva en los planteamientos pedagógicos innovadores así como el debate abierto sobre las distintas técnicas corporales y su aplicación escénica. Jacques Copeau, según lo interpretan García Barquero y Zapatero³⁹⁸, en oposición a la despersonalización que detectan en otros autores como en Craig e, incluso, en Meyerhold, orienta la reforma teatral hacia la valoración de la persona del actor; concibe la expresión corporal del actor como manifestación de su interioridad a través de su sensibilidad. El desarrollo de la misma se centra en la conciencia de factores plásticos pero también emotivos e ideológicos. En términos del propio Copeau, la importancia primordial que en su escuela se otorgó a los ejercicios de mímica se debía a la necesidad de potenciar el desarrollo de una expresión corporal del actor en tanto que traducción de la actitud interior³⁹⁹.

En el mismo contexto, el París de principios de siglo, Charles Dullin crea la escuela denominada *L'Atelier* -el Taller-. Ubicada en la plaza Dancourt de Montmartre desde 1921 surge, al igual que la de Jacques Copeau, como oposición a la formación tradicional del Conservatorio Oficial de Teatro. Charles Dullin trabajó en la compañía de Jacques Copeau de 1913 a 1920, momento este último en el que se independizó para formar su propia escuela. En la escuela de la plaza Dancourt, donde se desarrollaron muchas de las ideas que había aportado Copeau a través de Dullin, se encontraron personalidades clave para el desarrollo de la gestualidad teatral como Etienne Decroux, Jean-Louis Barrault y Antonin Artaud⁴⁰⁰. Coincidiendo con algunos de los presupuestos de Meyerhold, Dullin se plantea un aprendizaje corporal rico y variado basado en la expresividad corporal del teatro popular. Odette Aslan, a propósito de Dullin y su escuela teatral, subraya la importancia de la improvisación en el aprendizaje teatral y de los aspectos rítmicos como herencia de los contactos con la *Commedia dell'Arte*:

“Dullin desea que el actor tenga un aprendizaje plástico, que sepa cantar y bailar. En 1915, una improvisación en el teatro del ejército le ha llevado a estudiar la commedia dell'arte, que le ha hecho intuir la 'aportación de la plástica y del ritmo al espectáculo'. Más tarde, en su escuela, desarrolla

³⁹⁷ Aslan, O. o.c. p. 73. Referencias al Vieux Colombier se pueden encontrar también en Decroux, E. o.c. , además de en las propias obras de Jacques Copeau.

³⁹⁸ García, J. y Zapatero, A. (1983) **Cien años de teatro europeo**, ed. Ministerio de Cultura, Madrid.

³⁹⁹ Copeau, J. o.c. p. 114.

⁴⁰⁰ Lecoq, J. (1987) *“De la pantomime au mime moderne”*, en Lecoq, J. (director) **Le théâtre du geste**, ed. Bordas, París, p. 63.

*ampliamente los ejercicios de improvisación, comprendiendo que esto obliga al alumno a descubrir sus propios medios expresivos*⁴⁰¹.

De la escuela fundada y dirigida por Dullin hay que destacar, sobre todo, el énfasis en el desarrollo de la espontaneidad y de la creatividad corporales a partir de la improvisación. Las técnicas corporales más tradicionales se introducen de forma específicamente teatral y combinada con el trabajo expresivo. Odette Aslan, a este respecto pone de relieve el carácter condicional de los aprendizajes de la danza, el mimo y la esgrima, supeditados obligatoriamente al trabajo interpretativo:

*“Dullin no es enemigo del trabajo paralelo: danza clásica, claqué, esgrima, pantomima pura o dicción mecánica, con tal que además el actor sea iniciado en la interpretación propiamente dicha”*⁴⁰².

En la segunda mitad de siglo se puede destacar la labor pedagógica del director polaco Jerzy Grotowski. En su artículo *“El director como espectador de profesión”*⁴⁰³ Grotowski plantea la importancia de la metodología de formación de actores y reconoce la posible separación de las figuras de director y didacta:

*“Los directores no son todos instructores de actores. Se puede ser grandísimo director, perfectamente conocedor de la puesta en escena, sin saber por ejemplo, enseñar a un actor la técnica de la voz”*⁴⁰⁴.

De hecho, en las escuelas de principios de siglo anteriormente citadas los directores contrataban, según señala Jacques Lecoq⁴⁰⁵, profesores especializados en las distintas materias que se impartían. Gracias a ello se facilitó en gran medida que se extendieran los procedimientos de la formación corporal en el ámbito artístico.

En relación con la justificación de su pedagogía, Jerzy Grotowski señala dos posibles objetivos del ensayo teatral. El primero es el ensayo para el espectáculo en el que el director debe situarse en la percepción del espectador y, el segundo, el ensayo para el descubrimiento de las posibilidades de los actores; en cuyo caso el director debe situarse en la percepción de los propios actores. Estos dos cometidos del ensayo se corresponden con dos etapas del trabajo teatral de Grotowski, el primero, denominado *“el arte para la representación”* y, el segundo, *“el arte como vehículo”*⁴⁰⁶. Según señala Carlos Riboty⁴⁰⁷, en este mismo sentido, la

⁴⁰¹ Aslan, O. o.c. p. 74.

⁴⁰² Aslan, O. o.c. p. 76.

⁴⁰³ Grotowski, J. (1993) *“El director como espectador”*, en **Máscara**, nº 11-12, p. 52.

⁴⁰⁴ Grotowski, J. o.c. p. 52.

⁴⁰⁵ Lecoq, J. o.c. p. 64.

⁴⁰⁶ Grotowski, J. (1993) *“De la compañía teatral al arte como vehículo”*, en **Máscara**, nº 11-12, p. 6.

influencia de Grotowski en la teoría teatral del siglo XX abarca tanto la perspectiva artística como la pedagógica:

*“En la década de los sesenta, la crítica mundial escribía sobre el teatro antes y después de Grotowski. Grotowski no es sólo un artista de búsqueda. Su influencia e inspiraciones van más allá de los terrenos del arte y tienen una serie de ligas dentro de los terrenos del aprendizaje”*⁴⁰⁸.

Grotowski establece un vínculo de mutuo enriquecimiento entre el teatro espectacular y el desarrollo de la pedagogía teatral tal como ha sido llevada a cabo en su última época de investigación sin representación -“*el arte como vehículo*”-. Inicialmente las representaciones y la preparación de las mismas sirvieron de base para su concepción pedagógica mientras que en los últimos años el proceso se invierte: Grotowski considera que el trabajo puramente pedagógico que desarrolla puede enriquecer, en un futuro, el ámbito de la representación teatral. Así lo pone de manifiesto Carlos Riboty contraponiendo los términos de *teatro espectacular*, propio de las primeras etapas, y *teatro extremo*, propio de las experiencias más recientes:

*“Grotowski cree que el teatro extremo que ha logrado puede ser de importancia para el teatro espectacular, tal como las etapas previas fueron importantes para su investigación”*⁴⁰⁹.

Por su parte, Marco de Marinis⁴¹⁰ concibe el “*laboratorio teatral*” de Grotowski como un lugar para la adquisición y el perfeccionamiento de los elementos eticotécnicos indispensables para la actividad creativa del actor. El propio Grotowski lo describe de forma radical como un lugar para la manifestación corporal donde no se distinguen otros aspectos de la naturaleza humana, más que su realidad carnal:

*“...lugar donde el acto, el testimonio dado por un ser humano será concreto y carnal... Donde nadie sueña con dominar un gesto para 'expresar' lo que sea. Donde se tienen ganas de ser descubierto, revelado, desnudo, verdadero de cuerpo y de sangre, con toda la naturaleza humana, con todo eso que ustedes pueden llamar como quieran: espíritu, alma, psique, memoria etc. también digo, carnalmente, pues de forma palpable”*⁴¹¹.

La aportación de Grotowski respecto al desarrollo pedagógico de la expresión corporal del actor en la segunda mitad de siglo parece, en este sentido, muy significativa. Se le puede

⁴⁰⁷ Riboty, C. (1993) “*La Universidad de Wroclaw confiere un grado honorario a Jerzy Grotowski*”, en *Máscara*, nº 15, p. 95.

⁴⁰⁸ Riboty, C. *o.c.* p. 95.

⁴⁰⁹ Riboty, C. *o.c.* p. 95.

⁴¹⁰ Grotowski, (1993) “*Teatro rico y teatro pobre*”, en *Máscara*, nº 11-12, p. 94.

⁴¹¹ Grotowski, J. (1993) “*Lo que fue*”, en *Máscara*, nº 11-12, p. 46.

considerar como uno de los directores más conocidos en ámbitos teatrales ligados con la animación o la educación. En relación con la práctica teatral de Grotowski se produjeron diversas experiencias de investigación teatral como, por ejemplo, la creación de la *Escuela Internacional de Antropología Teatral* (ISTA)⁴¹², o el desarrollo de la actividad pedagógica del británico Peter Brook. Muy próximo al *Laboratorio Teatral* de Grotowski se consolidó, asimismo, el *Odin Teatret* bajo la dirección del italonoruego Eugenio Barba. El *Odin*, creado en 1964, se caracteriza por su longevidad siendo un ejemplo de comunidad teatral duradera en la que el trabajo y la relación entre sus miembros supera los espacios y los tiempos del ensayo y la representación. Desde el punto de vista pedagógico y en relación específica con el tratamiento del cuerpo del actor, el *Odin Teatret* se conoce, en términos de Marco de Marinis⁴¹³, por la autodisciplina y la autorreforma permanente. A este respecto, uno de los conceptos más específicos desarrollados en el seno del *Odin* es el de *Training*, entendido como entrenamiento o preparación corporal regular del actor al margen de los ensayos. De Marinis considera el *Training* como la etiqueta de identificación del grupo al mismo tiempo que uno de los objetivos de la crítica:

*“Para ninguna otra formación como para el Odin la figura del actor que se entrena, ocupándose cada día en muchas horas de agotadoras sesiones físicas, ha venido casi a coincidir con la imagen general del grupo”*⁴¹⁴.

Esta dedicación a la preparación corporal en el actor con vistas a optimizar las posibilidades de expresividad escénica y personal ha sido entendida, en primer término, como método de perfeccionamiento del cuerpo en tanto que instrumento:

*“Parecía el huevo de Colón: se había descubierto que el actor podía obtener resultados mucho mejores en su labor (en el uso de su propio cuerpo y de su voz) si se ejercitaba constantemente... Y, sin embargo, cuando Grotowski, e inmediatamente después Barba, hicieron este descubrimiento, o mejor dicho, redescubrimiento (en la línea, entre otros, de Stanislavski, Meyerhold o Copeau), a muchos les pareció algo extraño y hubo quien pensó que se quería envilecer al actor transformándolo en un atleta, reducir su recitado a una performance gimnástico-acrobática”*⁴¹⁵.

Los objetivos pedagógicos que las escuelas teatrales más innovadoras se han planteado tanto a principios como a finales de siglo, en una lucha insistente y aparentemente inútil para

⁴¹² El ISTA es la escuela internacional de antropología teatral -International School of Theatre Anthropology-, que funciona, dirigida por Eugenio Barba, desde 1980: “El campo de trabajo del ISTA es el estudio de esta utilización extra-cotidiana del cuerpo y de su aplicación en el trabajo creativo del actor y del bailarín”. Barba, E. Savarese, N. (1990) **El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral**, ed. Escenología, Méjico, p. 10.

⁴¹³ De Marinis, M. (1988) **El nuevo teatro 1947-1970**, ed. Paidós, Barcelona.

⁴¹⁴ De Marinis, M. o.c. p. 236.

⁴¹⁵ De Marinis, M. o.c. p. 236.

reclamar la atención sobre la corporalidad del actor en un teatro predominantemente verbal, han sido objeto de crítica e incompreensión. Pero, sobre todo, a partir de la segunda mitad de siglo, en gran parte debido a la influencia de las concepciones filosóficas y psicológicas más unitarias y globalistas, se ha buscado una aproximación más sutil y más libre en torno a las posibilidades derivadas del movimiento y de los demás recursos corporales. Así, según hemos señalado, Grotowski ha propiciado una evolución del grupo teatral de progresiva interiorización respecto de la relación del actor con su cuerpo y una evolución paralela en cuanto a la didáctica de la técnica corporal; de la misma manera, en el *Odit Teatret* se produjo una progresiva atención a las formas de enseñar la técnica corporal y al significado que los propios actores le atribuyen en su formación. Siguiendo a De Marinis⁴¹⁶, podemos afirmar que se detecta un paso del *training colectivo al individual y del training como instrumento para adquirir habilidades técnicas al training como proceso de autodefinición*. Este cambio en el planteamiento didáctico implica una toma de conciencia respecto de la percepción del actor en relación con su expresividad corporal. Del inventario general y polifacético de ejercicios físicos derivados de la pantomima, de la danza, del deporte y del yoga impuestos sistemáticamente a todo el grupo de actores, se pasa a una práctica corporal más adaptada a los ritmos personales de cada actor. Se esgrimen razones que parecen inclinarse a favorecer la espontaneidad, la intervención libre y creadora del actor, vinculadas, desde nuestro punto de vista, al denominado *movimiento corporeista*.

2. El teatro como fenómeno de *encarnación*.

La comprensión del valor que adquiere el cuerpo en la teoría teatral es el punto de partida para el estudio de los principios orientadores de los procesos de formación tanto en los ensayos como en la puesta en escena. Desde la perspectiva de la relación del actor con el personaje, Robert Abirached subraya el concepto de *encarnación* como una *posibilidad comunicativa de apropiación material*: el cuerpo, a partir la densidad de los elementos que lo conforman da paso a un intercambio sensorial sin el cual no sería posible la expresividad teatral. La función del actor y el acto teatral son los indicios de una entrega total, de la utilización corporal de su persona, sobre todo, en lo que se refiere a su imagen material⁴¹⁷. La misión escénica del actor consiste fundamentalmente en encarnar, ya que sólo a partir de esta *encarnación* cobran sentido los términos de *actuación* e *interpretación*, también usuales en relación con la designación de la profesión y la función del actor. Se puede afirmar, con Abirached, que la naturaleza del comercio entre el personaje y el cuerpo del actor es uno de

⁴¹⁶ De Marinis, M. o.c. p. 237.

⁴¹⁷ Abirached, R. (1994) **La crisis del personaje en el teatro moderno**, ed. Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, p. 69.

los asuntos cruciales derivados de la necesidad teatral de materializarse en un sistema de signos y de la exigencia de la propia comunicación teatral⁴¹⁸.

En este sentido, consideramos prioritario el análisis de la relevancia de la corporeidad en tanto que elemento de la teoría teatral. Ello, en la medida en que el cuerpo, en sus distintas concepciones expresivas, ha sido entendido como medio, como soporte, como instrumento, como auxiliar, como objeto escénico, etc. y, a este respecto, se le ha atribuido un valor y un tratamiento pedagógico diferente. A este respecto, Pierre Chabert reconoce y critica la diferencia entre formas de espectáculo como la danza o el mimo, por un lado, y el teatro de texto de tradición occidental, por otro; en los primeros, el cuerpo es considerado material prioritario y casi exclusivo de representación y creación teatral, mientras que en el segundo, el cuerpo se ha considerado, en el mejor de los casos, un instrumento o un apoyo más⁴¹⁹.

En este estudio partimos exclusivamente de las referencias a las valoraciones teóricas que tienen en cuenta el análisis sobre la corporalidad; nos centramos en distintas apuestas por la revalorización y la defensa de la misma. El cuerpo es el mediador sobre el que cruzamos los hilos del análisis sobre la comunicación teatral. De acuerdo con Patrice Pavis reconocemos en el cuerpo y en la capacidad del actor para ser cuerpo y *hacer físicamente visibles -fiscalizar-* los indicios de su personaje, el sentido de la perspectiva bidireccional propia de la comunicación teatral.⁴²⁰

En algunas teorías teatrales no se plantea directamente el análisis a propósito del cuerpo desde una perspectiva antropológica sino que se orienta hacia el movimiento escénico; pero, en cualquier caso, tanto las referencias directas al cuerpo como las apreciaciones y valoraciones sobre el movimiento nos sirven como punto de partida para comprender el desarrollo del concepto de expresión corporal en la pedagogía del teatro occidental europeo.

2.1. El valor del movimiento y el problema de la instrumentalización del cuerpo del actor.

La reflexión sobre la importancia expresiva del movimiento escénico a principios de siglo se produce en un contexto de interrogación sobre la presencia del cuerpo del actor, sobre la intervención pedagógica y creativa del mismo así como sobre la jerarquía escénica de la que participa. Parece haber una mayor homogeneidad de posiciones y argumentos en torno al valor del movimiento que sobre la legitimidad de la instrumentalidad del cuerpo y la forma de acceder conceptualmente al cuerpo del actor.

⁴¹⁸ Abirached, R. o.c. p. 71.

⁴¹⁹ Chabert, P. o.c. p. 299.

⁴²⁰ Pavis, P. (1994) **El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo**, ed. UNEAC, La Habana, p. 150.

A este respecto, en la teoría de Meyerhold, del mismo modo que en la teoría de otros autores como Edward Gordon Craig, hay que detenerse en dos ideas: la importancia del movimiento como medio teatral y la concepción dualista de hombre, en la que el cuerpo es el instrumento teatral más expresivo.

Meyerhold consideraba el movimiento como el medio expresivo más poderoso del arte teatral, razón que le llevó a basar sus investigaciones en el análisis de las técnicas motrices expresivas. En **Teoría teatral** pone de manifiesto el carácter central de la motricidad del actor como base para la comunicación con el espectador y como requisito de la creación escénica:

“El movimiento está subordinado a las leyes de la forma artística. En una representación es el medio más poderoso. El papel del movimiento escénico es más importante que cualquiera de los otros elementos teatrales. Privado de palabra, de vestuario, de candilejas, de bambalinas, del edificio, el teatro, con el actor y su arte de movimientos, los gestos y las interpretaciones fisionómicas del actor son quienes informan al espectador sobre sus pensamientos y sus impulsos... Es preciso tratar de la naturaleza específica del movimiento”⁴²¹.

La concepción dualista de Meyerhold se refleja en la expresión de una fórmula, $N = A1 + A2$, en la que el actor -N- es la resultante de dos sumandos, el organizador o principio activo -A1- y el material organizado o principio pasivo -A2-; en definitiva, la separación entre la mente y el cuerpo⁴²². El fin de sus ejercicios *biomecánicos* es el aprendizaje del control del material y la conciencia del cuerpo en el espacio escénico. El punto desencadenante es el pensamiento, que condiciona el movimiento; este influye, a su vez, en la emoción, y de la emoción se desencadena la palabra⁴²³.

En la medida en que la concepción de cuerpo como instrumento expresivo, medio artístico y político en la teoría y práctica teatral de Meyerhold ha sido un tema relevante de la teatrología contemporánea⁴²⁴, consideramos pertinente retomar la discusión y la crítica sobre el valor, así como sobre los límites de su *método biomecánico*.

⁴²¹ Meyerhold, V.F. (1988), **Teoría teatral**, ed. Pueblo y Educación, La Habana, p. 41.

⁴²² Sobre la interpretación de esta fórmula, expresión de la concepción antropológica del actor meyerholdiano, véase Picon- Vallin, B. o.c. p. 67.

⁴²³ En esta teoría Meyerhold recoge y utiliza entre otros, los estudios de la psicología funcionalista de Williams James. Desde la perspectiva de William James, los procesos fisiológicos y las construcciones físicas condicionan los estados psicológicos -emocionales etc.-, de manera que la posición corporal en el espacio y su ajuste temporal -*colocación espacio-plástica*- pueden ser el origen de la emoción y la entonación. -Picon-Vallin, B. (1993) “*Réflexions sur la biomécanique de Meyerhold*”, en AAVV **Les Fondements du Mouvement Scénique**: Actas del Congreso Internacional celebrado en Saintes en 1991, ed. Rumeur des Ages -La Rochelle- et Maison Polichinelle -Saintes- p. 70-.

⁴²⁴ Este ha sido el tema central y el objeto de estudio de una de las investigaciones de Monique Borie (1981), profesora de la Universidad París III -Borie, M. (1981). “Meyerhold et le discours sur

En un contexto político revolucionario donde frecuentemente se recurre a los valores del cuerpo sano y enérgico, Meyerhold exalta el cuerpo acrobático en escena y desconfía de la excesiva valorización de la interioridad y los planteamientos psicológicos. Pero una de las principales acusaciones que ha recaído sobre Meyerhold es precisamente su concepción dualista de cuerpo como *máquina eficaz* y su aprecio por las ciencias físicas a las que considera el apoyo teórico más conveniente para su propuesta de formación corporal. A este respecto, vincula la dramaturgia comunista con una cultura física teatral opuesta a las leyes psicológicas que califica de pseudocientíficas⁴²⁵, cultura que había de basarse por el contrario en la biomecánica y la cinética, a las que consideraba idóneas por su precisión⁴²⁶.

La realidad práctica del cuerpo *versificado* que idealizaba Meyerhold, condicionó la organización de la teatralidad en torno a la expresión corporal del actor y no en torno a las características del personaje. El cuerpo *versificado* es la reacción al cuerpo natural que concibieron teóricos contemporáneos y anteriores a Meyerhold⁴²⁷. Patrice Pavis subraya al respecto el carácter antipsicológico de la expresión corporal propuesta por Meyerhold, donde la gestualidad no tiene que ver ni con el acompañamiento ni con la respuesta a las ideas y a los sentimientos sino que cobra un sentido más amplio y autónomo, se utiliza como una manifestación significante autosuficiente no supeditada a la existencia de significados preconcebidos:

*“En el caso de Meyerhold, ese código gestual es el de una concepción antipsicológica de la expresión corporal: el gesto no es la consecuencia exterior de un movimiento psicológico; no acompaña a los sentimientos ni los representa, pero se da globalmente como producto y producción de una actitud psíquica y física; no es entregado en un flujo armonioso o redundante con respecto al habla, sino como una sucesión abrupta de fases claves y baches de un relato épico”*⁴²⁸.

Meyerhold encuentra en las tradiciones populares una fuente para la renovación del espectáculo teatral basada en la utilización del cuerpo como recurso expresivo. En este sentido, algunos autores como Mukolski⁴²⁹ consideran el constructivismo de Meyerhold como una nueva etapa del antiguo teatro -inglés y español-, de la escena isabelina del siglo XVII.

le corps. Perspectives comparatives”, en **Actas del Congreso Meyerhold 1981**, ed. Teater Shahrazad, Estocolmo-.

⁴²⁵ Meyerhold, V. F. (1930) “*Idéologie et technologie*”, en **Ecrits sur le théâtre III**, p. 151.

⁴²⁶ “*Les racines de la dramaturgie communiste se trouvent bien entendu dans cette culture physique du théâtre qui oppose aux lois psychologiques douteuses d'une pseudo-science en train de disparaître, celles précises du mouvement fondé sur la biomécanique et la cinétique*”, Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 151.

⁴²⁷ El actor meyerholdiano es el productor de su propia acción corporal a través de su trabajo-juego. Véase, en este sentido, Picon-Vallin, B. **o.c.** p. 65.

⁴²⁸ Pavis, P. **o.c.** p. 171.

⁴²⁹ Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 116.

A partir de la crítica al teatro naturalista y *de atmósfera* -donde se destaca la expresión facial y la decoración de la escena con objetos reales-, Meyerhold defiende lo que denomina el teatro de *convención consciente*; una concepción teatral que libera al actor de la escenografía y se basa en la plástica estatuaria del cuerpo humano. La obra dramática se fundamenta, según esta perspectiva, en dos formas de diálogo: el diálogo externo -las palabras que acompañan a la acción- y el diálogo interno -el ritmo de los movimientos plásticos que ayudarán al actor a mostrar su *alma*⁴³⁰-. El uso de la palabra se permite solamente cuando el actor ha creado previamente un escenario de movimientos. A este respecto, en la propuesta de Meyerhold se pueden detectar los primeros indicios de la concepción artística de cuerpo humano en tanto que *instrumento de expresión*⁴³¹. Una propuesta en la que se valora el cuerpo por sus posibilidades expresivas; una propuesta en la que saber expresarse se identifica con saber hacer corporalmente.

La perspectiva antropológica unitaria de *cuerpo-energía* enunciada por autores como Antonin Artaud, que nutriría el teatro de los sesenta, se ha planteado como oposición a la visión dualista del *cuerpo-instrumento* de Meyerhold en tanto concibe el cuerpo como material al servicio del pensamiento. En los años sesenta, ciertas prácticas como las del Living Theater, las del *Teatro Pobre* de Grotowski o el Odin Teatret de Eugenio Barba sabrán aprovechar las aportaciones de Meyerhold en torno a la investigación de la expresión corporal del actor. No obstante, a diferencia de la posición aún dualista de aquel, estos últimos se inscriben en una concepción del cuerpo en la que este no aparece desgajado de los aspectos psicológicos o de la interioridad. De acuerdo con Monique Borie⁴³², se puede establecer una clara diferencia entre la visión dualista de Meyerhold y la visión unitaria de estos últimos autores donde los aspectos psicológicos se manifiestan de forma inseparable en la manifestación corporal⁴³³.

Una de las teorías más revolucionarias sobre el teatro y la corporalidad es, asimismo, la de Edward Gordon Craig de la que se pueden destacar dos aspectos fundamentales: el primero, la exaltación del movimiento y, el segundo, la oposición al concepto instrumental del cuerpo del actor.

Respecto al sentido y la importancia del movimiento, Craig le atribuye toda la *fuera teatral*. El movimiento es para él, el germen de todas las manifestaciones artísticas y vitales. Las referencias históricas de Gordon Craig, coincidentes con los argumentos de Antonin Artaud, tratan de poner de manifiesto la evolución del teatro a partir del movimiento y la

⁴³⁰ Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 29.

⁴³¹ Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 47.

⁴³² Borie, M. **o.c.**, p. 8.

⁴³³ Según Monique Borie, Grotowski retoma la herencia pedagógica de Meyerhold en tanto sitúa al entrenamiento corporal en el centro de la práctica teatral pero bajo unos supuestos antropológicos diferentes, más unitarios: “*Ainsi lorsque Grotowski reprend l’heritage de Meyerhold, il fait lui aussi de l’entraînement le noyau de la pratique de l’acteur, mais en le réinscrivant dans une vision unitaire où le corps est inséparable de l’impulsion intime.* Borie, M. **o.c.** p. 8.

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, 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”⁴³⁴.

Por otro lado, el rechazo de Craig al cuerpo como instrumento artístico pone de manifiesto la idea de expresividad corporal como capacidad limitada⁴³⁵. 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 imposible. Esta concepción no identifica el cuerpo y el alma sino que, por el contrario, aunque dignificando tanto a uno como a otra, trata de poner en evidencia la imposibilidad del encuentro entre ambos:

“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”⁴³⁶.

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; esta es la razón que impide que el cuerpo se someta a los dictámenes del alma. La persona del actor, por considerarse de naturaleza

⁴³⁴ Craig, E.G. **o.c.** p. 105.

⁴³⁵ La idea de la limitada capacidad expresiva del ser humano se encuentra, como se ha señalado en el primer capítulo, en algunas de las teorías fenomenológicas sobre el cuerpo. Sobre la experiencia del poder y la limitación expresiva del propio cuerpo, véase, por ejemplo, Pedro Laín Entralgo en sus obras **Antropología médica**, ed. Salvat, Barcelona, 1984 y **El cuerpo humano Teoría actual**, ed. Espasa, Madrid, 1991.

⁴³⁶ Craig, E.G. **o.c.** p. 106.

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, 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”⁴³⁷.

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 lo ha sorprendido el oír decir que las emociones no tienen excesiva 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 jamás un actor que haya alcanzado tal estado de perfección mecánica como para hacer de su cuerpo esclavo absoluto de la mente”⁴³⁸.

La alienación del actor, producto de las limitaciones propias de la expresividad corporal, es uno de los 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”⁴³⁹;

⁴³⁷ Craig, E.G. o.c. p. 117.

⁴³⁸ Craig, E.G. o.c. p. 125.

⁴³⁹ Craig, E.G. o.c. p. 118.

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 crear 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”*⁴⁴⁰.

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.

La influencia de Craig se deja sentir de forma temprana en contemporáneos como Jacques Copeau, en cuya teoría se regenera el problema de la instrumentalización del cuerpo del actor y la dialéctica cuerpo-alma como condicionantes de los planteamientos didácticos y escénicos⁴⁴¹.

Por otra parte, en el contexto del expresionismo alemán, hay que destacar la obra de Rudolf von Laban cuyos planteamientos ejercen una notable influencia sobre las teorías actuales de la expresión corporal tanto en los ámbitos artístico como educativo. Según Peter Brinson⁴⁴², Laban ha sido el único en afirmar que el movimiento escénico es el aspecto prioritario en el ámbito de la comunicación teatral, abarcando todo el campo de la expresión corporal en el que incluye *palabra, juego, mimo, danza* e incluso *acompañamiento musical*. Se trata de una visión amplia del significado del término de expresión corporal desde el ámbito teatral que, no obstante, en desacuerdo con lo que señala Peter Brinson, nos parece que no se puede considerar como una característica exclusiva de Laban sino, más bien, como un rasgo común en las teorías teatrales de principios de siglo en las que se aborda la gestualidad.

Ciertamente, Laban lucha contra el desprestigio teatral del movimiento y defiende a ultranza la efectividad artística y comunicativa de la expresión gestual. El problema de la educabilidad del movimiento aparece asociado con la capacidad de dejar libertad al propio

⁴⁴⁰ Craig, E.G. **o.c.** p.140.

⁴⁴¹ “*Si l’acteur est un artiste, il est de tous les artistes celui qui sacrifie le plus de sa personne au ministère qu’il exerce. Il en peut rien donner qu’il en se donne soi-même, non en effigie, mais corps et âme, et sans intermédiaire. A la fois sujet et objet, cause et fin, matière et instrument, sa création c’est lui même. Là agit le mystère : qu’un être humain puisse se penser et se traiter soi-même comme un instrument auquel il faut qu’il s’identifie sans cesser de s’en distinguer en même temps s’agir et être ce qu’il agit, homme naturel et marionnete*”, Copeau, J. **o.c.** p. 206.

⁴⁴² Brinson, P. (1993) “*L’impact de Laban sur la danse et le théâtre contemporains*”, en AAVV **Le fondements du mouvement scénique**, -Actas del Congreso Internacional celebrado en Saintes en 1991-, ed. Rumeur des Ages -La Rochelle- y Maison de Polichinelle -Saintes- p. 45.

movimiento para manifestarse, como si el actor no tuviera más que desatar las *riendas* que controlan su expresión corporal:

*“Alguna gente llega a pensar que en la representación teatral el movimiento constituye el elemento de menor importancia... Sería del todo beneficioso para algunos intérpretes teatrales, y ventajoso para grandes cantidades de público, si se lograra reconocer que la expresión efectiva y el control de los movimientos es un arte que sólo puede ser dominado por quienes hayan aprendido como dar rienda suelta a sus movimientos”*⁴⁴³.

Otro de los argumentos de Laban para justificar la importancia del movimiento corporal en el espectáculo teatral, coincidente con el planteamiento de Craig, es la preferencia del espectador por el arte visual frente al arte auditivo; para Laban la percepción del movimiento es la vía más clara para poder comprender la complejidad de las relaciones y los comportamientos humanos:

*“El público se sintió defraudado porque se retenía algo que siempre ha querido ver. No sólo querían oír los diferentes conflictos que se originan de la lucha humana por los valores materiales, emocionales, y espirituales, también querían verlos. Tales conflictos son los que se expresan con mayor claridad en el movimiento”*⁴⁴⁴.

En esta teoría, el significado del término movimiento es muy amplio; se refiere al dinamismo general en el que Laban incluye tanto lo que denomina *movimiento del cuerpo* como el *movimiento de la mente*. Según Laban, el *cuerpo expresivo*, medio teatral para abordar y manifestar los valores, engloba estos dos tipos de movimiento:

*“El arte teatral usa movimientos del cuerpo y de los órganos emisores de la voz para reflejar la tendencia que surge de ahí para adelante hacia valores y conflictos. Ese apremio por valores lo revela el artista en el escenario por medio de su cuerpo expresivo, lo que significa movimiento del cuerpo, y movimiento de la mente”*⁴⁴⁵.

El concepto de movimiento, además, se identifica con el de vida de cuya interpretación naturalista obtiene los términos explicativos de la motricidad humana: así, por ejemplo, identifica el proceso de gestación, desarrollo y fin del movimiento con el de nacimiento, crecimiento y muerte del ser humano. Esta es, para Laban, una razón más para dignificar el movimiento y considerarlo el medio esencial de la expresión humana:

⁴⁴³ Laban, R. (1987) **El dominio del movimiento**, ed. Fundamentos, Madrid, p. 162.

⁴⁴⁴ Laban, R. **o.c.** p. 164.

⁴⁴⁵ Laban, R. **o.c.** p. 174.

“Ser concebido y nacer, crecer en cuerpo y alma, o mente, madurar y morir, todo constituye el gran movimiento comprensivo del drama de la pasión en la vida de cada uno. Los medios esenciales de la expresión humana, los movimientos corporales, siguen en forma acorde el esquema fundamental de la vida y la existencia. Cada movimiento se concibe y nace, crece y encoge, para finalmente hundirse en el pasado y en la nada”⁴⁴⁶.

Un aspecto destacable del movimiento, en relación con la expresión corporal, es su relación con las fuentes que lo originan, con el denominado por Laban *esfuerzo o impulso* del movimiento. En este concepto basa Laban la educabilidad del movimiento expresivo⁴⁴⁷, concepto según el cual, las cualidades del movimiento se derivan necesariamente de la actitud interna del actor:

“Los componentes que integran las diferentes cualidades de esfuerzo resultan de una actitud interna (ya sea consciente o inconsciente) hacia los factores de movilidad. Peso, espacio, tiempo y flujo”⁴⁴⁸.

La calidad dramática se mide, precisamente, por el grado de armonía entre dicha actitud interna y la apariencia gestual del actor; una apariencia observable en el ritmo y la fluidez de las acciones:

“En el teatro dramático aparecen muchos matices de las cualidades de esfuerzo en los movimientos de transición. A menudo muestran una interacción incongruente de ritmos y formas indicativas de conflictos entre la actitud interna del personaje y su comportamiento externo”⁴⁴⁹.

Por todo ello, en la formación del actor propuesta por Laban se concede tanta importancia al conocimiento de la relación entre la personalidad y la expresión -gestual, vocal y hablada-. En la medida en que el cuerpo es el medio de trabajo y expresión exclusivo del *actor-bailarín*, el control de los movimientos corporales es una de las claves para conseguir la comunicación escénica; de ello se deduce que Laban entiende el cuerpo como un instrumento, como *una herramienta* de creación artística:

“La diferencia del actor bailarín consiste en que trabaja sin otra herramienta que su propio cuerpo... El artista en el escenario tiene que exhibir

⁴⁴⁶ Laban, R. o.c. p. 230.

⁴⁴⁷ Para Laban el concepto de *esfuerzo* es la base de la formación del actor y en general de toda *educación del movimiento*: “El llamado *esfuerzo humanitario* pocas veces se toma en cuenta en su justa medida al hablar del estudio y adiestramiento del movimiento. Sin embargo es una manifestación de gran importancia, y quizás la fuente misma de la posibilidad de educación del movimiento, que es de importancia suprema no sólo para el actor-bailarín, sino también para el desarrollo de cualquier individuo”, Laban, R. o.c. p. 31.

⁴⁴⁸ Laban, R. o.c. p. 28.

⁴⁴⁹ Laban, R. o.c. p. 186.

*movimientos que caracterizan el comportamiento de una persona, y desarrollarse en una variedad de situaciones cambiantes. Debe conocer cómo la personalidad y el carácter se refleja en el gesto, la voz y la forma de hablar. Con el uso de estos elementos tiene que comunicar las ideas de un autor, o de un compositor, en el caso del bailarín, al público. Tiene que saber cómo entrar en contacto con el espectador. Debe ayudar al equipo que compone con sus compañeros intérpretes a establecer la corriente magnética entre esos dos polos, el escenario y el público. Y al mismo tiempo que tiene que obtener el control general de su cuerpo y órganos del habla, debe adiestrarse en el control de sus propios hábitos de movimientos personales*⁴⁵⁰.

Aún dentro de una concepción dualista, el concepto de cuerpo en Laban revela su confianza en la plasticidad corporal y en las ilimitadas posibilidades de creatividad en torno a la misma a la vez que entiende la relación cuerpo-mente como un misterio⁴⁵¹. El enigma de las relaciones entre la forma y el contenido, entre la interioridad y la exterioridad del ser humano, es una constante que caracteriza los discursos sobre la expresión corporal.

Una de las conclusiones de Laban a propósito de la importancia del movimiento y que merece ser reseñada es que el teatro derivó en una *forma muerta de interpretación* en la medida en que fue perdiendo el recurso expresivo del movimiento: la expresividad motriz se concibe como signo de vitalidad y de verdad. El lamento y la añoranza de tiempos pasados unidos a la crítica al estado del presente es uno de los argumentos más recurridos para defender el valor expresivo del movimiento en el arte teatral.

2.2. La expresión corporal como superación del dualismo.

A medida que avanza el siglo veinte se detecta en la teoría teatral una tendencia unificadora en la comprensión de los distintos aspectos de la personalidad y de la corporeidad del actor. A las influencias de las concepciones monistas orientales se van uniendo las tendencias filosóficas de tipo existencialista que calan en determinados foros teatrales de destacada receptividad. Partimos, siguiendo un orden cronológico, de la propuesta de Antonin Artaud y junto a esta, como derivaciones, abordamos las iniciativas antidualistas de Peter Brook y Jerzy Grotowski.

⁴⁵⁰ Laban, R. **o.c.** p. 159.

⁴⁵¹ La relación del cuerpo con los demás aspectos de la personalidad y con los contenidos que recibe o que expresa forma parte de uno de los temas más imprecisos y metafóricos de la obra de Laban: “*El cuerpo del hombre es como un yunque sobre el que se descargan incesantemente los golpes de la vida. Un herrero invisible parece estar ocupado en la forja de una obra maestra que todavía no tiene forma reconocible. En esta misteriosa operación, los medios para la formación del carácter, lágrimas y carcajadas vuelan como chispas, que iluminan la penumbra en que trabaja el herrero. El hombre puede reconocer así el vago contorno de un ser en quien puede reconocer al herrero, y una vaga insinuación de la obra de arte que él mismo va a llegar a ser*”, Laban, R. **o.c.** p. 231.

Antonin Artaud, puente de unión entre la primera y la segunda mitad de siglo⁴⁵², se puede considerar un monista del gesto ya que, para él, este es la expresión de la unidad alma-cuerpo, la expresión de la inexistencia de dos conceptos separados: el carácter del cuerpo es espiritual y el carácter del espíritu carnal⁴⁵³.

La imposibilidad de separar el cuerpo de los estados emocionales y vivenciales condiciona el carácter irrepetible y original de los gestos en la medida en que cada gesto se puede identificar con un momento y con un estado espiritual que le son propios. Pues bien, la imposibilidad de la separación entre cuerpo y espíritu se muestra como una de las claves para la comprensión del teatro como espectáculo *total* en el que no se excluye ningún tipo de técnica o manifestación corporal. El abanico expresivo del cuerpo se considera inseparable del arte teatral según lo pone de relieve Artaud en **El Teatro y su doble**:

*“Hablando prácticamente, queremos resucitar una idea del espectáculo total, donde el teatro recobre del cine, del music hall, del circo y de la vida misma lo que siempre fue suyo. Pues esta separación entre el teatro analítico y el mundo plástico nos parece una estupidez. Es imposible separar el cuerpo del espíritu, o los sentidos de la inteligencia, sobre todo en un dominio donde la fatiga sin cesar renovada de los órganos necesita bruscas e intensas sacudidas que reaviven nuestro entendimiento. Así pues, por una parte, el caudal y la extensión de un espectáculo dirigido al organismo entero; por otra, una movilización intensiva de objetos, gestos, signos, utilizados en un nuevo sentido”*⁴⁵⁴.

Por otra parte, resulta muy significativa e inusual la atención de Antonin Artaud sobre el problema antropológico del actor; así, dedica íntegramente un ensayo al estudio de la relación alma-cuerpo y a la trascendencia que tiene este hecho para el actor⁴⁵⁵. En él refleja la idea de que los sentimientos tienen una localización física en lo que Artaud denomina la *musculatura afectiva del actor*:

*“Hay que admitir en el actor una especie de musculatura afectiva que corresponde a las localizaciones físicas de los sentimientos”*⁴⁵⁶;

y la idea de que las emociones tienen siempre *bases orgánicas*, razón por la cual el trabajo emocional del actor ha de ser corporal:

⁴⁵² Aunque la teoría de Artaud se ideó en torno a los años veinte, se hizo necesaria la aparición del Teatro del Absurdo en los años cincuenta para su comprensión -Miralles, A. (1974) **Nuevos rumbos del teatro**, ed. Salvat, Barcelona, p. 46-.

⁴⁵³ Artaud, A. (1968) “*Position de chair*”, en **L'Ombilic des Limbes**, ed. Poésie Gallimard, París, p. 189.

⁴⁵⁴ Artaud, A. (1990) **El teatro y su doble**, ed. Edhasa, Madrid, p. 97.

⁴⁵⁵ Artaud, A. (1990) “*El atletismo afectivo*”, en **o.c.** pp. 147-156.

⁴⁵⁶ Artaud, A. **o.c.** p. 147.

“Toda emoción tiene bases orgánicas. Cultivando la emoción en el cuerpo recarga el actor la voltaica densidad”⁴⁵⁷.

De forma consecuente con lo enunciado, el acceso a la conciencia del mundo afectivo, a la que Artaud concede un lugar de especial importancia en el teatro, se consigue a través de lo corporal y no de lo imaginario:

“En el teatro más que en cualquier parte, el actor ha de cobrar conciencia del mundo afectivo, pero atribuyéndole virtudes que no son las de una imagen, y que tienen un sentido material”⁴⁵⁸.

Artaud es sorprendentemente claro en sus explicaciones sobre la realidad corporal del hombre en general y del actor en particular: reduce fisiológicamente el alma a una *madeja de vibraciones*, terminología y filosofía influida por concepciones orientalistas en las que la materia se explica en términos energéticos⁴⁵⁹. También se detecta la influencia oriental en las referencias a los procesos respiratorios como ejemplo de las vinculaciones entre la interioridad del actor y las manifestaciones externas:

“Esta cuestión de la respiración es en verdad primordial; está en relación inversa con la importancia de la expresión exterior. Mientras más sobria y restringida es la expresión, más honda y pesada es la respiración, más sustancial y plena de resonancias. Y a una expresión arrebatada, amplia y exterior, corresponde en ondas breves y bajas”⁴⁶⁰.

El conocimiento de la *expresión corporal* del alma parece el presupuesto para el desarrollo artístico y espiritual del actor. A este respecto, Antonin Artaud utiliza textualmente el vocablo expresión corporal en términos místico-existenciales:

“Saber que el alma tiene una expresión corporal, permite al actor alcanzar el alma en sentido inverso; y redescubrir su ser por medio de analogías matemáticas”⁴⁶¹.

En este sentido, el olvido del cuerpo es considerado por Artaud como uno de los errores más graves cuya responsabilidad es atribuible a la trayectoria del teatro del momento; este es precisamente uno de los aspectos centrales de su crítica, una crítica clara y explícita según señala en el *“Atletismo afectivo”*:

⁴⁵⁷ Artaud, A. o.c. p. 155.

⁴⁵⁸ Artaud, A. o.c. p. 149.

⁴⁵⁹ Artaud, A. o.c. p. 149.

⁴⁶⁰ Artaud, A. o.c. p. 148.

⁴⁶¹ Artaud, A. o.c. p. 150.

*“Como no hacen otra cosa que hablar y han olvidado que cuentan con un cuerpo en el teatro, han olvidado también el uso del gatzate”*⁴⁶².

El desconocimiento del cuerpo, entendido como *reverso material del alma*, es para Artaud la principal razón del deterioro del teatro de su tiempo, situación que sólo se aliviaría en una pequeña medida, sobre todo, a partir de mediados de siglo cuando la preocupación por el cuerpo crece alimentada por discursos y prácticas corporales, muchas veces ajenos al propio ámbito teatral.

Desde la perspectiva de Peter Brook⁴⁶³, aunque reconoce el surgimiento de una atención sin precedente en torno al cuerpo en el ámbito del teatro de los años sesenta, considera que se enfocó equívocamente el planteamiento pedagógico para el desarrollo corporal del actor. Para Brook, el descubrimiento de la expresión corporal en el teatro resultó fallido debido a la concepción unívoca y parcial del trabajo técnico y expresivo que se volcó en la corporeidad sin fijarse en la calidad gestual. Con un planteamiento muy cercano a Grotowski, Peter Brook defiende la necesidad de compatibilizar la forma externa con el deseo más profundo del actor, idea que sintetiza en el concepto de *gesto orgánico*, como gesto en el que el actor se implica totalmente; de nuevo la organicidad⁴⁶⁴ aparece como la condición de la calidad expresiva. El ideal de expresión corporal del actor se sitúa en la unión de *lo interno* con *lo externo*. Según Peter Brook, el espectador siempre percibe el estado de los sentimientos y del pensamiento, hecho que muchos no tuvieron en cuenta en el desarrollo técnico corporal, pero del cual no es posible prescindir cuando se persigue la calidad expresiva:

*“La posibilidad de unir la expresión con el deseo más profundo de un ser humano es finalmente el trabajo de cada actor, y lo que se vive profundamente escondido en el secreto del propio ser encuentra reflejo absoluto en todas sus manifestaciones exteriores”*⁴⁶⁵.

Por su parte, en la teoría de Grotowski, teoría conocida y admirada por Peter Brook⁴⁶⁶, se encuentra un vínculo entre la concepción antropológica y el planteamiento pedagógico del cuerpo que resulta especialmente significativo para la comprensión de la expresión corporal

⁴⁶² Artaud, A. o.c. p. 156.

⁴⁶³ Brook, P. (1993) “*La calidad como guía de actividades*”, en **Máscara**, nº 11-12 pp. 122-127.

⁴⁶⁴ Para Peter Brook el gesto orgánico es el gesto en el que se implica todo el organismo y todo el ser desde una actitud de apertura y receptividad. Véase en este sentido, Brook, P. (1993) “*Grotowski, el arte como vehículo*”, en **Máscara**, nº 11-12.

⁴⁶⁵ Brook, P., (1993) “*La calidad como guía de actividades*”, en **Máscara**, nº 11-12 p. 125.

⁴⁶⁶ Así lo pone Peter Brook de manifiesto en **Provocaciones**: “*Grotowski es único. ¿Por qué? Porque, hasta donde yo sé, nadie, nadie desde Stanislavski, ha examinado la esencia de la actuación, su fenomenología, su significado, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales-físico-emocionales, tan profundamente, y de manera tan completa, como Grotowski*”, Brook, P. (1989) **Provocaciones. 40 años de experimentación en el teatro (1946/1987)**, ed. Fausto, Buenos Aires, p. 50.

en el fenómeno teatral. Para Grotowski, la autenticidad y el valor de las producciones artísticas tiene que ver con la sinceridad corporal, con la capacidad del actor para identificarse con el cuerpo que ofrece al espectador; esta sinceridad en la expresión escénica tiene lugar, según Grotowski⁴⁶⁷ en la superación de todo dualismo alma-cuerpo. En una publicación posterior el autor polaco califica la sinceridad corporal del actor como un *proceso orgánico puro y verdadero*:

*“Lo verdadero está en la búsqueda del pleno: lugar donde no se miente con el cuerpo... Cuando toda separación desaparece entre el alma y el cuerpo”*⁴⁶⁸.

Para Grotowski *no esconderse* -expresarse- y *no dividirse* -ser cuerpo- se comprenden como aspectos inseparables de un mismo problema y de un mismo objetivo. En la terminología grotowskiana encontramos vocablos como *cuerpo-vida*⁴⁶⁹ o *cuerpo-memoria*⁴⁷⁰ que se refieren a la condición corpórea del actor y que intentan subrayar de todos los modos posibles la unidad corporal. La unidad constituye además un requisito para la creatividad, *no estar dividido*⁴⁷¹ es una de las condiciones que Grotowski considera imprescindibles para la consecución del proceso y el acto creadores.

En un sentido similar, en el artículo titulado “*El Performer*”⁴⁷² Grotowski utiliza otras dos acepciones para referirse a la concepción unitaria y corporal del hombre y del actor: el *yo-yo*, la ósmosis con el propio cuerpo, como medio para dirigirse hacia *el cuerpo de la esencia*, y el *organismo canal* frente al *organismo atlético*. Esta terminología denota, sobre todo, la importancia que se le otorga a los procesos de tipo perceptivo: el *organismo canal* es el cuerpo del actor que se hace consciente de la carnalidad y de la comunicabilidad de su ser, descrito por Grotowski, en oposición al *organismo atlético* del actor que se limita a activar mecánicamente sus palancas y articulaciones:

*“El yo-yo no quiere decir estar cortado en dos sino ser doble. Se trata de ser pasivo en la acción y activo en la mirada. Pasivo quiere decir receptivo. Activo estar presente. Para nutrir la vida del yo-yo, el Performer debe desarrollar no un organismo-masa, organismo de músculos, atlético sino un organismo canal, a través del cual las fuerzas circulan”*⁴⁷³.

⁴⁶⁷ Grotowski, J. (1993) “*Lo que fue*”, en **Máscara**, nº 11-12, p. 46, escrito en 1976.

⁴⁶⁸ Grotowski, J. (1993) “*El montaje en el teatro del director*”, en **Máscara**, nº 11-12, p. 57, escrito en 1991.

⁴⁶⁹ Grotowski, J. (1993) “*Lo que fue*”, en **Máscara**, nº 11-12, p. 43, escrito en 1976.

⁴⁷⁰ Grotowski, J. (1993) “*Los ejercicios*”, en **Máscara**, nº 11-12 p. 36, escrito en 1979.

⁴⁷¹ Grotowski, J. **o.c.** p. 36.

⁴⁷² Grotowski, J. (1993) “*El Performer*”, en **Máscara**, nº 11-12, p. 80, escrito en 1987.

⁴⁷³ Grotowski, J. **o.c.** p. 80.

En este mismo artículo replantea la vinculación existente entre la creatividad, no sólo artística sino general, y la corporeidad, como conciencia del carácter corpóreo de la propia existencia:

“Uno de los accesos a la vida creativa consiste en descubrir en sí mismo una corporeidad antigua a la cual se está unido por una relación ancestral fuerte”⁴⁷⁴.

La intervención sobre lo corporal, sobre todo en sus últimas reflexiones⁴⁷⁵, llega a plantearse a partir de una concepción amplia y unitaria de cuerpo en la que caben todas las acciones y las propiedades del actor:

“Es necesario saber tomar nota del cuerpo durante la improvisación. Cuando digo cuerpo, hablo también de la voz, la entonación, el canto, todas las acciones que el actor cumple. Entonces también el alma y el espíritu”⁴⁷⁶.

Por otra parte, respecto a las implicaciones pedagógicas de las concepciones antropológicas, en uno de sus últimos escritos⁴⁷⁷ Grotowski plantea dos formas diferentes de acercamiento al cuerpo: la primera es *la doma* y, la segunda, con la que identifica su propio trabajo la denomina *desafío*, a la que aplica los términos de *energía*, *organicidad* y *espontaneidad* propios del discurso corporeista.

La posibilidad de intervenir en la formación del actor, para mejorar su capacidad de expresión y comunicación corporal, es un aspecto al que hemos aludido pero sobre el cual es necesario detenerse con el objeto de contrastar las distintas versiones que han ido surgiendo como respuesta a la necesidad de ocuparse del uso del cuerpo del actor.

3. La formación corporal del actor.

Un aspecto relevante para el análisis de la expresividad corporal en la pedagogía teatral es el estudio de las representaciones del cuerpo anteriormente expuestas en relación con los principios técnicos y la disciplina didáctica de la expresividad corporal. Se trata de relacionar las concepciones de cuerpo expresivo con los métodos de preparación del actor. Junto a la reflexión sobre el cuerpo se desarrolla el concepto de expresión corporal como disciplina de preparación del actor: por un lado, a partir de la idea de cuerpo-instrumento, surgen las propuestas de una expresión corporal polivalente y multidisciplinaria, por otro, de

⁴⁷⁴ Grotowski, J. o.c. p. 80.

⁴⁷⁵ Grotowski, J. (1993) “*El director como espectador de profesión*”, en **Máscara**, nº 11-12, p. 52, escrito en 1985.

⁴⁷⁶ Grotowski, J. o.c. p. 52.

⁴⁷⁷ Grotowski, J. (1993) “*De la compañía teatral al arte como vehículo*”, en **Máscara**, nº 11-12, p. 14, escrito en 1992.

la superación del dualismo, se desprende un concepto de preparación corporal más libre donde prima la atención sobre los factores de la autopercepción y la desinhibición.

3.1. La expresión corporal como materia educativa.

En el desarrollo de las distintas propuestas reformistas de principios de siglo y en los logros que estas van adquiriendo en torno al cuidado del cuerpo del actor y a los aprendizajes relacionados con la conciencia corporal o la adquisición de habilidades motrices específicas, se configura el tratamiento pedagógico de la expresión corporal, la cual adquiere el carácter de materia de enseñanza en el proceso formativo del actor en las escuelas teatrales.

Constantin Stanislavski se considera, según se ha señalado en el primer apartado de este capítulo, el punto de partida para el análisis de la formación del actor del siglo XX. Stanislavski planteó la necesidad de dedicar un tiempo a la preparación y a la investigación escénica, introdujo el concepto de ensayo como tiempo de creación sin espectadores y subrayó la importancia del entrenamiento del actor. En lo que respecta a su trabajo teórico, son destacables la minuciosidad y el detalle de las descripciones de los procedimientos, los contenidos y las actividades propios para la formación; la formación del cuerpo, aun dentro de una concepción psicológica del entrenamiento, ocupa ya un lugar importante en la preparación⁴⁷⁸. En su “*Respuesta a Stanislavski*”⁴⁷⁹, Jerzy Grotowski insiste en las aportaciones de Constantin Stanislavski como pionero de la pedagogía teatral del siglo XX:

*“...considero que el método de Stanislavski haya sido uno de los más grandes estímulos para el teatro europeo, en particular en la formación del actor... él formuló la necesidad del trabajo de laboratorio y de los ensayos en cuanto procesos creativos sin espectadores, también la obligación del entrenamiento para el actor”*⁴⁸⁰.

A este respecto, parece haber consenso entre los estudiosos del teatro; así, por ejemplo, Odette Aslan insiste en el enorme impacto del sistema de Stanislavski, que siempre, desde su inicio, ha servido como referencia:

“Desde Copeau hasta Vilar, todos los hombres de teatro han leído las teorías stanislavskianas y cada uno ha intentado aplicarlas de algún modo. Se las ha

⁴⁷⁸ A este respecto, Grotowski señala la importancia del entrenamiento corporal para Stanislavski: “*La falta de entrenamiento diario fue atacada por Stanislavski, quien proponía ejercicios preparatorios que él llamaba 'training'. Eran, por un lado estudios de actuación, y por otro ejercicios que desarrollaran ciertas cualidades del cuerpo, de la voz y de las articulaciones. Stanislavski estaba convencido de que el actor debería practicar todo tipo de gimnasia, hacer esgrima, hacer un poco de acrobacia*”, Grotowski, J. (1993) “*Los ejercicios*”, en **Máscara**, nº 11-12, p. 28, escrito en 1979.

⁴⁷⁹ Grotowski, J. (1993) “*Respuesta a Stanislavski*”, en **Máscara**, nº 11-12 p. 18, escrito en 1980.

⁴⁸⁰ Grotowski, J. **o.c.** pp. 18 y 21.

*tomado como punto de partida para una contestación. Incluso en el Seno de los Estudios del Teatro Artístico, donde algunos ayudantes convertidos en directores de escena enseñaban el 'Sistema' a los alumnos, el propio Stanislavski era controvertido: Vakhtangov y Meyerhold reaccionaron violentamente contra el naturalismo*⁴⁸¹.

Uno de los aspectos más conflictivos que interviene de forma constante en la definición de la expresión corporal desde la perspectiva de la pedagogía teatral es la relación y el orden didáctico entre la emoción y el movimiento⁴⁸². La intervención o aplicación de la voluntad sobre una u otro con un propósito expresivo y comunicativo es percibido como un problema por Constantin Stanislavski quien al final de su trayectoria pedagógica termina apoyando la tesis de las *acciones físicas*; tesis según la cual las emociones no dependen de la voluntad, por lo que el trabajo formativo del actor debe ir dirigido a la acción -elemento modificable- y no al sentimiento; el cuerpo expresivo se convierte a partir de esta tesis en el objeto pedagógico:

*“Las emociones no dependen de la voluntad sino de las Acciones Físicas. Y esto lo descubrió Stanislavski al final de su vida, luego de pasar a través de muchos periodos diferentes”*⁴⁸³.

La formación corporal en la enseñanza de Stanislavski fue cobrando mayor importancia a lo largo de la evolución de su trayectoria pedagógica y artística. En palabras de Odette Aslan *“digamos que al final de su carrera parece haber prestado una mayor atención a la expresión corporal”*⁴⁸⁴. Esta atención al cuerpo se manifiesta en la preocupación de Stanislavski por la enseñanza de técnicas corporales y en el análisis del gesto, como objeto de estudio didáctico:

“Los alumnos practican la gimnasia sueca para relajar sus músculos y articulaciones; la acrobacia que desarrolla la agilidad, la facultad de decisión; la danza que corrige, gracias a su fluidez, el rigor militar de la gimnasia... Este entrenamiento corporal aplicado al actor es bastante parecido al que profesa Dullin... Y por último, se analizan los gestos que el actor puede ejecutar en un papel. Stanislavski exige sobriedad, control. Todo movimiento que fuera del teatro puede ser un movimiento espontáneo y familiar al actor, aleja a este del personaje cuando actúa en el escenario. Los gestos, al igual que los sentimientos, no deben ser propios del actor sino análogos a los del

⁴⁸¹ Aslan, O. o.c. p. 94.

⁴⁸² Este planteamiento se encuentra, entre otros, en Delsarte, Craig, Laban, Stanislavski, Grotowski, etc.

⁴⁸³ Ceballos, E. (1993) *“Únicamente la calidad salvará al teatro de grupo”*, en **Máscara**, nº 11-12, p. 131.

⁴⁸⁴ Aslan, O. o.c. p. 83.

*personaje y poco abundantes. Esta enseñanza de la gestual es consignada tardíamente, en La construcción del personaje, publicado en 1929-1930*⁴⁸⁵.

En **La construcción del personaje**⁴⁸⁶, una de las últimas y más difundidas obras de Stanislavski, entre otros aspectos, aborda la caracterización del personaje, el movimiento, los aspectos relativos al uso de la voz y la palabra, la ética teatral, el ritmo y la escena. Los epígrafes dedicados al estudio de la formación motriz del actor son entre otros, *La consecución de la expresividad corporal*, *Plasticidad del movimiento* y *El tempo-ritmo del movimiento*. El que terminológicamente se refiere a la expresión corporal, el primero de ellos, incluye bases didácticas de gimnasia, acrobacia y baile como aspectos diferentes de una misma materia en la que se analizan los elementos específicamente aplicables a la formación del actor: Stanislavski busca la adquisición de la conciencia y el fortalecimiento corporal en una gimnasia específica, la fluidez y la elegancia en la danza y la decisión en la acrobacia y, en general, persigue el conocimiento de lo que denomina las *acciones físicas*. Concibe el movimiento expresivo como una manifestación de la relación entre la forma y el ritmo corporales con el alma y los aspectos internos de la personalidad; expresividad que considera necesaria en cada una de las artes corporales escénicas:

*“El movimiento y la acción, que nacen en los recovecos del alma y siguen una estructura interna, son esenciales para los verdaderos artistas en el drama, el ballet o cualquier otra forma de arte teatral o plástico”*⁴⁸⁷.

Un concepto *corporeista* que ya utilizaba Stanislavski es el de *conciencia de la energía en el movimiento*, aspecto característico de la danza identificada con la expresión corporal⁴⁸⁸. En el proceso de interiorización del gesto, el punto de partida es la toma de conciencia de la *circulación de la energía motriz* a lo largo de los distintos segmentos corporales en diferentes posturas y movimientos. La toma de conciencia se considera el requisito previo de la *libertad muscular* y del *gesto armonioso y natural*:

“Esta conciencia de energía física puede ser transferida de la punta del dedo y centrada en cualquier otra parte del cuerpo de uno. Es posible hacerlo para servir a otra postura y a otro gesto. Así nos aproximamos a la creación de una plástica natural, graciosa y a una gesticulación acabada, enlazada con una sensación de libertad muscular y con la de un mínimo de tensión muscular

⁴⁸⁵ Aslan, O. **o.c.** p. 85.

⁴⁸⁶ Se ha utilizado la quinta reimpresión de Alianza Editorial de 1993 en la que la traducción es de Bernardo Fernández.

⁴⁸⁷ Stanislavski, C. **o.c.** cap. 5º “*La plasticidad del movimiento*”, p. 83.

⁴⁸⁸ El término *energía* se asocia con libertad motriz y gestual. La idea de movimiento corporal con libre circulación de energía, sin tensión ni bloqueos musculares se desarrolla fundamentalmente desde los antecesores de la corriente expresionista de movimiento alemán -Delsarte, Laban, Bode...- y se incorpora en los discursos de la danza moderna y contemporánea, recobrando fuerza con el movimiento corporeista en la segunda mitad de siglo.

*necesaria. El desarrollo de la habilidad para sentir en forma sutil esta “transfusión” de energía muscular, del incremento de la armonía de los movimientos corporales, de librarse de todo movimiento superfluo y de cultivar el sentido de libertad muscular, es la base de nuestra plástica y de una gesticulación completa y definida*⁴⁸⁹.

Stanislavski utiliza el término *energía* como componente del movimiento expresivo. Se trata de un discurso de tinte romántico y con un gran contenido metafórico donde la percepción de la energía aparece relacionada con fines no sólo expresivos y escénicos sino también espirituales. Entendida como entidad con personalidad e incluso moralidad cargada de los estados internos y de los deseos e intenciones del actor, la *energía* es el motor del movimiento expresivo⁴⁹⁰. Este alegato expresivo se define a sí mismo como camino de *acción consciente* y de expresión de *lo más profundo del ser* en oposición a las tendencias mecanicistas del movimiento:

*“Si prestaran un oído atento a su propio mecanismo, percibirían una energía que brota de lo más profundo de su ser, del corazón mismo. No se trata de una energía vana, está cargada de emociones, deseos, objetivos, que la envían vibrando a través de un circuito interno, con el fin de excitar una acción determinada. La energía, avivada por la emoción, cargada por la voluntad, dirigida por el intelecto, se mueve orgullosa y confiada, como un embajador que tiene una misión importante. Se manifiesta a través de la acción consciente, animada por los sentimientos, el contenido y la finalidad, y no puede realizarse de forma mecánica y fortuita, sino que se desarrolla de acuerdo con sus impulsos espirituales*⁴⁹¹.

El método de las *acciones físicas* propuesto por Stanislavski fue desarrollado por su sobrino y discípulo Mikhail Chekhov:

*“Mikhail Chekhov, sobrino del escritor y actor del Teatro Artístico, amén del recurso de la memoria emocional, perfeccionó el entrenamiento corporal con miras a las 'acciones físicas' y enseñó, en Inglaterra y Estados Unidos, 'el método psicofísico del actor'*⁴⁹².

Del trabajo docente de Chekhov hay que destacar la importancia que concede a las imágenes, la utilización de la improvisación colectiva y el concepto de gesto psicológico. Las

⁴⁸⁹ Cole, T. **o.c.** p. 101.

⁴⁹⁰ Stanislavski profundiza en una búsqueda pedagógica en la que trata de hallar los vínculos entre lo que denomina técnica externa y técnica interna: *“En otras palabras, no he adquirido todavía la plasticidad de movimiento, pero los presiento en mí mismo y sé ya que la plasticidad externa está basada en nuestro sentido interior del movimiento de energía”*, Stanislavski, C. **o.c.**, p. 93.

⁴⁹¹ Stanislavski, C. **o.c.**, p. 71.

⁴⁹² Aslan, O. **o.c.** p. 93.

imágenes mentales sustituyen el recurso stanislavskiano de la memoria emotiva abriendo paso a la introducción de las vivencias subjetivas del actor en la interpretación de su personaje. La improvisación colectiva como método de formación inicial de Chekhov consiste en intercambios ininterrumpidos entre los compañeros a partir de un tema sencillo y unas limitaciones espacio-temporales. Por su parte, el *gesto psicológico* es interpretado por Chekhov como el origen y el estímulo del sentimiento, como un movimiento que implica a todo el cuerpo y que difiere de los gestos cotidianos.

Por su parte, en el caso de Meyerhold, se percibe una mayor claridad sobre el lugar de la expresión corporal dentro de los planes de formación elaborados en su escuela teatral: las técnicas corporales aparecen englobadas bajo la denominación de *movimientos escénicos*. El programa del *Estudio* de Meyerhold (1914-1915)⁴⁹³ se dividía en tres clases: la de *recitación musical del drama*, la de *procedimientos en la commedia dell'arte* y la de *movimientos escénicos*. En esta última se incluían aprendizajes de ritmo, de dominio corporal y espacial, de juegos, asimismo, improvisaciones mímicas y gestuales. Para el diseño de estos aprendizajes, Meyerhold empleaba diferentes métodos y técnicas de movimientos sin palabras propios de la Commedia dell'arte así como de los teatros japonés e hindú. En cursos posteriores (1916-1917)⁴⁹⁴ se fue sistematizando el contenido de la materia que llevaba por título “*Estudio de la técnica de los movimientos escénicos*”, la cual incluía *danza, música, atletismo ligero, esgrima* y otros *deportes recomendados*. Entre las materias teóricas se plantea el análisis de la “*Teoría teatral moderna*” en cuyo contenido aparecen nombres como el de Edward Gordon Craig y Jacques Dalcroze⁴⁹⁵. Más tarde, en 1922, Meyerhold simplificaría las materias para alumnos de los talleres superiores en dos: la *biomecánica* o método de la expresión corporal del actor y la *dramaturgia*⁴⁹⁶.

Los aprendizajes corporales ocuparon en el centro pedagógico ruso de Meyerhold un tiempo privilegiado, como ocurría de forma similar en otros puntos de Europa entre los que destacan las escuelas parisinas. En relación con la escuela de teatro *Vieux Colombier*, dirigida por Copeau, David Bradby señala la presencia y la importancia de la expresión corporal como materia educativa en el programa de formación de los jóvenes actores en oposición a la expresión oral, en un contexto en el que se llegó a la prohibición del uso de la palabra⁴⁹⁷. Tal

⁴⁹³ Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 38.

⁴⁹⁴ Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 44.

⁴⁹⁵ El austríaco Emile Dalcroze (1865-1950), se conoce como fundador de la *Eurítmica*, método de actividad física concebido para la enseñanza de la música y para la resolución de problemas rítmicos y expresivos en general. Este método directamente por su maestro o indirectamente a través de otros seguidores se aplicó a la enseñanza de la danza y del teatro. Dalcroze fue profesor de personalidades del expresionismo alemán como Rudolf Laban y Mary Wigman. En este sentido véase, Langlade, A. (1979) **Teoría general de la gimnasia**, ed. Stadium, Buenos Aires, pp. 58-71.

⁴⁹⁶ Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 46.

⁴⁹⁷ Esta se considera la primera referencia en la que se utiliza la expresión corporal definida como disciplina de formación en una escuela dramática: “*L'accent était mis sur le développement total des facultés humaines et non des seules aptitudes techniques; sur un travail de groupe plutôt que sur un travail individuel. La discipline était sévère, la maîtrise du corps constituait une priorité*”

como lo describe Jacques Lecoq⁴⁹⁸, la enseñanza de la expresión corporal se dividía en varias partes: el *método rítmico* de Emile Dalcroze, el *método natural* de Georges Hebert y la acrobacia y la improvisación dirigida por los hermanos Fratellini.

Los contenidos pedagógicos específicamente dirigidos al cuerpo del actor se fueron constituyendo y estructurando como parte integrante de los programas de las escuelas más vanguardistas.

3.2. El aprendizaje polivalente y multidisciplinario de la expresión corporal.

La formación del actor en lo que a la utilización de sus posibilidades gestuales se refiere, tiende a diversificarse en la medida en que se plantean distintos métodos didácticos y sobre todo en la medida en que se multiplican los contenidos de enseñanza.

En este sentido, Meyerhold, que se puede considerar uno de los directores más representativos de esta tendencia de compartimentación de los aprendizajes de habilidades corporales, no consideró suficiente al análisis introspectivo en el que se basaba su maestro Stanislavski, sino que se dirigió al conocimiento de la historia teatral, es decir, al legado de técnicas corporales ya experimentadas -teatro japonés, Comedia del Arte, trabajo de danza de Duncan, Dalcroze o de Loïe Fuller, trabajo circense, etc.- como recurso para fundamentar sus métodos de enseñanza gestual. Asimismo, se apoyaba en el teatro popular en el que destacaba el valor de la improvisación y del cuerpo expresivo, también se inspiró en el uso multitécnico y en la definición de actor polifacético propios de este teatro. Además el teatro popular disfrutaba de gran independencia respecto al texto dramático, otro de los aspectos admirado por Meyerhold -también por Antonin Artaud, Gordon Craig y otros-:

“Este estilo popular teatral acusa las particularidades siguientes: es independiente de la dramaturgia literaria, tiende a la improvisación; el gesto, aquí, domina al timbre de voz; la acción prescinde de los motivos psicológicos... Finalmente, este arte ignora la diferenciación de las funciones del actor; le quiere a la vez como comediante, acróbata, juglar, clown, prestidigitador, chansonnier, poseyendo una técnica universal, fundada en una maestría corporal total, en un sentido innato del ritmo y en la economía de movimientos siempre racionales”⁴⁹⁹.

Aun siendo contemporáneo de personalidades como la de Isadora Duncan, Meyerhold no comparte los principios de movimiento natural sino que insiste, por el contrario, en la

essentielle. Seules la culture physique et l'expression corporelle figuraient au programme de la formation initiale; l'usage de la parole était formellement interdit”, Bradby, D. (1990) **Le théâtre français contemporain (1940-1980)**, ed. Presses Universitaires de Lille, p. 12.

⁴⁹⁸ Lecoq, J. **o.c.**, p. 62.

⁴⁹⁹ Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 113.

necesidad de desarrollar la cultura corporal actoral a través de las múltiples técnicas que permiten un aprendizaje polivalente; aprendizaje que consideraba básico para la expresividad escénica. Frente al trabajo psicológico de Stanislavski, se puede decir, a este respecto que Meyerhold desarrolla una tendencia fundamentalmente plástica y rítmica.

El dominio técnico se basa en el cuerpo entrenado -en distintas disciplinas deportivas y acrobáticas- y organizado en los movimientos escénicos de un actor polivalente, en forma física gracias a su bagaje cultural; al cuerpo *natural* se opone el cuerpo *diversificado*:

*“La tensión de los movimientos llamados 'vividios' hará sitio al juego de la imaginación, liberando la técnica escénica que no soporta ningún freno. No se podrá esperar un éxito hasta después de haber superado la tendencia al ballet a lo Duncan”*⁵⁰⁰.

Pero la improvisación y la expresión del actor requieren tanto la adquisición de una gran cantidad de técnicas corporales disponibles como la capacidad para combinar estas técnicas de forma creativa⁵⁰¹.

En 1918 aparece el término de *Biomecánica*, como manifestación de una posición ideológica del autor en un juego semántico y simbólico -taylorización del juego- entre actor y obrero, entre escena y taller. En términos de Béatrice Picon-Vallin⁵⁰², Meyerhold buscaba la transformación social a través de la transformación del actor en una fusión utópica entre la escena y la vida donde combinaba las nociones de expresividad y eficacia corporal para cualificar al actor como obrero de cultura de vanguardia y convertirlo en *hombre nuevo*:

*“Del actor al hombre nuevo, el vaivén será constante durante algunos años: se trata de un actor-hombre que se forma en los Talleres de Meyerhold, en una contaminación de las nociones de expresividad y eficacia, en una fusión utópica del teatro y la vida donde la escena se concibe como el laboratorio de una sociedad venidera y el actor, como obrero de la cultura de vanguardia, como prototipo del hombre cualificado del futuro”*⁵⁰³.

Paradójicamente, en la teoría de Meyerhold se combina la crítica a la imitación -considerada inútil y servil- con la valoración suprema del saber hacer, entendido este como fórmula combinatoria de aprendizajes múltiples y aportaciones propias en un marcado dualismo entre principio pasivo -corporal- y principio activo -mental-. A este respecto,

⁵⁰⁰ Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 43.

⁵⁰¹ Picon-Vallin, B. **o.c.** p. 68.

⁵⁰² Picon-Vallin, B. **o.c.** p. 66.

⁵⁰³ Cita traducida del original: *“De l'acteur à 'l'homme nouveau', le va-et-vient sera constant pendant quelques années: c'est un 'acteur-homme' que l'on forme aux Ateliers de Meyerhold, dans une contamination des notions d'expressivité et d'efficacité, dans une fusion utopique du théâtre et de la vie où la scène est conçue comme le laboratoire d'une société à venir et l'acteur, ouvrier de la culture d'avant-garde, comme prototype de 'l'homme qualifié' du futur”*. Picon-Vallin, B. **o.c.** p. 66.

Picon-Vallin defiende la *Biomecánica* oponiéndose a las acusaciones de *maquinismo* e incidiendo en la importancia que el método asigna a la toma de conciencia del actor en todas sus acciones, en la disponibilidad y apertura corporal que se pretende y, asimismo, en las posibilidades de transgredir las reglas y las técnicas a partir del conocimiento y control de las mismas. En este sentido, queda planteado uno de los discursos de oposición y relación técnica-expresión, causa de controversia entre los estudiosos y críticos de Meyerhold.

El actor, bajo esta concepción de máquina coordinada y organizada eficazmente, ha de aprender a utilizar correctamente los materiales o recursos expresivos de su cuerpo. Entre los conceptos y métodos pedagógicos de expresión corporal se puede denominar corriente *meyerholdiana* a todos aquellos planteamientos que proponen el enriquecimiento técnico como soporte básico de la expresión corporal: el concepto pedagógico actual también se nutre de esta tendencia⁵⁰⁴.

Meyerhold sitúa el énfasis del entrenamiento en la ejecución del movimiento con la convicción de que no limita sino que amplía las posibilidades creativas del actor. Considera la técnica como un instrumento que facilita al actor la expresión de su propia interioridad, la manifestación de su *alma*:

*“Es preciso ayudar al actor a mostrar su alma, fundida con la del dramaturgo a través del director”*⁵⁰⁵.

La insistencia en el respeto a las características propias de la individualidad de cada actor y la permisibilidad para adaptar el trabajo según los intereses y los métodos personales se compatibilizan con la rigurosa concepción técnica del arte teatral:

*“Es una condición escénica obligatoria: el actor no revela su arte más que en plano técnico, modelando la materia que se le asigna, a su manera y por sus propios procedimientos, conformes a las particularidades del cuerpo y del espíritu del hombre”*⁵⁰⁶.

El problema de la vinculación entre lo externo y lo interno también se plantea en la teoría teatral de Meyerhold. En este caso la dialéctica se construye en los términos de fondo y forma. El *método biomecánico* recibe una fuerte crítica desde la que es acusado de incidir exclusivamente en los aspectos formales, en la gestualidad y en el dibujo espacial; pero Meyerhold⁵⁰⁷ insiste en la imposibilidad de separar forma y fondo. Para él la asociación es

⁵⁰⁴ Según esta tendencia, para el desarrollo de la expresividad corporal es necesario introducir aprendizajes técnicos y experiencias. Así por ejemplo, Patricia Stockoe revisa y critica las tendencias que identifican la expresión corporal con las ideas de *sacar de dentro*, *exprimir*, etc. y define la necesidad de *imprimir*, de incorporar aportes técnicos que faciliten el desarrollo creativo - Stockoe, P. (1988), **Expresión corporal. Arte, salud y educación**, ed. Humanitas, Buenos Aires-.

⁵⁰⁵ Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 22.

⁵⁰⁶ Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 45.

⁵⁰⁷ “*Meyerhold contra el meyerholdismo*”, famosa conferencia pronunciada en Leningrado en 1936. A este respecto, véase la publicación de Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 61.

fruto de la doble condición humana del arte -creado por el hombre para el hombre- y no responde a ningún intento de intervención:

*“Me detengo un momento para decir que, si hay un estrecho nexo entre la forma y el fondo, veremos que esta conexión, esta cimentación, no depende de un artificio técnico, ni de ninguna habilidad técnica del artista. Esta unión deriva precisamente de que el hombre es el fundamento de todo arte, tanto en el sentido de ser su creador como en el de que toda obra de arte se crea para el hombre”*⁵⁰⁸.

La autenticidad de la obra de arte se mide, según Meyerhold, en función del grado de adecuación entre la forma y el fondo. La belleza formal no es sólo el reflejo o la consecuencia sino, además, el estímulo para la inspiración creadora:

*“En una obra de arte auténtica, la forma y el fondo son indisociables y así deben estar para atraer a un genio creador. El artista conoce la alegría en el momento cuando, dominado por el fondo, obtiene la forma de expresión adecuada. Admirando la forma el artista la siente respirar y adivina en sus profundidades la pulsación de la idea”*⁵⁰⁹.

Pero, a diferencia del entrenamiento de Stanislavski -sobre todo en su primera época- en el que la vivencia es el punto de partida para la expresión, en el trabajo propuesto por Meyerhold la acción física es la única condición de la expresión escénica⁵¹⁰.

3.3. La liberalización corporal: del impulso como guía a la confesión con el cuerpo.

La liberalización corporal es una de las dos principales tendencias de la formación del cuerpo del actor. Se trata de una postura característica del expresionismo, fundamentalmente visible en Rudolf von Laban y, asimismo, propia del corporeismo, cuyo principal representante se podría considerar Jerzy Grotowski.

En el caso de Laban se plantea una unificación de los aprendizajes en una sola técnica denominada expresión corporal que es identificada con la danza o con el mimo o con una

⁵⁰⁸ Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 63.

⁵⁰⁹ Discurso de Meyerhold para la conferencia de directores pronunciado en abril de 1936 . Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 73.

⁵¹⁰ A este respecto, Igor Ilinski subraya el valor de las acciones físicas como elemento condicionante de la relación forma-fondo y como aspecto en el que se pueden conciliar los planteamientos de la *Biomecánica* de Meyerhold y las *acciones físicas* de Stanislavski: “*Si la forma es justa, decía, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serán también puesto que determinadas por la posición del cuerpo, con la condición de que el actor posea unos reflejos fácilmente excitables, es decir, que las tareas que le son propuestas desde el exterior sepan responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra. No es necesario vivir el miedo sino expresarlo en escena por una acción física. Esto es aquí, me parece, donde se opera la unión entre la biomecánica de Meyerhold y el método de las acciones físicas de Stanislavski*”, Ilinski, I. (1961) “*Sobre mí mismo*”, en Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 120.

mezcla de ambos. Para este autor, el desarrollo artístico del comediante requiere una experimentación previa en la que se produce una entrega total al movimiento como ocurre en el *mimo* o en el *baile*:

“Una de las ideas conductoras experimentales fue que el actor nunca podría lograr el despliegue de personalidad que requiere la interpretación, sin haber experimentado previamente el total abandono al impulso humano apasionado del movimiento, como se manifiesta en el mimo y el baile”⁵¹¹.

Una característica importante de esta tendencia es la configuración técnica común en torno al movimiento que supera la especificidad de las distintas modalidades escénicas de uso corporal. Curiosamente, a pesar del carácter eminentemente analítico de la propuesta de Laban, aparece siempre una llamada al sentimiento, al significado, al motivo y a los contenidos personales de índole emotiva:

“Tanto el actor como el bailarín podrán tener con seguridad ciertas ventajas al saber más sobre los movimientos que les ayudan a representar los caracteres en conflicto. Pero igual que un pintor no es un artista hasta que conoce la composición de su paleta, también el actor y el bailarín tendrán que saber más que el mero contorno de las acciones básicas y su clasificación para culminar su aspiración. El actor o el bailarín que usa el movimiento como su medio de expresión, habrá de confiar más en la sensación del movimiento, que en su análisis consciente”⁵¹².

Laban busca la combinación entre el conocimiento, la ordenación y el control de los distintos movimientos -a partir de una clasificación establecida por él mismo- y la percepción intuitiva de los significados de tales movimientos:

“Sólo cuando el científico aprenda del artista cómo adquirir la sensibilidad necesaria para la importancia del movimiento, y cuando el artista aprenda del científico cómo ordenar su propia conciencia visionaria del significado interno, se podrá establecer un equilibrio total”⁵¹³.

En este sentido propone, a partir de *acciones básicas de esfuerzo*, la clasificación motriz que actualmente se conoce como el *método de expresión corporal* de Laban. La composición y la secuenciación, a partir de los elementos más sencillos de su sistema, han de combinarse necesariamente con el estudio de las relaciones entre las formas motrices externas y las intencionalidades que las provocan y caracterizan, otorgándoles un significado subjetivo:

⁵¹¹ Laban, R. (1987) **El dominio del movimiento**, ed. Fundamentos, Madrid, p. 165.

⁵¹² Laban, R. **o.c.** p. 168.

⁵¹³ Laban, R. **o.c.** p. 169.

*“La investigación y análisis de este lenguaje del movimiento, y por ello del baile y la actuación dramática, sólo puede basarse en el conocimiento y práctica de los elementos de movimiento, sus combinaciones y secuencias, así también como un estudio de su significación”*⁵¹⁴.

Más que el aprendizaje de distintas técnicas, en contraposición a un planteamiento múltiple, Laban plantea de forma genérica una aproximación racional y una única técnica experimental. En esta aproximación prima la atención vivencial sobre las nuevas adquisiciones -donde la conciencia corporal es la base sobre la que han de construirse las enseñanzas- y sobre las capacidades teatrales en las que se pone en juego la expresividad corporal:

*“La observación consciente y la experiencia de esfuerzo que vaya produciéndose en el cuerpo, será de gran importancia para el desarrollo y refinamiento de la capacidad de mimar, actuar y bailar”*⁵¹⁵.

El planteamiento expresionista de Laban, a pesar de basarse en concepciones propias de principios de siglo, se ha impuesto en el contexto actual como la referencia más recurrida para defender el concepto genérico de expresión corporal predominante en tanto técnica del movimiento aplicable a los ámbitos educativo y artístico⁵¹⁶.

En lo que respecta a la formación corporal del actor, desde la perspectiva de Jerzy Grotowski, por su amplitud y evolución, aparecen reflejadas las distintas tendencias de los discursos sobre la expresión corporal: predominio de una óptica más instrumental y dualista en los inicios y acercamiento a los conceptos de expresión y liberación corporal propios del movimiento corporeista.

En un artículo titulado “*Los ejercicios*”, Grotowski⁵¹⁷ critica el uso de la danza y otras disciplinas corporales como la gimnasia y la pantomima; estas, en tanto que partes del proceso formativo del actor pueden suponer un perjuicio para la expresividad del actor si se aplican de forma parcializada con el objetivo de potenciar distintos sectores y habilidades del cuerpo. En su “*Respuesta a Stanislavski*” vuelve a insistir en la crítica contra la enseñanza segmentada y diversificada del cuerpo del actor:

⁵¹⁴ Laban, R. **o.c.** p. 181.

⁵¹⁵ Laban, R. **o.c.** p. 178.

⁵¹⁶ Véase, a este respecto, el uso de las *acciones básicas* de Laban en publicaciones recientes como por ejemplo Schinka, M. (1988) **Expresión Corporal: bases para una programación teórico-práctica**, ed. Escuela Española, Madrid.

⁵¹⁷ Grotowski, J. (1993) “*Los ejercicios*”, en **Máscara**, nº 11-12, p. 31, escrito en 1979.

“Stanislavski creía que un entrenamiento positivo, indispensable para los actores, debería componerse de ejercicios de distintos tipos, relativamente diversos, ligados únicamente por un fin común”⁵¹⁸.

En oposición a este empleo multidisciplinario sobre el cuerpo⁵¹⁹, Grotowski propone la liberación de la expresión corporal a partir de su concepción unitaria y orgánica de hombre, con un abordaje técnico basado en el concepto de *impulso* -herencia del expresionismo- y ligado al proceso creativo:

“Lo que hay que hacer es liberar el cuerpo y no amaestrarle distintos sectores. Dar al cuerpo una posibilidad de vida”⁵²⁰.

Marco de Marinis⁵²¹, sintetiza muy claramente la evolución del planteamiento de Jerzy Grotowski respecto a las características del trabajo técnico corporal del actor en relación con su expresividad a partir de los conceptos de técnica *positiva* y *negativa*: la diferencia entre la concepción *positiva* de la técnica -que coincide con los primeros planteamientos de Grotowski- y la concepción *negativa* -que marca las últimas tendencias de su trabajo-. En la *técnica positiva*, el método de entrenamiento corporal es capaz de otorgar objetivamente al actor una capacidad creativa; este, en oposición a la laguna física del actor tradicional que se caracteriza como *cabeza sin cuerpo*, llega al extremo y al riesgo de diseñar un modelo de actor *cuerpo sin cabeza*, donde la expresión corporal se entiende sólo en su aspecto exterior y muscular. En la *técnica negativa*, que desde nuestro punto de vista denota una clara influencia oriental y corporeista, el objetivo es localizar y remover las resistencias y los obstáculos que bloquean al actor en su misión creativa y que le impiden expresar sus *impulsos vivos*; se trata de una técnica que pretende recomponer el *todo vocálico-corporal y fisiopsicológico*, que intenta de forma integradora superar los dualismos mente-cuerpo, palabra-gesto, espíritu-materia o interno-externo. Esta evolución denota el carácter *expresionista* que va impregnando los discursos de Jerzy Grotowski al que, paradójicamente, Michel Bernard en su tesis sobre la expresividad corporal⁵²², califica de *antiexpresionista*. La técnica, desde esta segunda postura, tiene que servir para facilitar el proceso liberador expresivo y la reacción física auténtica. Así lo describe Marco de Marinis para referirse al *teatro pobre* de Grotowski:

⁵¹⁸ Grotowski, J. (1993) “Respuesta a Stanislavski”, en **Máscara**, nº 11-12, p. 21, escrito en 1980.

⁵¹⁹ Sobre la formación multidisciplinaria del cuerpo del actor se pueden señalar figuras representativas como Meyerhold en la primera mitad de siglo y Eugenio Barba en la segunda mitad.

⁵²⁰ Grotowski, J. o.c. p. 31.

⁵²¹ De Marinis, M. (1993) “Teatro rico y teatro pobre”, en **Máscara**, nº 11-12, p. 95.

⁵²² Véase. Bernard, M. (1976) **L'expressivité du corps**, ed. Jean-Pierre Delarge éditeur, París, pp. 280-312.

“La reacción física para ser auténtica debe iniciarse siempre dentro del cuerpo y por tanto, el gesto visible sólo debe ser la conclusión de ese proceso”⁵²³.

Grotowski incide en la necesidad de tomar de la técnica sólo aquello que facilite el *desbloqueo* de los *procesos humanos*⁵²⁴. En su última época, en el teatro de las denominadas *artes rituales*, el trabajo técnico sobre el cuerpo adquiere particular importancia; la medición y precisión de cada gesto se caracterizan por la exhaustividad. Este trabajo se apoya en técnicas antiguas en las que supuestamente el arte aún no se había emancipado y para ello se apoya en la convicción de la existencia de *generales culturales* o *universales culturales* en la expresión corporal. Una vez más aparece el tópico y la nostalgia del origen del teatro ligado al concepto de expresión corporal. A este respecto, Zbigniew Osinski, describe el tratamiento corporal propio de las antiguas prácticas en las que se basa Grotowski:

“El contacto con las antiguas prácticas iniciáticas es muy sutil, casi no formulado y la primera obligación de cada ejecutante es que todo esté bien hecho. Hay que comprenderlo en el sentido material, físico. Simplemente el cuerpo debe efectuar honesta y precisamente y no bombear las emociones y la expresión”⁵²⁵.

En las últimas referencias sobre el trabajo y la teoría de Grotowski, tal como lo expone Jaime Soriano⁵²⁶, la ejercitación corporal del actor se concibe como una necesidad de profundizar en un campo que estimule la *organicidad* y, asimismo, la confrontación en la *problemática individual* de cada participante. Didácticamente se plantea la necesidad de otorgar al actor un margen de libertad -respetando los umbrales personales de fatiga y logro- y se plantea el interés por entrar en un nivel lúdico de búsqueda de imágenes y asociaciones. Esta renovación pedagógica no supone nunca un detrimento en el nivel técnico en la medida en que el objetivo es hallar un equilibrio entre el nivel de adquisiciones técnicas -el qué- y el nivel pre-expresivo -el cómo-. Se puede asumir este planteamiento como una solución a la dialéctica corporal técnica-expresión. Grotowski entiende su trabajo como un medio para transgredir las posibilidades corporales conocidas por cada actor y como una forma de comunicación con el propio cuerpo. En este sentido, refiriéndose al proceso pedagógico de Grotowski, Soriano define el *training* como un diálogo con el cuerpo:

⁵²³ De Marinis, M. o.c., p. 95.

⁵²⁴ Grotowski, J. (1993) “*Respuesta a Stanislavski*”, en **Máscara**, nº 11-12, pp.18-26, escrito en 1980.

⁵²⁵ Osinski, Z. (1993) “*Grotowski traza los caminos: del drama objetivo (1983-1985) a las artes rituales (desde 1985)*”, en **Máscara**, nº 11-12, p. 105.

⁵²⁶ Soriano, J. (1993), “*Una conclusión mexicana*”, en **Máscara**, nº 11-12, pp. 132-134.

“El training es como un diálogo con el propio cuerpo. Como un buen jinete en íntima relación con su caballo”⁵²⁷.

Las respuestas de Grotowski ante el problema de la utilización de la técnica en relación con la expresión del actor son conciliadoras en la medida en que los aspectos técnicos y expresivos se complementan y se alternan en el proceso formativo del actor. El aprendizaje técnico es indispensable al menos en los comienzos de la preparación:

“Estamos ante instrumentos que en un primer tiempo concentran en ellos todo el aspecto técnico y artístico del trabajo. Solamente en un primer tiempo, pero este comienzo es una condición indispensable... Digamos que a cada fase de espontaneidad de la vida siempre sigue una fase de absorción técnica”⁵²⁸.

En el marco de un discurso organicista, Grotowski compatibiliza la espontaneidad y la precisión corporales como aspectos que se contradicen pero se complementan en la naturaleza humana, en general, y en la creación artística en particular:

“Aquella contradicción entre espontaneidad y precisión es natural y orgánica. Porque ambos aspectos son los polos de la naturaleza humana, por este motivo cuando se cruzan estamos completos. En un cierto sentido la precisión es el campo de la acción de la conciencia, la espontaneidad -en cambio- del instinto”⁵²⁹.

La expresión corporal *-el acto del cuerpo-vida-* en la concepción de Grotowski⁵³⁰ se define como un fenómeno muy cercano a la comunicación: la expresión individual como condición de la comunicación y la comunicación como aspecto inseparable de la expresión. Este concepto condiciona la metodología de formación del actor en lo que respecta a la relación y mutuo enriquecimiento entre el trabajo individual y el colectivo de manera que se plantea, en primer lugar, como necesaria la reacción individual y, en segundo lugar, como trabajo grupal:

⁵²⁷ Soriano, J. o.c. p. 134.

⁵²⁸ Grotowski, J. (1993) *“Tu eres hijo de alguien”*, en **Máscara**, nº 11-12, pp. 73 y 75, escrito en 1989. Esta cita de Grotowski recuerda el lenguaje vitalista de las fases de creatividad corporal tal como se describen en Keleman, S. (1987) **La realidad somática**, ed. Narcea, Barcelona.

⁵²⁹ Grotowski, J. (1993) *“Respuesta a Stanislavski”*, en **Máscara**, nº 11-12, p. 23, escrito en 1980. Muy similar al discurso de Grotowski es el de Eugenio Barba en lo que respecta a la dialéctica constitutiva del proceso creador entre disciplina y espontaneidad entre forma fija y reacción orgánica: *“Sin el elemento constrictivo (y en una fase más avanzada autoconstrictivo) representado por el ejercicio precisamente en cuanto estereotipo, forma fija, el proceso creativo tiende inevitablemente a degenerar en la “vorágine física incontrolada” en la “conducta caótica e inexpresiva”, reduciéndose a un “inerte derramamiento de magma emotivo.”* Barba, E. (1985), **Aldilà delle isole galleggianti**, ed. Ubulibri, Milán, pp. 26 y 101, cf. De Marinis, M. o.c. p. 239.

⁵³⁰ El concepto de *cuerpo-vida* en Grotowski se refiere al ente cargado de existencia, es una propuesta terminológica de influencia existencialista para terminar con el dualismo cognitivista cuerpo-mente. Grotowski, J. (1993) *“Lo que fue”*, en **Máscara** 11-12, escrito en 1973.

*“No se puede estar en contacto con alguien si no se existe primero a sí mismo”*⁵³¹.

En este mismo sentido, se puede decir que el énfasis de la pedagogía teatral de Grotowski se sitúa tanto en el proceso perceptivo-expresivo de *autopenetración* y *autoconocimiento* como en el proceso comunicativo y de relación corporal:

*“El acto del cuerpo-vida implica la presencia de otro ser humano, la comunicación de gente. E incluso nuestros recuerdos no son verdaderamente importantes sino cuando nos unen a otro, cuando evocan los momentos donde hemos vivido intensamente con los otros. Estos están inscritos en el cuerpo-vida, ya pertenecen a su naturaleza. Y si con su cuerpo-vida usted toca a alguien, su alguien aparecerá en lo que usted hace”*⁵³².

Esta diada expresión-comunicación, individual-grupal va a ser uno de los problemas de mayor interés y controversia en la didáctica general de la expresión corporal. La acción física, en tanto que movimiento significativo, siempre va dirigida a alguien; en este sentido, el concepto de expresión corporal tiende a identificarse con el de comunicación corporal:

*“Todas las fuerzas elementales en el cuerpo están orientadas hacia alguien o hacia sí mismo; escuchar, mirar, proceder con el objeto, encontrar los puntos de apoyo: todo esto es la acción física”*⁵³³.

La *confesión con el cuerpo*, un término grotowskiano referido a la expresión según el cual el actor llega a ser transparente y sincero en su motricidad y en el uso de su cuerpo en general, sería la meta que ha de guiar el proceso de formación corporal del actor:

*“La confesión en la cual no me escondo ni detrás de los estereotipos comunes, ni detrás de los detalles cotidianos, ni detrás de algún refugio, ni siquiera entendido literalmente”*⁵³⁴.

Por todo ello se podría afirmar que, para Grotowski, el proceso pedagógico sobre la expresión corporal se dirige, a partir de una exploración sobre la propia corporeidad *-autopenetración-*, hacia la capacidad de máxima transmisión y comunicabilidad *-confesión con el cuerpo-*, a través de un camino de progresiva liberación corporal. Esta liberación corporal implica no sólo el aprendizaje de nuevas técnicas sino, sobre todo, la conciencia y el desprendimiento de los límites que las imposiciones culturales y sociales van tejiendo desde la más tierna infancia.

⁵³¹ Grotowski, J. o.c. p. 42.

⁵³² Grotowski, J. o.c. p. 43.

⁵³³ Grotowski, J. (1993) “Respuesta a Stanislavski”, en *Máscara*, nº 11-12, p.21, escrito en 1980.

⁵³⁴ Grotowski, J. o.c. p. 23.

4. La expresividad en el proceso creativo.

La construcción conceptual de la expresión corporal también se inserta en los planteamientos innovadores referentes a la creatividad de la producción teatral, participando de las controversias en torno al proceso de elaboración de la obra de arte, desde la concepción del texto hasta cada representación. Lo que se cuestiona es el margen de libertad y de decisión sobre la actividad corporal escénica en el seno de una lucha de poder, donde el cuerpo del actor e incluso del espectador participan con distintas alternativas de intervención.

Esta intervención depende en gran parte de la relación entre los cuatro agentes creativos teatrales -autor, director, actor y espectador- y de los márgenes de actuación de cada uno de ellos; desde esta perspectiva es desde la que se puede analizar el lugar del actor respecto de su expresividad corporal y el valor creativo que se otorga. Este interrogante de la jerarquía teatral se inicia en el primer cuarto de siglo en Europa y continúa en la segunda mitad de siglo con la proliferación de diversas propuestas extremas; en ellas el actor asume la iniciativa creadora dentro de un proceso de *creación colectiva* en el seno del grupo, donde la técnica de la improvisación corporal es un indicador de su participación. La atención sobre el espectador en un teatro concebido como ámbito de comunicación corporal, es el último de los aspectos del análisis de la expresividad del actor en el proceso creativo.

4.1. El *permiso* de la creatividad corporal.

En el primer cuarto de siglo de teatro europeo se toma conciencia de las posibilidades de intervención del director sobre la obra teatral a partir del cuestionamiento de la primacía creativa del dramaturgo y también del análisis de los textos literarios. En la medida en que el autor y el texto pierden autoridad y dejan de imponerse, el director y el actor, si el primero lo consiente, adquieren mayor autonomía creativa: se permiten el lujo de modificar explícitamente los textos y hasta de prescindir de los mismos. Esta autonomía resultante de la obtención del *permiso* de la creatividad se manifiesta significativamente en la gestualidad y en el uso del cuerpo de los actores.

En el ámbito del teatro ruso surgen iniciativas personales muy determinantes como las de Constantin Stanislavski y, sobre todo, las de Meyerhold, ya mencionados. Stanislavski, como quedó señalado en epígrafes anteriores, ocupa un lugar importante como precursor en la dedicación a la práctica y la experimentación teatral fuera del espectáculo. En este sentido, Jerzy Grotowski le atribuye la iniciativa en el concepto de ensayo como proceso creativo:

“...él formuló la necesidad del trabajo de laboratorio y de los ensayos en cuanto procesos creativos sin espectadores”⁵³⁵.

⁵³⁵ Grotowski, J. (1993) “Respuesta a Stanislavski”, en **Máscara** 11-12, p. 21, escrito en 1980.

En la línea de Constantin Stanislavski, en su derivación americana, es necesario referirse a Lee Strasberg, uno de sus principales seguidores⁵³⁶, para destacar la importancia que se va otorgando desde principios de siglo a la capacidad creativa como contrapunto de la esterotipación y de los clichés o las imitaciones. Este es uno de los aspectos comunes de las distintas iniciativas que buscan la innovación en el seno del teatro occidental. A este respecto, Odette Aslan, se revela como una de las defensoras de la lucha por la reactivación de un actor al que la tradición occidental había ido escondiendo detrás de los textos dramáticos, detrás de la escenología y detrás de la preponderancia pedagógica y creativa del director teatral y del autor literario:

*“Ser creador significa renunciar a los clichés, estar vivo, reaccionar ante las situaciones. Strasberg, como tantos otros antes o después de él, clama contra la esclerosis que perjudica al teatro occidental”*⁵³⁷.

En la explicación de Aslan sobre las propuestas defensoras de la intervención del actor en la creación escénica, se pone de manifiesto la posibilidad y la riqueza que el actor tiene en sí mismo, en su propia vida y en su propio cuerpo, a partir de un camino de introspección y trabajo personal:

*“Más allá de la escena escrita por el autor, antes y después, entre líneas, se extiende todo un universo que el actor debe explorar. No tiene que contentarse con las réplicas que se le atribuyen. Debe partir de la situación y recorrer todos los itinerarios posibles... Así pues el actor se explora, hace inventario de sí mismo”*⁵³⁸.

En este sentido, parece asociarse el proceso creativo al conocimiento del sí mismo; la importancia que Lee Strasberg concede a la introspección no deja de tener conexiones con el psicoanálisis, tan influyente en los teóricos y prácticos del teatro europeo pero, sobre todo, en el estadounidense.

Como ya señalamos, uno de los elementos fundamentales en el estudio del proceso creativo del actor es la relación que este establece con los demás componentes de la actividad teatral: director, autor y espectador.

A este respecto, Meyerhold⁵³⁹ establece una comparación entre el *teatro-triángulo*-en el que el espectador recibe a través del director el arte del actor y del autor- y el *teatro-lineal* -paradigma de equilibrio creativo-. En el *teatro-lineal* el director cede al actor parte del poder

⁵³⁶ Lee Strasberg conoció en Estados Unidos la gira del Teatro Artístico dirigido por Stanislavski y trató de aplicar el Sistema, pero resultó un método diferente, muy determinado por las diferencias contextuales y por la influencia del psicoanálisis.

⁵³⁷ Aslan, O. o.c. p. 246.

⁵³⁸ Aslan, O. o.c. p. 247.

⁵³⁹ Meyerhold, V.F. (1988) **Teoría teatral**, ed. Pueblo y Educación, La Habana, p. 24.

de creación para que se produzca una comunicación más auténtica entre actor y espectador; el espectáculo creado no es el resultado exclusivo de la concepción del director sino que se amplía el margen de libertad creativa de los demás agentes activos. Según Meyerhold, todos los agentes del proceso teatral modifican su intervención a partir de la aplicación del *teatro-lineal*: el espectador se vuelve más activo, el actor más creativo y el director más flexible y abierto, menos impositivo:

“El primero de estos métodos priva de su libertad creativa tanto al actor como al espectador; el segundo, al contrario, libera tanto a uno como a otro y fuerza al espectador a pasar de una simple contemplación al acto creador (para empezar, haciendo trabajar a su imaginación)... En el teatro-lineal, el director, después de haber captado el arte del autor, lleva al actor su propio arte (el autor y el director no son más que uno). Después de haber absorbido el arte del autor por medio del director, el actor se vuelve frente al espectador y le abre su alma libremente, así refuerza la interacción de los dos fundamentos principales del teatro: el comediante y el espectador... Limitándose a equilibrar todo lo que han elaborado libremente los otros creadores de esta obra colectiva. Una vez establecida la armonía, sin la cual, el espectáculo es inconcebible, el director no tratará de que realicen, exactamente su concepción”⁵⁴⁰.

Meyerhold pone todo el énfasis en la formación que fomenta la libertad individual del actor, la cual le permitirá lograr con éxito las escenas creadas por él mismo. A este respecto, al considerar al actor como principal agente del teatro, es necesario desarrollar los medios creativos a su alcance:

“En el 'teatro de línea recta' lo que importa es el arte individual del actor, sin el cual la libertad de crear es inconcebible... La escuela fuera del teatro dará actores que no serán buenos para algunas escenas, salvo para aquellas que ellos mismos hayan creado... Porque el teatro es, en primer lugar, un arte del comediante”⁵⁴¹.

Un planteamiento parecido en cuanto a la necesidad de limitar los condicionamientos del director para dejar madurar la expresión del actor surgió simultáneamente en la teoría de Copeau⁵⁴², planteamiento que se reflejará medio siglo más tarde de forma similar en la teoría de Grotowski, en la que también se restringen las intervenciones del director como condición para la actuación libre y la creación del actor. Para Meyerhold el cuerpo del actor es, además,

⁵⁴⁰ Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 25.

⁵⁴¹ Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 26.

⁵⁴² Copeau, J. **o.c.** p. 195.

el símbolo de las acciones individuales, de las improvisaciones, el lugar donde se percibe más claramente la originalidad artística:

“El problema fundamental del teatro contemporáneo es preservar el don de la improvisación que posee el actor, sin transgredir la forma precisa y complicada que el director ha conferido al espectáculo... Si la improvisación está ausente en sus actuaciones, es que el actor está estancado en su desarrollo... El buen actor se distingue del malo, en que este no interpretará el jueves del mismo modo que lo hizo el martes... Lo más valioso en el actor es su individualidad. Es necesario que brille a través de sus encarnaciones”⁵⁴³.

A partir del marco organizativo del director, el actor ha de ser capaz de manifestarse, a través de la práctica de la improvisación corporal, como individuo que se expresa singularmente en cada representación.

En la teoría de Meyerhold, la improvisación del actor fue también el camino fundamental para el desarrollo de su capacidad creativa. Por ello, la expresión corporal del actor ha de ser original en cada espectáculo y en cada instante. Sin embargo, este respeto a la libertad individual no le permite al actor limitarse a expresar de forma natural sus estados internos, ni tratar de ser *él mismo* en escena. No basta con ser transparente sino todo lo contrario: Meyerhold exige para su creación teatral el esfuerzo de la modificación. La creatividad se manifiesta con el uso de *la invención, el juego y el dominio*. En este sentido, Meyerhold se opone al teatro como arte de expresión corporal del sí mismo, de la propia interioridad; exige un proceso de modificación en el actor que nada tiene que ver, tampoco, con la mera imitación; se trata de una transformación creativa:

“En sus esfuerzos por metamorfosearse, el actor contemporáneo busca destruir su 'yo' para producir en escena la ilusión de la vida. ¿Se puede llamar intérprete al que se esfuerza por ser natural?... El público viene al teatro para ver el arte de un hombre; pero, ¿es arte mostrarse a sí mismo? El público espera la invención, el juego, el dominio, y se le presenta la vida o su servil imitación”⁵⁴⁴.

Según Monique Borie⁵⁴⁵, Meyerhold es calificado por sus contemporáneos de mecanicista de lo cual él se defiende con el argumento de la importancia que, en sus planteamientos biomecánicos, concede al pensamiento y a la capacidad creadora. En este sentido, el director ruso distingue dos formas de pensamiento, la primera se refiere a la ideología con la que el actor vincula su espectáculo y, la segunda, a la conciencia espacio-temporal y rítmica con aplicación artística. Como última pretensión, Meyerhold

⁵⁴³ Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 75.

⁵⁴⁴ Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 104.

⁵⁴⁵ Borie, M. **o.c.** p. 6.

espera del actor en formación que se convierta en el creador de su propio sistema de signos, de su propio lenguaje gestual -o de su propia expresión corporal-. En términos de Monique Borie, sueña con un actor que reúna simultáneamente tres condiciones: técnico del cuerpo, partidario de la *nueva ideología* y autor de su *propio sistema de signos*⁵⁴⁶. A este respecto, se puede decir que Meyerhold concede al actor el nivel de creador a través del aprendizaje de la expresión corporal y a través de la capacitación técnica gracias a la cual el cuerpo del actor escribe su propio texto.

Por su parte, Edward Gordon Craig coincide con Meyerhold en la concepción antinaturalista del teatro y del arte como creación. Se considera a sí mismo un creador y menosprecia la pretensión reformadora de algunos directores teatrales; lo que él pretendía, manifiesta, no consistía 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”*⁵⁴⁷.

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 aquella⁵⁴⁸.

Por otra parte, en la teoría de Rudolf von Laban, también se plantea el lugar e importancia de la técnica del movimiento en relación con otros factores expresivos como la creación. Tal como lo describe Peter Brinson⁵⁴⁹, Laban afirmaba que la utilización creativa del movimiento es tan importante como la técnica. Esta parte de su trabajo se desarrolló sobre todo en Inglaterra, donde pasó los últimos veinte años de su vida tratando de popularizar sus

⁵⁴⁶ Borie, M. o.c. p. 6.

⁵⁴⁷ Craig, E.G. o.c. p. 379.

⁵⁴⁸ “El rostro del actor no tiene ninguna necesidad de estar relegado a la sombra y de disminuir sus capacidades expresivas hasta hacerlas casi nulas...Más valdría entonces eliminarlas por completo... Hasta el día en que el actor no perdió la capacidad de expresarse y de interpretar y no comenzó a despreciar el buen uso de la escena y la luz, jamás hubo necesidad de dar al escenario una excesiva preponderancia”, Craig, E.G. o.c. p. 395.

⁵⁴⁹ Brinson, P. o.c. p. 56.

técnicas y principios. La idea de movimiento creativo se fue extendiendo en el marco de la denominada *danza recreativa* como propuesta de creación artística al alcance de todos⁵⁵⁰.

La relación entre el proceso formativo de la expresión corporal del actor y la creación escénica se encuentra, asimismo, abordada de forma específica en la obra de Bertold Brecht, el cual incide en el dinamismo propio de las situaciones creativas y propone tareas didácticas a los actores en las que, a través de propuestas lúdicas, incrementen su capacidad adaptativa. En este sentido, Odette Aslan considera al personaje de Brecht como un elemento móvil que se configura a través de distintos encuentros con los cuerpos de los actores:

“Para Brecht el personaje no está fijado en un molde definitivo, sino que es una criatura cambiante... Brecht afirma que nunca distribuye los papeles en función del físico; considera beneficioso que, en los ensayos, los actores se intercambien sus papeles, e incluso los vean ridiculizados por un actor cómico, a fin de desentrañar todos sus aspectos posibles, de no tomarse al personaje demasiado en serio, de poderse reír de él. Es como una especie de auscultación colectiva del personaje”⁵⁵¹.

En general, se puede afirmar que el cuestionamiento del cuerpo en la pedagogía teatral ha llevado consigo, sobre todo en las propuestas más vanguardistas del siglo, un replanteamiento de los caminos de la producción escénica en tanto que forma de creación artística.

4.2. La creación colectiva y la improvisación corporal.

La defensa de la intervención del actor en algunos casos, sobre todo en la segunda mitad se siglo, se fue radicalizando dando lugar a la denominada *creación colectiva*; concepción y metodología donde se suele dedicar un espacio pedagógico y escénico a la improvisación corporal⁵⁵².

⁵⁵⁰ Para Laban, la creación artística, particularmente en el *teatro del movimiento* constituía un medio para aumentar el valor y la confianza en la vida y en el trabajo comunitario. Este es uno de los principios que han inspirado los ámbitos de trabajo del *Laban Center* creado en 1982 con la intención de continuar la labor del propio Laban - Brinson, P. o.c. p. 55-57-.

⁵⁵¹ Aslan, O. o.c. p. 164.

⁵⁵² A propósito del origen y las características de la creación colectiva, Enrique Buenaventura destaca, por un lado, la importancia de la Commedia dell'Arte como manifestación artística representativa de la creación colectiva y, por otro, la importancia de este estilo dramático donde prima el actor en todo el desarrollo del teatro moderno: *“La creación colectiva no es un invento moderno ni, mucho menos, como quieren algunos, una moda pasajera del teatro colombiano y latinoamericano. Con metodologías diferentes ha existido desde que hay teatro. Uno de los movimientos teatrales en los cuales la creación colectiva logró un verdadero apogeo fue el de la Commedia dell'Arte (siglos XVI y XVII) llamada, también, teatro all'improvviso... Si tenemos en cuenta que réplicas y movimientos eran improvisados, comprendemos toda la complejidad y riqueza del oficio. No tenemos tiempo, desgraciadamente, para extendernos sobre este momento estelar de la creación colectiva, pero es preciso subrayar que esta dramaturgia de los actores es la*

A propósito de los centros pedagógicos de actividad teatral referidos en epígrafes anteriores, destaca el *Bauhaus* alemán, conocido como escuela expresionista y como centro de incesante actividad creativa interdisciplinar. José Sánchez⁵⁵³ se detiene rigurosamente en el análisis del sentido y la forma de las relaciones de participación creativa propias de la comunidad del *Bauhaus* y de otros centros alemanes de la primera mitad de siglo. De sus referencias hay que poner de relieve, por un lado, aquellos rasgos por los que se puede considerar al *Bauhaus* como antecedente de la *creación colectiva* -la importancia que concede a los procesos de aprendizaje y experimentación sobre los resultados escénicos y sobre todo la no especialización de los roles de composición teatral- y, por otro lado, el sentido socio-político que se atribuye a estos rasgos y que define este tipo de comunidades teatrales que buscan un cambio social y parten de la acción grupal idealizada en la que se invierten o desaparecen las jerarquías de trabajo:

*“La relación que se establecía entre los miembros del taller de teatro de la Bauhaus era una relación de comunidad creativa ligada por un criterio único, por un mismo interés general. Y la misma relación podía observarse en los modos de comportamiento y relación establecidos en la Bauhaus en su conjunto. Lo mismo cabría decir respecto al grupo productor del Lehrstück. La anulación de las diferencias entre autor/actor/receptor, la relajación de la tensión hacia la calidad artística del producto, la rotación de los papeles, la supeditación de unos y otros a un mismo proyecto pedagógico hacían posible la concepción del grupo teatral como una auténtica Gemeinschaft, como un colectivo democrático de creación, imagen anticipada de la utopía marxista de un estado sin clases”*⁵⁵⁴.

Respecto a las implicaciones de esta creación colectiva sobre el tratamiento de la expresividad corporal, se produce un fenómeno paradójico. Por una parte, el actor, que buscaba intervención en un proceso de creación teatral del que había sido excluido tradicionalmente, tiene que someterse a los dictámenes de un grupo, pero, por otra, la composición corporal colectiva surge de la agrupación de las aportaciones gestuales de cada actor. Esta aspiración de compatibilizar la expresión corporal individual y colectiva se puede comprender desde la óptica de una intención de modificación de los mismos conceptos de sociedad y de grupo. Según José Sánchez, la clave se encontraba en la habilidad para construir una poética gestual global a partir de la consideración y del respeto por las iniciativas gestuales primarias y particulares:

base, la matriz, de todo el teatro moderno de occidente”. Buenaventura, E. (1994) “*La dramaturgia del actor*”, en **Repertorio**, nº 29, p. 38. El propio Jacques Copeau, se refiere a la Commedia dell’Arte como antecedente de la improvisación y declara un especial interés en el *arte de improvisar* -Copeau, J. o.c. p. 187- .

⁵⁵³ Sánchez, J.A. (1992) **Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario**. ed. Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca.

⁵⁵⁴ Sánchez, J.A. o.c. p. 148.

“La expresión (individual) sería sustituida por lo géstico (colectivo), pero lo géstico no se formaba sino por la articulación de los múltiples gestos individuales. Se precisaría, pues, que cada individuo adoptara un gesto socializable, generalizable en lo géstico. De otra parte, la definición de lo social estaría dada por esa generalización y no exteriormente impuesta. Es decir, la definición de lo social surgiría del proceso mismo de construcción de lo géstico a partir de los gestos individuales”⁵⁵⁵.

En definitiva, el expresionismo planteaba una sociedad *orgánica* frente a otra *mecánica*⁵⁵⁶ y aspiraba a la primera a través del ejercicio pedagógico sobre la gestualidad del actor. Esta pretendida dinámica de creación corporal trataba de compatibilizar la aportación corporal del actor con el funcionamiento creativo del grupo a través de un engranaje comunicativo óptimo que rayaba en la integración de las partes en el todo, pero trataba de mantener los límites de cada aportación gestual.

El caso de Bertold Brecht, que se puede considerar un símbolo de superación de la estética y la pedagogía expresionista⁵⁵⁷, es relevante porque ofrece una perspectiva alternativa dentro de una línea que reclama la intervención del actor en una dinámica de creación colectiva. El actor es el eje principal o, al menos, imprescindible de la creación teatral, sin embargo, participa de un trabajo grupal cooperativo en el que están bien definidos los roles y no se produce intercambio de los mismos como ocurría, por el contrario, en el caso del *Bauhaus* y otras escuelas expresionistas:

“Claro está que el actor no es quien debe hacerlo todo, aunque nada se hará sin relación a él. La interpretación, montaje y presentación de la 'fábula' correrá a cargo del teatro en su totalidad: actores, escenógrafos, músicos, coreógrafos, especialistas en máscaras y vestuario. Todos ellos reunirán sus diferentes artes en la común tarea, aunque ninguno tenga que perder por ello su independencia”⁵⁵⁸.

Situándonos en la segunda mitad de siglo, hay que referirse al surgimiento de grupos teatrales, calificados específicamente como grupos de *creación colectiva*. Uno de ellos fue el *Living Theater*, grupo teatral norteamericano creado en 1947, que se considera uno de los pioneros en lo que al ideal de participación teatral colectiva respecta⁵⁵⁹. El *Living Theater* se

⁵⁵⁵ Sánchez, J.A. **o.c.** p. 149.

⁵⁵⁶ Los términos de *orgánica* y *mecánica*, utilizados entre otros por Jose Antonio Sánchez - Sánchez, J.A. **o.c.** p. 150-, son ejemplos de las oposiciones de las concepciones vitalistas a la evolución técnica de la sociedad de las que se deriva el reclamo de una *expresión corporal primitiva*.

⁵⁵⁷ Véase en este sentido, Sánchez, J.A. **o.c.**

⁵⁵⁸ Brecht, B. (1967) “*El pequeño organon*”, en **Primer Acto**, nº 86, Madrid, p. 70.

⁵⁵⁹ El *Living Theater* surge en Estados Unidos pero se desarrolla tanto en América como en Europa, donde transcurre su última etapa y donde actúa como germen para otras iniciativas semejantes.

nutrió de unos principios políticos y de una ideología cuyos objetivos de cambio social trataban de ser conseguidos a través de la actividad teatral: tanto desde el punto de vista de las relaciones internas de la comunidad teatral como desde el punto de vista de la creación artística. En este sentido, Marco de Marinis define al *Living Theater* a partir del ideal de vida comunitaria que busca la ruptura con las relaciones de poder y las jerarquías impuestas:

*“...compañía teatral que se propone también y sobre todo como realización de una comunidad de convivencia y de trabajo, ligada por esos mismos ideales anarcopacifistas, cuya afirmación auspician e intentan promover en toda la sociedad, intentando entretanto hacerla actuar y ponerla en práctica en su propio interior”*⁵⁶⁰.

Desde el punto de vista de la expresividad corporal, el aspecto más relevante de este grupo y comunidad teatral es el concepto de cuerpo como elemento prioritario en la intervención sobre el actor en el proceso de la creación teatral. La idea de creación colectiva, donde no sólo desaparece el papel del director sino que se diluyen los límites de lo individual y se exaltan radicalmente los valores de lo grupal⁵⁶¹, se asocia a una visión corporal también global y a un tratamiento escénico que recurre, por ejemplo, a la aglomeración de los cuerpos. A este respecto, de Marinis pone de manifiesto la frustración que se derivaba del hecho de no alcanzar ese ideal de hermandad y de disolución corporal al que se aspiraba:

*“El cuerpo colectivo, que al nacer el Acuerdo había vibrado y respirado al unísono, había producido sonidos y ejecutado movimientos como un único cuerpo viviente, es ahora atacado y descompuesto por un misterioso y metafísico flagelo: se transforma en una pirámide de cadáveres”*⁵⁶².

El *Living Theater* actuó como modelo de creación corporal y como símbolo de un cuerpo de actor liberado de la dictadura del director y de la dictadura del texto dramático.

En el teatro de *creación colectiva* destaca, además, el grupo francés denominado *Théâtre du Soleil* cuyo desarrollo escénico y pedagógico abarca las décadas de los sesenta y los setenta. Este grupo representa una forma de creación colectiva en la que desaparece la exclusividad de los roles de dirección unipersonal y donde se detecta también un interés específico por la comunicación corporal escénica. Según David Bradby⁵⁶³, el estilo de interpretación acrobática de Meyerhold y el rechazo del psicologismo frente a lo cual se puede situar lo corporal y lo social, fue el punto de partida del *Théâtre du Soleil*; de la misma forma que lo había hecho en los años veinte Jacques Copeau, en este grupo francés de los

⁵⁶⁰ De Marinis, M. o.c. p. 246.

⁵⁶¹ La idea de colectividad, de individualidad perdida en el todo es una idea propia del expresionismo, manifestada en el tratamiento pedagógico de la escuela alemana denominada Bauhaus.

⁵⁶² De Marinis, M. o.c. p. 254.

⁵⁶³ Bradby, D. o.c. p. 299.

setenta, se utilizaba en la formación del actor la máscara como medio para ayudarle a expresarse gestualmente. En general, se trataba de otorgar al gesto un lugar, al menos, tan importante como a la palabra. En el periodo creativo se utilizan de forma complementaria improvisación y repetición, aspectos que David Bradby considera desencadenantes del cuestionamiento de las relaciones y la importancia de las acciones grupales e individuales⁵⁶⁴. Sobre todo a partir de 1968, fecha en la que se produce un impulso político y social que afecta profundamente a la movilización teatral, se potencia en el seno del grupo, la improvisación a partir de elaboraciones autobiográficas en el personaje del Clown⁵⁶⁵.

En cuanto al funcionamiento de la colectividad teatral, aunque se reconocen las cualificaciones profesionales de las diferentes ramas de la actividad escénica -del director técnico, del encargado de luces y sonido, del decorador etc.- se termina con la noción de parcelas prohibidas, de guetos inaccesibles. Se produce una gran implicación profesional y personal de los componentes del grupo: un compromiso total como seres humanos. La participación numerosa de actores y técnicos en la creación colectiva tuvo un efecto liberador en las estructuras profesionales del teatro francés. En general el proceso de creación colectiva se percibía como una manifestación contracorriente en un marco de sociedad altamente especializada⁵⁶⁶ formada por departamentos estancos de imposible permeabilidad, donde el tratamiento sobre el cuerpo no podía situarse al margen. En este sentido, se detecta un paralelismo en la crítica a la parcelación de las intervenciones creativas y a la parcelación técnica sobre el cuerpo. La improvisación es el método que simboliza la ruptura con la imposición externa sobre la expresión motriz individual en torno a la cual se ha gestado la pedagogía de la actividad física del actor de la segunda mitad de siglo. Según lo pone de manifiesto Odette Aslan, la improvisación se ha institucionalizado en las últimas tendencias por su asociación a todo proceso creativo y a toda concepción teatral en la que se exalte la expresión corporal:

“La improvisación se ha convertido en la panacea universal. Cualquier ejercicio es válido en las innumerables escuelas de arte dramático surgidas en los últimos años. De la rutina de trabajar el texto se ha pasado a la rutina de

⁵⁶⁴ “*Ils sentaient que, comme Artaud, ils voulaient utiliser tous les moyens d'expression. Il était absolument vital pour eux de découvrir un langage vraiment théâtral, et de ne pas compter uniquement sur les méthodes d'analyses ou de débats d'ordre sociologique, historique ou politique... La Cuisine et Le Songe d'un nuit d'été avaient été, jusqu'à un certain point, des spectacles pour lesquels les acteurs s'étaient efforcés de trouver un style théâtral ou le texte parlé n'était pas le seul moyen important de communication. Ces deux pièces ouvrirent la voie à un théâtre dépendant du mouvement, du son, de la voix, et de tout un environnement*”, Bradby, D. **o.c.** p. 282.

⁵⁶⁵ El *Clown* o payaso es un personaje propio del contexto circense, que se caracteriza por utilizar espontáneamente una expresión muy rica y musical, basada en todo tipo de sonidos y gestos.

⁵⁶⁶ Para una mejor comprensión de las vinculaciones e implicaciones sociopolíticas del *Théâtre du Soleil* y de la creación colectiva en el marco del teatro francés contemporáneo, véase Bradby, D. **o.c.** pp. 277-328.

*trabajar sin texto. A la noción del trabajo sin texto, de la interpretación exenta de palabras, se asocia la noción del trabajo del cuerpo, casi el mimo*⁵⁶⁷.

La improvisación se fue introduciendo en el teatro gestual del siglo veinte en interacción con experiencias de otros ámbitos: Craig la introdujo en su escuela florentina y seguidamente se utilizó como técnica habitual en las escuelas francesas de Dullin y Copeau; asimismo, Stanislavski la planteó en las últimas etapas de su sistema⁵⁶⁸. El interés por la espontaneidad y por técnicas relacionadas como la improvisación no fue exclusivo del ámbito teatral sino que atrajo simultáneamente a otros ámbitos como el educativo y el terapéutico⁵⁶⁹.

En la creación teatral, la improvisación ha sido un exponente de la lucha por la intervención activa del actor en el proceso artístico y pedagógico. Enrique Buenaventura insiste en la asociación e incluso identificación de los conceptos de improvisación y creación colectiva; de su discurso destacamos el valor de la participación del actor frente a los designios del autor e incluso del director así como la idea de contextualización pedagógica, según la cual para poder improvisar acciones teatrales el actor necesita un marco de formación y de preparación; tiempo, espacio y un grupo donde se potencie regularmente esta modalidad creativa:

*“Con cualquier metodología, la creación colectiva se basa en la improvisación a condición de que esta no sea utilizada para comprobar, corroborar, mejorar o adornar la concepción, las ideas o el plan de montaje del director. A condición de que se la reconozca como el campo creador de los actores y de que se la acepte como antítesis de los planes de la dirección en el juego dialéctico del montaje. Ello supone sin embargo, actores entrenados en la improvisación y un grupo relativamente estable... Si algo reivindica la creación colectiva es, justamente, la dramaturgia del actor, es decir, un terreno que le ha sido arrebatado al actor desde hace más o menos un siglo”*⁵⁷⁰.

A partir, sobre todo, de los grupos de creación colectiva de mediados de siglo⁵⁷¹ se ha suscitado una controversia en torno a la idea de improvisación corporal como método que se opone al aprendizaje técnico tradicional. En la teoría de Jerzy Grotowski, que se podría considerar en este sentido conciliadora, la creatividad del actor es el proceso que resulta de la

⁵⁶⁷ Aslan, O. o.c. p. 294.

⁵⁶⁸ Sobre la introducción de la improvisación en el teatro gestual del siglo XX, véase Lorelle, Y. o.c. pp. 91-94.

⁵⁶⁹ Así por ejemplo, al lado de estas experiencias se fue desarrollando a partir de los años veinte el Teatro de la Espontaneidad dirigido por Jacob Levy Moreno. Véase, a este respecto, Caune, J.o.c.

⁵⁷⁰ Buenaventura, E. o.c. p. 38.

⁵⁷¹ En la segunda mitad de siglo se acentúan planteamientos que no eran nuevos, pues ya se habían suscitado como señalamos en el epígrafe anterior, por ejemplo en la teoría de Meyerhold en términos de aprendizaje técnico y aportación o elaboración del actor.

combinación de dos polos opuestos: la espontaneidad y el rigor en el trabajo corporal⁵⁷². La idea de la expresión corporal creativa del actor se basa en las referencias a la corporeidad antigua, en la nostalgia del origen ancestral del teatro que se impone y se actualiza en la formación del actor como camino de búsqueda de conciencia corporal. En el planteamiento de Grotowski, el camino de la creatividad se nutre de la búsqueda interior de una vivencia y un aprendizaje corporales inspirados en formas rituales ancestrales:

*“Uno de los accesos a la vida creativa consiste en descubrir en sí mismo una corporeidad antigua a la cual se está unido por una relación ancestral fuerte”*⁵⁷³.

En este sentido, Marco de Marinis, en una publicación sobre Jerzy Grotowski titulada *“Teatro rico y teatro pobre”*⁵⁷⁴ pone de manifiesto las diferentes posibilidades de concebir el proceso creativo en el arte teatral: en el *teatro rico* todo el desarrollo dramático gira en torno al libreto, obra de creación literaria, mientras que en el *teatro pobre*, tal como lo plantea Jerzy Grotowski, el liderazgo creativo es asumido por el actor. Por ello, la puesta en escena *pobre*, en tanto que función específica del director, también se concibe como un trabajo creativo en el que se utilizan distintos *medios de expresión*⁵⁷⁵.

Según Grotowski⁵⁷⁶ se pueden distinguir dos tipos de creaciones artísticas y dos tipos de personajes en el ámbito teatral: el *personaje-estructura literario* creado por el escritor y el *personaje-estructura de actuación* creado por el propio actor. La creación que se atribuye al actor es posible en la medida en que incorpora en ese personaje su experiencia, su vida, su inteligencia, etc., en la medida en que se entiende como un proceso de creación a partir del *yo*. El desarrollo y la aplicación de la noción del *yo* es una de las características del concepto de expresión corporal en el teatro europeo de nuestro siglo, muy ligada al énfasis en la individualidad en tanto que fuente de aportación de interioridades. En esta misma reflexión, Grotowski plantea la creación de acciones y la aplicación de la energía corporal como dos de los principales objetivos de la improvisación de los actores.

Pero, para Grotowski, es en el grado y la calidad de la intervención del director, en la metodología del ejercicio de sus funciones, donde se encuentra una de las principales bases para el desarrollo de la creatividad teatral. Esta creatividad teatral sólo sería posible en la medida en que el director fuera consciente de la amplitud de las posibilidades del actor y permitiera el enriquecimiento de sus acciones sin restricciones; asimismo, en la medida en que se fuera más allá de las concepciones y de los límites del director, cuyas dos grandes cualidades han de ser la paciencia y la escucha. Permitir y no interrumpir el flujo de las

⁵⁷² Thibaudat, J.P. (1993) “Grotowski”, en **Máscara**, nº 11-12, p. 107.

⁵⁷³ Grotowski, J. (1993) “El Performer”, en **Máscara**, nº 11-12, pp. 78-81, escrito en 1987.

⁵⁷⁴ Grotowski, J. (1993) “Teatro rico y teatro pobre”, en **Máscara**, nº 11-12, pp. 83-95.

⁵⁷⁵ Grotowski, J. (1993) “Lo que fue”, en **Máscara**, nº 11-12, pp. 39-46, escrito en 1973.

⁵⁷⁶ Grotowski, J. (1993) “Oriente-Occidente”, en **Máscara**, nº 11-12, pp. 62-68, escrito en 1984.

acciones corporales del actor durante los ensayos, dejar que *emerja y exista la acción total* en el momento en el que espontáneamente aparece, es considerado por Grotowski importante y valioso independientemente de su utilidad para el espectáculo⁵⁷⁷, como requisito para el desarrollo de la capacidad creadora en la formación del actor.

Desde otra perspectiva, Odette Aslan insiste en la potencialidad creativa del actor como resultado de un impulso orientativo que proviene del director, unido a una toma de conciencia del actor en relación con el entorno como límite y en relación con sí mismo como fuente de recursos expresivos:

*“Es creador: el director de escena sólo le da un punto de partida, un estimulante y él debe actuar de acuerdo con su personalidad. Pero no una personalidad de histrión exhibicionista, sino de individuo consciente, responsable, que es como un microcosmos de la sociedad donde vive y que busca en sí mismo los recursos necesarios para expresarse”*⁵⁷⁸.

La manifestación y el poder de acción y modificación entre autor, director y actor se reparten y se inclinan a lo largo del siglo XX con notables intentos de recuperar la dramaturgia del actor. Uno de estos esfuerzos se sitúa en aquellos grupos teatrales que recurren a la *creación colectiva* en la que las acciones corporales se suceden en un marco de improvisación que configura una dramaturgia del actor y una pedagogía corporal no impositiva. Este juego creativo, que afecta a las personas y a las funciones teatrales de autor, director y actor, no puede entenderse al margen de la participación comunicativa del espectador, cuya intervención ocupa un espacio de considerable amplitud.

4.3. El espectador como presencia física y participante creativo.

La comunicación teatral es una comunicación doble y corporal: se puede considerar doble en la medida en que la responsabilidad del mensaje se suele repartir entre autor y practicante -director y/o actor-, y se puede considerar corporal en la medida en que emisor y receptor, actor y espectador, comparten un mismo espacio físico que evidencia las presencias corporales en predisposición comunicativa⁵⁷⁹. En este sentido, los cambios y las innovaciones que afectan al uso expresivo del cuerpo del actor también pueden alcanzar y modificar la participación del espectador. De hecho, no son aisladas las iniciativas teatrales en las que se cuestiona el tipo de implicación del espectador, sobre todo, desde la perspectiva de las relaciones que se establecen entre actores y público.

⁵⁷⁷ Grotowski, J. (1993) “*El director como espectador de profesión*”, en **Máscara**, nº 11-12, pp. 47-55, escrito en 1985.

⁵⁷⁸ Aslan, O. **o.c.** p. 265.

⁵⁷⁹ Véase en este sentido, el concepto de comunicación teatral de Anne Ubersfeld en un análisis comparativo con la comunicación literaria -Ubersfeld, A. (1994) “*El texto y la escena*”, en **Repertorio**, nº 29, pp. 20-23-.

Uno de los pioneros en el desarrollo de la idea de la participación creativa del espectador en el espectáculo fue Meyerhold, el cual denominaba al espectador *el cuarto creador* -tras las creaciones literaria del autor, escénica del director e interpretativa del actor-. El teatro denominado de la *Convención* -en el que los elementos teatrales se deciden y seleccionan convencional y no arbitrariamente- tal como lo trataba de aplicar Meyerhold, obligaba al espectador a completar con su imaginación creativa las alusiones de la escena⁵⁸⁰.

Por su parte, en el caso de Bertold Brecht la participación del espectador se entiende desde una óptica con amplias concepciones pedagógicas. Brecht distinguía dos modalidades pedagógicas: la *pequeña pedagogía* y la *gran pedagogía*. La *pequeña pedagogía* se refería a la representación teatral dirigida a un público con mayor o menor énfasis en activar a los espectadores; en el concepto de *gran pedagogía* el espectador deja de ser el objeto pedagógico para dar paso al propio actor-espectador y a su participación grupal⁵⁸¹. Brecht buscaba la unidad del acontecimiento escénico y los receptores del mismo; una unidad que sólo podía conseguirse a través de la eliminación del receptor pasivo -el espectador-, con la unidad productor-receptor:

*“Frente a la aspiración expresionista de sumergir en la creación artística a la masa, Brecht dejaba que la masa sumergiera en sí misma a la obra artística, es decir, proponía su obra como un material utilizable”*⁵⁸².

La implicación activa y creativa del espectador se manifiesta más recientemente en los espectáculos de grupos teatrales inspirados en el movimiento corporeista como el *Living Theater*⁵⁸³, en los que la liberación del hombre y la reacción contra la sociedad percibida como opresora se convierten en el objetivo de su trabajo artístico. Por ello trataban de implicar directamente al espectador:

*“Pero vieron que sus ideas coincidían en cierta medida: agredir al espectador, sumirle en un estado físico antes que darle explicaciones, provocarle para que participe en una improvisación colectiva, para que reaccione”*⁵⁸⁴.

En el caso del *Living Theatre* la intervención del espectador se vincula a la posibilidad creativa del actor configurada con las experiencias conscientes pero también por la utilización de la riqueza del inconsciente:

⁵⁸⁰ Lorelle, Y. o.c. p. 85.

⁵⁸¹ Sánchez, J.A. o.c. p. 141.

⁵⁸² Sánchez, J.A. o.c. p. 143.

⁵⁸³ El *Living Theatre* es un grupo de teatro americano que comenzó en los años cincuenta en Nueva York y en los sesenta estrenó en París y desde entonces se ha conocido en toda Europa. El nombre *Living Theatre* pone de manifiesto el énfasis en la vivencia del instante de la representación, con todas sus posibilidades y riesgos propugna la improvisación escénica y no sólo didáctica. Se le considera uno de los brotes o ramas de la línea de teatro existencial iniciada por Antonin Artaud y consolidada con Jerzy Grotowski. Sobre este tema, véase Aslan, O. o.c. p. 267.

⁵⁸⁴ Aslan, O. o.c. p. 267.

“Procuramos que los arquetipos del subconsciente se depositen en la conciencia, comenzamos a utilizarlos, gobernamos nuestro cuerpo según los mensajes que recibimos del subconsciente, afirma Henry Howard”⁵⁸⁵.

A propósito del Living Theater europeo, Marco de Marinis destaca tres rasgos significativos en la reflexión sobre la intervención corporal creativa tanto de actores como de espectadores: la creación colectiva, la improvisación total y el compromiso físico con el público. En cuanto al compromiso físico con los espectadores, el *Living* lo comprendía como la mejor forma de impactar e influir en las conciencias, por lo se recurría a todo tipo de medidas sonoras y visuales impactantes entre las que predominaron los recursos corporales sobre todos los demás:

“Según el Living, sólo se puede favorecer una nueva sensibilidad espiritual y política mediante un violento shock. Pero, naturalmente, fue fácil desactivar al menos en parte la carga provocativa, utilizando las acostumbradas cortinas de humo y, en primer lugar, hablando de otra cosa: del producto espectacular, de las prodigiosas arquitecturas corpóreas, de la riquísima partitura sonora, también ella enteramente producida sólo con medios vocales y gestuales, de la habitual abundancia de referencias iconográficas, de la memorable interpretación de Malina”⁵⁸⁶.

La activación del público también es una característica del denominado *happening*, fenómeno artístico teatral y musical originado en Estados Unidos y extendido en Europa a partir de los años sesenta⁵⁸⁷. Se caracteriza por la utilización variada no jerárquica de medios y recursos artísticos: visuales -artes visuales, cine, etc.- sonoros -música, ruidos, voces, etc.- y materiales -objetos cotidianos, electrónicos, etc.-.⁵⁸⁸ De los rasgos del *happening* descritos por Michael Kirby⁵⁸⁹, destacamos el carácter no verbal y la eliminación del espectador. Las palabras apenas se utilizan de forma relevante, y cuando aparecen se modifica el uso

⁵⁸⁵ Aslan, O. o.c. p. 267.

⁵⁸⁶ Aslan, O. o.c. p. 263.

⁵⁸⁷ En torno a los años sesenta se introdujo rápido a Europa con Jean-Jacques Lebel, como principal promotor y teórico del *happening* europeo.

⁵⁸⁸ De Marinis, o.c. p. 75.

⁵⁸⁹ Los rasgos del *happenig* descritos por Michael Kirby tal como los traduce Marco de Marinis -De Marinis, o.c. p. 83- son los siguientes:

1. Carácter no verbal.
2. Estructura compartimentada por basarse en la situación y en la contigüidad de unidades teatrales totalmente autónomas y herméticas.
3. Ausencia de los modelos de tiempo, lugar y personaje.
4. Acciones indeterminadas pero no improvisadas: se establecen composición y ejecución.
5. Posibilidad de intercambio actor/objeto.
6. Deconstrucción temporal: de lo más breve a lo más largo
7. Deconstrucción espacial: aprovecha todas las posibilidades espaciales, de tamaños, formas etc.
8. Eliminación del espectador.

tradicional introduciendo la valoración de la sonoridad y la fonética sobre la semántica, lo que provoca una desviación hacia formas ruidosas preverbales como murmullos, risas, gritos, etc.

En cuanto a la eliminación del espectador, esta se plantea como un objetivo en torno al cual se elaboran y experimentan distintas estrategias como la hiperestimulación sensorial -implicando todos los sentidos posibles-, el recurso de la orden o la petición de realizar acciones corporales etc.; a veces incluso se busca una participación a partir de un golpe emotivo que traiga como consecuencia la máxima afectación⁵⁹⁰. La participación obligada y violenta ha sido objeto de duras críticas, ya que el espectador se vio acorralado y en ocasiones indefenso ante la cantidad de estímulos y de aportaciones que se le solicitaban. En ocasiones se llegó a producir una inversión de los papeles entre actores y espectadores -como ocurrió en el II Festival de la Libre Expresión de París en 1962-. Por todo ello, se puede afirmar que con el objetivo de renovar e intensificar la percepción del espectador en los *happening* se recurría, partiendo del rechazo por la matriz literaria, a la utilización de los medios mixtos y a la activación e implicación corporal del público.

En general, fuera ya del fenómeno del *happening*, en el marco de las tendencias que buscan la participación del espectador, se asocia la permisividad gestual y escénica con la inclusión del espectador en el espectáculo como símbolo de transgresión de las normas establecidas. En este sentido, el planteamiento de Patricia Cardona⁵⁹¹, donde el concepto de expresión corporal como medio de comunicación escénica, alcanza una forma original en la utilización de términos corporeistas y humanistas ligados al concepto de expresión corporal tales como *energía, presencia física, impulso* etc.; planteamiento en el que aparecen tópicos como el de la expresión animal como modelo de expresión corporal y donde se percibe el apoyo en el expresionismo como corriente artística. Cardona concibe la comunicación entre el actor y el espectador como un intercambio energético producido por *impactos de percepción orgánica* en el que al espectador también se le concede la función de creador: para que el proceso comunicativo tenga lugar el espectáculo ha de mantener en el espectador el *estado de alerta*, un grado perceptivo que se consigue a través de distintos recursos como el conflicto o la tensión en la dramaturgia y en la danza respectivamente.

Pedagógicamente, en la *Expresión Dramática* se ha tratado de radicalizar la participación del espectador con la eliminación del mismo con el objetivo de terminar con la pasividad corporal del público y con el aislamiento exhibicionista de los actores, separando claramente las situaciones teatrales de las educativas⁵⁹².

La opción de lo educativo como sustituto de lo artístico, para la eliminación del espectador, ha sido una de las vías a las que también se ha recurrido frecuentemente en otros

⁵⁹⁰ De Marinis, o.c. p. 83.

⁵⁹¹ Cardona, P. (1993) “*La agresión ritualizada*”, en *Máscara*, nº 11-12, pp. 135-138.

⁵⁹² Respecto a la *Expresión Dramática*, véase Barret, G. (1991) *Pedagogie de l'expression dramatique*, ed. Recherche en Expression, Montreal.

momentos históricos de este siglo. Así, por ejemplo, con el interés de promover métodos de enseñanza creativos, el actor Jean Louis Barrault se unió como profesor a un grupo de directores-pedagogos como Jacques Lecoq y Gabriel Cousin que en la década de los cincuenta organizaban clases de *canto, danza y expresión corporal* desde la perspectiva teatral⁵⁹³. Los escritos y la obra de Gabriel Cousin constituyen una prueba del vínculo artístico-pedagógico que emana de ciertas concepciones teatrales de la segunda mitad de siglo en las que se exalta el valor creativo de la reacción individual en confrontación con su medio social. A este respecto, Cousin considera la dramaturgia como una actividad creativa útil para luchar contra la opresión social. En 1972 fundó en Grenoble el C.R.E.F.A.T.S. un centro de Investigación y de formación teatral y socioeducativa -Centre de Recherche d'entraînement et de Formation pour l'Animation Théâtrales et Socio-éducative- en el que se organizaban, sobre todo, cursos dirigidos a demostrar el efecto liberador y concienciador de la actividad física creativa⁵⁹⁴.

Este acercamiento entre arte y pedagogía que refuerza el valor del concepto de expresión corporal en el teatro, se manifiesta en las nuevas definiciones de arte, donde impulsores como el citado Cousin o Armand Gatti⁵⁹⁵ e, incluso, Grotowski renuncian de algún modo a las convenciones establecidas para sustituir al espectador por el participante. Este fenómeno es lo que De Marinis califica como la desteatralización a la que tiende el *teatro nuevo*, optando por vías de actuación que se salen por completo del marco escénico.

Por último, como muestra significativa de las propuestas que tienden a reorganizar los roles escénicos, hay que señalar la utilización del término *espectoactautores* por Alberto Miralles⁵⁹⁶ en su descripción del teatro de los años setenta.

⁵⁹³ Bradby, D. **o.c.** p. 55.

⁵⁹⁴ Bradby, D. **o.c.** p. 229.

⁵⁹⁵ Armand Gatti desarrolla un teatro participativo con la esperanza de contribuir desde este arte colectivo a la revolución social y política. Se apoyó precisamente en el teatro por tratarse del único género colectivo en un mundo cuyos problemas consideraba también de orden colectivo y político. Para enfrentarse a situaciones históricas reales ha utilizado las técnicas y las formas perceptivas y comunicativas del “nuevo teatro” donde la expresión corporal se concibe como un instrumento de cambio político. Sobre la experiencia de Armand Gatti, véase Bradby, D. **o.c.** p. 230.

⁵⁹⁶ Miralles, A. (1974) **Nuevo rumbo del teatro**, ed. Salvat, Barcelona, p. 123.

CAPITULO TERCERO

LA PARADOJA DE LA COMUNICACIÓN VERBAL Y NO VERBAL EN LA CORPOREIDAD TEATRAL.

1. El carácter comunicativo del gesto teatral.

El análisis del carácter comunicativo del gesto parte de la valoración que, en la teoría teatral, suele recibir en relación con la palabra. Este análisis contiene elementos significativos, al menos, en tres ámbitos de conocimiento: la historia -en alusión a la preverbalidad y al origen del teatro y del lenguaje-, la semiótica -en alusión a las funciones del signo y capacidad comunicativa del gesto- y la dramaturgia -respecto a la importancia y la utilización del texto-.

Entre las múltiples justificaciones para la defensa de una escena más gestual, la crítica socio-política constituye en algunas de las teorías el punto de partida desde el que se explica el problema teatral de la comunicación. Meyerhold, por ejemplo, manifiesta explícitamente razones de tipo político para defender un lenguaje corporal que supere el lenguaje hablado característico del teatro burgués del siglo XIX. El teatro hablado, en el que domina la dicción, recitación o interpretación del texto dramático aparece como algo que identifica a la burguesía que lo sustenta. Según Mokulski, el actor definido por Meyerhold se caracteriza por la utilización de la totalidad de sus habilidades corporales y no de las meramente oratorias:

“El actor burgués del siglo XIX era, sobre todo, 'un ser parlante' Meyerhold le compara, con razón, a un gramófono, que cada día cambia de disco: hoy es un texto de Pushkin, mañana, una escriturilla de tercer orden. El actor de Meyerhold hace además otra cosa: canta, baila, posee la perfección en el lenguaje de los gestos y un cuerpo superiormente adiestrado; por último es un acróbata”⁵⁹⁶.

⁵⁹⁶ Extracto del estudio de S. Mokulski “La revisión de las tradiciones”, en la recopilación de **El Octubre Teatral**, recogido posteriormente en Meyerhold, V.F. (1988) **Teoría teatral**, ed. Pueblo y Educación, La Habana, p. 115.

En la perspectiva de la defensa del teatro gestual caben, además, otros argumentos de crítica sobre la relación que establecen los distintos lenguajes o recursos expresivos de la puesta en escena: la subordinación del lenguaje corporal a la psicología, la primacía del rostro, y la dependencia de lo sensorial respecto de lo intelectual.

La subordinación del cuerpo del actor a la psicología del personaje tiene lugar, sobre todo, en lo que respecta a la configuración física general y también en relación con las manifestaciones o acciones corporales propias del juego dramático. Tradicionalmente, el personaje se ha identificado más con un carácter que con cualidades físicas. En el método de Constantin Stanislavski, por ejemplo, el actor ha de identificarse con el alma del personaje y posteriormente buscar la forma física que pueda corresponder a la primera creación. El físico del actor ha de revelar el *carácter* de forma global e inmediata y el lenguaje corporal -los gestos- ha de manifestar los estados psicológicos por los que, a lo largo de la acción teatral, va pasando el personaje⁵⁹⁷.

En oposición a este planteamiento propio del teatro naturalista fueron surgiendo otras posiciones. Así, por ejemplo, la acción domina en el *teatro de la situación* que plantean autores como Sartre, en oposición al *teatro psicológico*; en el *teatro de la situación* el personaje dramático no se caracteriza por rasgos de personalidad como la avaricia, la ambición, el valor, etc., sino por sus acciones, las cuales realiza siempre en el marco de una situación particular⁵⁹⁸.

Por otra parte, destaca la primacía del rostro⁵⁹⁹, lugar privilegiado de intimidad y de articulación vocal, que va ligada, sobre, todo al carácter dominante de la palabra. En numerosas categorías gestuales la palabra es la referencia en función de la cual se clasifica el gesto: gestos que acompañan, que prolongan o que refuerzan a la palabra. En este sentido, Pierre Chabert⁶⁰⁰, insiste en la conformidad de este teatro con la sociedad en la que se desarrolla, donde la comunicación se sostiene con el lenguaje oral y el papel de las señales corporales se reduce al de mero apoyo.

1.1. Valoración comparativa de gesto y palabra.

La palabra teatral ocupa terreno tanto en su forma oral en el diálogo o monólogo -recurso de lo verbal- como en su forma escrita en el texto -base literaria que permite la

⁵⁹⁷ Véase, en este sentido, las referencias de Franco Ruffini sobre la *condición creativa* de Stanislavski en “*Novela Pedagógica. Un estudio de los libros de Stanislavski*”, en *Máscara*, nº 15, p. 16.

⁵⁹⁸ Chabert, P. *o.c.* p. 62.

⁵⁹⁹ El problema de la primacía expresiva del rostro es el objeto de estudio del último epígrafe de este capítulo, por estar estrechamente vinculado con la reivindicación de la totalidad corporal en la evolución del mimo.

⁶⁰⁰ Chabert, P. *o.c.* p. 306.

utilización de distintos medios⁶⁰¹-. En referencia a cada una de estas dos manifestaciones de la palabra surgieron reflexiones que sirvieron para situar comparativamente al gesto en un lugar menos desafortunado.

Una de las mayores aportaciones sobre el análisis de los signos teatrales comunicativos se encuentra en la obra del francés Antonin Artaud. En su lucha contra el teatro racionalista de la palabra, busca y manifiesta todos los medios expresivos y comunicativos que puede utilizar el actor. La influencia de Artaud, considerado el teatrólogo francés más importante de este siglo, será decisiva en lo que a la comunicación corporal se refiere⁶⁰², desde una perspectiva crítica antiverbal. A este respecto, Artaud veía en la gestualidad -corporeidad- del teatro balinés el sentido del nuevo lenguaje físico con la aspiración de elaborar una forma específicamente física y escénica de aprehender los significados del teatro. El concepto de corporeidad en Antonin Artaud supera al concepto de gestualidad. El cuerpo del actor no es sólo generador de gestos sino también de sonidos, de imágenes etc. En este sentido, la palabra forma parte de la emisión corporal y es por tanto expresión corporal; aquí se encuentra uno de los aspectos cruciales de la paradoja de la comunicación verbal y no verbal en relación con el concepto de expresión corporal, frecuentemente identificado con la segunda, es decir con lo que no es habla. Patrice Pavis⁶⁰³, por su parte, intenta trasponer esta aspiración de Artaud al plano de la semiología; trata de verificar si los gestos pueden formar en sí mismos un sistema autónomo que posea reglas y funcionamiento propio; se pregunta si puede ser la gestualidad teatral un sistema semiológico.

Desde este punto de vista, Antonin Artaud constituye una referencia básica en el análisis del lenguaje gestual en escena. En su planteamiento, el acto teatral se identifica con una puesta en escena en la que la palabra no se elimina pero se subordina a su soporte material y sonoro. La palabra se adapta a las exigencias de la escena, se utiliza en un sentido concreto y significativo a través de la entonación y las modulaciones vocales, muy próxima a los recursos material, sonoro y corporal⁶⁰⁴. En este sentido, Antonin Artaud reivindica la subversión del cuerpo y del lenguaje propio con una proyección de cariz existencialista: el cuerpo se convierte en el centro de la problemática teatral, en una identificación entre escena y cuerpo como "*carne, vida y existencia*"⁶⁰⁵. Además, Artaud, se atreve a invertir las relaciones jerárquicas entre el cuerpo y la palabra, colocando al primero sobre la segunda; la

⁶⁰¹ Recordemos la pantomima o los mimodramas en los que en el texto se reflejaban los gestos o las acciones escenográficas.

⁶⁰² Bradby, D. (1990) **Le théâtre français contemporain 1940-1980**, ed. Presses Universitaires de Lille, p. 21.

⁶⁰³ Pavis, P. (1994) **El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo**, ed. U.N.E.A.C. La Habana, p. 165.

⁶⁰⁴ Chabert, P. o.c. p. 300. Pierre Chabert utiliza las obras completas de Antonin Artaud: Artaud, A. **Oeuvres Complètes**, t. IV, ed. Gallimard, París p. 112.

⁶⁰⁵ Chabert, P. o.c. p. 301.

palabra se subordina no sólo al gesto sino a toda la corporeidad y en general a los demás signos teatrales no verbales como luces y sonidos escénicos.

Este atrevimiento tardó en fructificar, ya que permaneció desconocido desde la primera mitad de siglo en que se planteó teóricamente hasta la segunda mitad de siglo en que se manifestó y expandió. Esta eclosión y valoración tardías de las ideas de Artaud se produjo por influencia directa del pensamiento del propio Artaud en unos casos, pero sobre todo por la confluencia de discursos y prácticas de *contracultura* y *antirrepresión* que proliferaron sobre todo en la década de los sesenta⁶⁰⁶ coincidiendo plena o parcialmente con los presupuestos del *teatro de la crueldad*⁶⁰⁷ ideado por Artaud. Según García y Zapatero, el retraso en la aplicación de los presupuestos de Artaud se debió tanto a la escasez de sus puestas en escena como al desprestigio de su persona propiciado por su enfermedad mental:

*“La aportación de Artaud no fue valorada en su tiempo, en parte por la escasa cantidad de sus montajes escénicos, y en parte por la lenta y tardía difusión de sus ideas escritas. Fue después de la segunda guerra mundial, con la eclosión del teatro de vanguardia y del absurdo, cuando se volvió la mirada a sus ideas proféticas, ignoradas, cuando no despreciadas, como las de un pobre loco”*⁶⁰⁸.

Por su parte, Jean Louis Barrault⁶⁰⁹, contemporáneo de Artaud, realizó en la práctica algunos de los sueños de este último, salvando al gesto de su marginación escénica. A Barrault se le conoce como actor del gesto y como principal representante del llamado *Teatro total*⁶¹⁰;

⁶⁰⁶ Aspecto desarrollado en el primer capítulo de este trabajo.

⁶⁰⁷ El término de *teatro de la crueldad* fue acuñado por el propio Antonin Artaud para denominar su propuesta teatral: *“Empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico de torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido de ese dolor, de ineluctable necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida; el bien es deseado, es el resultado de un acto; el mal es permanente”*, Artaud, A. o.c. p. 117. *“He dicho pues crueldad como pude decir vida o como pude decir necesidad, pues quiero señalar sobre todo que para mí el teatro es acto y emanación perpetua, que nada hay en él de coagulado, que lo asimilo a un acto verdadero, es decir, viviente, es decir mágico. Y busco técnica y prácticamente todos los medios de llevar al teatro a esa idea superior, quizá excesiva, pero también viviente y violenta”*, Artaud, A. o.c. p. 129.

⁶⁰⁸ García, J. y Zapatero, A. (1983) **Cien años de teatro europeo**, ed. Ministerio de Cultura, Madrid, p. 140.

⁶⁰⁹ Jean Louis Barrault se formó en contacto con la escuela de teatro *Vieux Colombier*, se desarrolló como mimo trabajando en colaboración con Étienne Decroux y se independizó en una búsqueda teatral que sin eliminar la palabra situara dignamente al gesto como potencial comunicativo.

⁶¹⁰ Bradby, D. (1990) o.c. El atributo de *total* hace referencia principalmente al uso múltiple de recursos escénicos; pero sobre el concepto, los antecedentes y el alcance *teatro total* merece la pena contemplar las referencias de Christopher Innes: *“La búsqueda de la 'totalidad' en una forma u otra fue uno de los principales motivos del teatro francés de entreguerra, y desde Barrault la línea remonta no sólo hasta Artaud con su concepto de un teatro que pudiese envolver totalmente a su público, en lo físico y lo emocional: también puede remontarse hasta Charles Dullin, primer mentor de Barrault y hasta los simbolistas y el Vieux Colombier de Copeau, donde Dullin recibió su preparación. Copeau unió una estilización visual derivada de Gordon Craig con los conceptos de Adolphe Appia acerca de movimiento rítmico, iluminación escultural, espacio musical, en que el actor y el medio se unían en una sola imagen plástica y expresiva. El objetivo de Dullin era un 'espectáculo total', creando un mundo estrictamente teatral 'más expresivo que la realidad'”*

forma teatral en la que se defiende la utilización de todos los recursos expresivos escénicos, entre los cuales el gesto recibe una atención prioritaria. No obstante, hay que subrayar cómo el uso de la palabra y de la voz se incluyen en la concepción de cuerpo como instrumento escénico. Si en sus comienzos se oponía a la palabra para defender el gesto puro, Barrault evolucionó hacia una postura integradora en la que la palabra colaboraba en la función comunicativa del teatro. Es precisamente la riqueza de la relación entre sonido, gesto y voz, el aspecto del teatro de Barrault que fascinó a Antonin Artaud:

*“Utiliza los medios del teatro -pues el teatro, que abre un campo físico, reclama que este campo sea ocupado, que el espacio se amueble con gestos, que viva mágicamente en sí mismo, que se dependa de él una bandada de sonidos, y se descubran en él nuevas relaciones entre el sonido, el gesto y la voz-, y puede decirse así que esto que Jean Louis Barrault ha hecho es teatro”*⁶¹¹.

Por otra parte, el recurso comunicativo de la expresión corporal aparece relacionado con un intento de ruptura con la tradición, como signo de un teatro que busca nuevos medios y nuevos lenguajes. Esta búsqueda se incentiva gracias a la ya referida desconfianza en el lenguaje de la palabra.

El llamado *teatro nuevo* de los años cincuenta creía en la posibilidad de expresar la íntima vinculación entre las fuerzas materiales y las espirituales, entre el consciente y el inconsciente; asimismo, en la fusión entre los elementos físico y metafísico. La separación entre lo físico y lo metafísico en este momento teatral, es para David Bradby, un descuido imperdonable de la crítica:

*“No es sorprendente que los críticos contemporáneos hayan otorgado gran importancia al elemento metafísico del Teatro Nuevo. Pero insistiendo en este aspecto, no han visto que metafísica y física no eran más que uno”*⁶¹².

En nombre de la *verdad*, de la *naturaleza* y de la *vida*, esta corriente perseguía una liberación de las convenciones sociales y de su hipocresía, lo que implicó la renovación no sólo del lenguaje dramático sino también del significado y el efecto del acto teatral; consecuentemente, se produjo la superación de las antiguas relaciones entre el actor y el espectador en la medida en que se establecieron nuevos vínculos perceptivos y espaciales.

mediante una síntesis de convenciones estilizadas tomadas del circo y de la commedia dell'arte, hasta el Noh. Todos estos elementos reaparecen en las producciones características de Barrault”, Innes, C. (1992) El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia, ed. Fondo de Cultura Económica, México, p. 133.

⁶¹¹ Artaud, A. (1990) *El teatro y su doble*, ed. Edhasa, Madrid, p. 162.

⁶¹² Cita traducida del original: *“Il n'est donc pas surprenant que les critiques contemporains aient fait grand cas de l'élément métaphysique du Nouveau Théâtre. Mais en insistant sur cet aspect, ils ne voyaient pas que métaphysique et physique ne faisaient plus qu'un”*. Bradby, D. o.c. p. 95.

Respecto del espectador, se pretendió terminar con el propósito teatral de sumisión a sus gustos estéticos, de diversión y de placer.

A propósito de la renovación del lenguaje teatral y de la nueva concepción teatral desde la perspectiva de la dramaturgia destacan Ionesco, Beckett y Adamov, como autores de los años cincuenta herederos de las ideas de Artaud en lo que a la crítica sobre el lenguaje verbal respecta. Marie-Claude Hubert⁶¹³ destaca la importancia y la función que para estos dramaturgos adquiere el lenguaje corporal en el arte teatral, para los cuales el lenguaje verbal se considera impotente. El cuerpo y la palabra constituyen los extremos dialécticos de su relación con el personaje:

“Herederos de Artaud quien concedía al gesto la primacía sobre la palabra, confían al cuerpo el papel de transmitir un discurso en el que el lenguaje se ha sentido impotente. A veces incluso, en los mimodramas de Beckett y de Arrabal, la voz se calla mientras que, solo, el cuerpo expresa su desarrollo... Si el personaje permanece, en el teatro de los años cincuenta, si aparece como el eje de la representación, es por que es el soporte de la palabra y del cuerpo, los dos polos de la problemática de estos escritores”⁶¹⁴.

De mediador, emisor de la voz y soporte del vestido, el cuerpo se convierte en tema central de la obra y el gesto se convierte en competidor de la palabra. En este sentido, los deseos de Antonin Artaud se realizan en estos mimodramas -escritura dramática que suprime las palabras- de los años cincuenta:

“El cuerpo se ha convertido en el tema de la obra, mientras que antes no era más que un mediador, emisor de una voz y soporte de un traje. Tal es la gran novedad de este teatro. También la acción, en el sentido aristotélico del término, es decir la intriga, desaparece, por que sólo el cuerpo interviene... esta primacía del cuerpo le ha dado al gesto un papel que confluye con el de la palabra”⁶¹⁵.

⁶¹³ Hubert, M.C. (1987) **Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante**, ed. Librairie José Corti, Mayenne, p. 12.

⁶¹⁴ Cita traducida del original: *“Héritiers d'Artaud qui accordait au geste une primauté sur la parole, ils confient au corps le rôle de véhiculer un discours que le langage s'est avéré impuissant à transmettre. Parfois même, dans les mimodrames de Beckett et d'Arrabal, la voix se tait tandis que, seul, le corps exprime son desarroi... Si le personnage demeure, dans le théâtre des années cinquante, s'il apparaît comme le pivot de la représentation, c'est qu'il est le support de la parole et du corps, les deux pôles de la problématique de ces écrivains...”*, Hubert, M.C. **o.c.** p. 12.

⁶¹⁵ Cita traducida del original: *“Le corps est devenu le sujet de la pièce, alors qu'il n'était auparavant qu'un médiateur, émetteur d'une voix et support d'un costume. Telle est la grande nouveauté de ce théâtre. Aussi l'action, -au sens aristotélicien du terme-, c'est à dire l'intrigue, a-t-elle disparu, car seul le corps agit... Cette primauté du corps a donné au geste un rôle qui concurrence celui de la parole. Aussi le discours didascalique est-il devenu tout aussi important que le dialogue. Parfois même, il le rend inutile: dans les mimodrames, oeuvres sans paroles où le corps véhicule un message muet, une nouvelle forme d'écriture dramatique est née, qui est venue*

Adamov, por ejemplo, plantea un procedimiento dramático en el que la manifestación del contenido coincide corporalmente con el contenido mismo; un procedimiento en el que la idea se representa con el cuerpo mejor que con las palabras y en el que se entiende la materialidad corporal como la mejor forma de dramatizar la *verdad* y de comunicarla. Según Adamov el cuerpo es el mejor medio para dramatizar:

*“Lo que yo quiero en el teatro y lo que he intentado realizar en las piezas, es que la manifestación del contenido coincida literalmente, concretamente, corporalmente con el contenido mismo. Por ejemplo, si el drama de un hombre consiste en una mutilación de su persona, no encuentro otro medio mejor para dramatizar la verdad de esa mutilación que la representación corporal en la escena”*⁶¹⁶.

Pero el principal punto de convergencia destacable entre Antonin Artaud y el *Teatro Nuevo* se basa en la explotación de la gran variedad de medios expresivos posibles en lugar de apoyarse prioritariamente en la palabra. Al diálogo, tradicional portador de ideas, valores e información, se le asignan nuevos papeles tales como la encarnación de la insignificancia; se le vacía de contenido y se le atribuyen cometidos formales. En definitiva, se utiliza el lenguaje despectiva y tergiversadamente para poner de manifiesto sus propias limitaciones a la vez que se deposita la confianza en las acciones corporales para impresionar al espectador⁶¹⁷. Pero la influencia de Artaud tiene lugar, sobre todo, en la década de los sesenta, ya que hasta entonces le conocía solamente un grupo reducido de dramaturgos y directores⁶¹⁸. Dentro del marco del *Teatro Nuevo*, Samuel Beckett concibe la escena como metáfora de la existencia en la medida en que se llena de dos elementos fundamentales: acciones y palabras. Precisamente, el tema central de sus obras es la relación del hombre con el lenguaje, lo que asume hasta el punto de eliminar el sentido fuera de las propias palabras o acciones. Incide, sin embargo, en la necesidad de otorgar el valor de estructura, tanto a los hechos como a las palabras de los actores, consiguiendo la creación de imágenes *hablantes*. A este respecto, Beckett ofrece

réaliser les souhaits d'Antonin Artaud, réduite aux seules didascalies, et proche de la forme narrative”, Hubert, M.C. **o.c.** p. 251.

⁶¹⁶ Cita traducida del original: *“Ce que je veux au théâtre et ce que j'ai tenté de réaliser dans ces pièces, c'est que la manifestation de ce contenu coïncide littéralement, concrètement, corporellement avec le contenu lui-même. Ainsi par exemple, si le drame d'un homme consiste dans une mutilation quelconque de sa personne, je ne vois pas de meilleur moyen pour rendre dramatiquement la vérité d'une telle mutilation que de la représenter corporellement sur scène”*, Adamov, A. (1964) **Ici et maintenant**, Gallimard, Paris, citado por Bradby, D. **o.c.** p. 96.

⁶¹⁷ Bradby, D. **o.c.** p. 97.

⁶¹⁸ David Bradby no está de acuerdo con el consenso histórico sobre la influencia de Antonin Artaud en el Teatro Nuevo. *“On a souvent prétendu qu'Artaud a très fortement influencé le Nouveau Théâtre dans son ensemble. Cela est difficile à justifier. Adamov est en fait le seul auteur à avoir vraiment connu Artaud. Ni Beckett, ni Ionesco, ni Genet ne l'avaient rencontré avant de commencer à écrire pour le théâtre, et ils ignoraient même son oeuvre. Il est beaucoup plus facile de montrer l'influence d'Artaud sur un certain nombre de patriciens du théâtre comme Barrault et Blin...”*, Bradby, D. **o.c.** p. 96.

numerosos ejemplos en los que impone al texto indicaciones que se podrían considerar de tipo coreográfico⁶¹⁹. Cuerpo y lenguaje corporal son la temática y los recursos comunicativos que responden a las preocupaciones existenciales de Beckett: la defensa del cuerpo total frente a la mímica facial y la presencia minuciosa e insistente del sufrimiento del hombre -que es siempre un sufrimiento corporal-. En términos de Hubert, esta presencia del cuerpo en la obra de Beckett es persistente y dolorosa, el sufrimiento se convierte en recuerdo constante de la carnalidad:

*“Si el rostro de los personajes de Beckett no es relevante, el vestido sin particularidad, el cuerpo y su lenguaje ocupan el primer lugar. En el diálogo y las numerosas didascalias que lo entrecortan, las notaciones de gestos, actitudes, más que concisas son minuciosas e imperativas. Las descripciones del cuerpo y de las enfermedades son muy precisas. La presencia del cuerpo en el teatro de Beckett es obsesiva. Cuerpo sufriente que grita la desgracia, señala en todo momento su existencia por los males que le torturan”*⁶²⁰.

A Beckett se le atribuye, además, el procedimiento escénico de la automatización del cuerpo humano basado en la utilización de la repetición combinada de palabras y gestos. Tal como lo expone Hubert, Beckett recurre al

*“...viejo procedimiento cómico de la repetición de palabras y gestos, lo que da a los personajes un aspecto de autómatas, y les aproxima a la marioneta”*⁶²¹.

En este contexto, en los casos extremos del rechazo a la palabra, se propone el enmudecimiento del teatro, aspecto que se refleja específica, pero no exclusivamente, en el auge del mimo en su evolución durante el siglo XX. Tanto en las posiciones teóricas de anulación e inutilización de la palabra como en las más integradoras, el verbo constituye siempre una constante orientativa de la justificación gestual. En cada práctica teatral -en cada estética y en cada estilo de puesta en escena- se establece una relación específica entre verbo y gesto.

La valoración comparativa entre gesto y palabra condujo, en última instancia, a una transformación del uso escénico tanto del gesto como de la palabra. Esta valoración, aumentó la experimentación sobre la gestualidad y modificó la utilización de la palabra; en unos casos

⁶¹⁹ Ver sobre Samuel Beckett, Bradby, D. o.c. pp. 102-114.

⁶²⁰ Cita traducida del original en francés: *“Mais si le visage des héros beckettians est sans relief, le costume sans particularité, le corps et son langage occupent la première place. Dans le dialogue et les nombreuses didascalies qui l'entrecourent, les notations des gestes, d'attitudes, quoique concises, sont minutieuses et impératives. Les descriptions du corps et de des infirmités son très précises. La présence du corps est obsédante dans le théâtre de Beckett. Corps souffrant qui crie le malheur, il signale à tout instant son existence par les maux qui le torturent”*. Hubert, M.C. o.c. p. 77.

⁶²¹ Cita traducida del original en francés: *“Il a recours au vieux procédé comique de la répétition de mots et de gestes, ce qui donne à ses personnages une allure d'automates, et les rend parfois proches de la marionnette”*, Hubert, M.C. o.c. p. 121.

se produjo una disminución de su uso y en otros se introdujeron variaciones en torno a formas expresivas alternativas al diálogo. Se cuestiona y transforma además la vinculación escénica entre ambos, gesto y palabra.

1.2. Origen gestual del teatro o preverbalidad gestual.

Uno de los principales argumentos en la defensa de la comunicabilidad del gesto teatral se apoya en alusiones y sueños de un pasado añorado, de un supuesto origen histórico del teatro en el cual se consideraba al gesto como la materia pura y sustancial de la teatralidad⁶²². El movimiento expresivo se recuerda como un vínculo universal precultural y preverbal; como un indicio de autenticidad en las relaciones humanas del espacio escénico y de la vida en general. Esta corriente *primitivista* encuentra elementos comunes en teorías teatrales diversas dentro del marco europeo del siglo XX: algunos de los casos más significativos son los de Gordon Craig, Meyerhold, Rudolf von Laban y Jerzy Grotowski.

Entre las justificaciones de la validez de los recursos corporales en la teoría teatral de Meyerhold, y como explicación del auge creciente de los mimodramas de principios de siglo, no faltan las alusiones al origen gestual del arte del teatro; los elementos que Meyerhold considera primarios en teatro son *la máscara, el gesto, el movimiento y la intriga*, mientras que la función de las palabras se reduce a un rango orientativo, que metafóricamente Meyerhold compara con el dibujo de un boceto para indicar la supeditación al gesto:

“Para transformar un prosista en dramaturgo estaría bien hacerle escribir varias pantomimas. No se autorizaría la palabra al actor hasta después de haber creado un escenario de movimientos. ¿Cuándo se escribirá, por fin, en las tablas de leyes teatrales: en el teatro, las palabras no son más que dibujos en el boceto de los movimientos?... Anotemos a este respecto, que la mayor parte de los directores tienen hoy día tendencia a preferir la pantomima al drama verbal. No creo que sea cuestión de suerte, de gusto; algún atractivo particular tendrá este género. El hecho es que el montaje de estas obras silenciosas revela, más al director que al actor, el poder de los elementos primarios en el teatro: de la máscara, del gesto, del movimiento, de la intriga”⁶²³.

Por su parte, Rudolf von Laban distingue dos formas de utilización del movimiento en teatro: en la primera, se valoran, sobre todo, los aspectos formales siendo el fin el virtuosismo y, en la segunda, se valora el contenido y la motivación del propio movimiento y donde el fin

⁶²² Patrice Pavis para referirse a este mismo fenómeno describe el gesto como el “*elemento puro y primitivo del teatro*”, en Pavis, P. (1994) **El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo**, ed. U.N.E.A.C. La Habana, p. 15.

⁶²³ Meyerhold, V.F. (1988) **Teoría teatral**, ed. Pueblo y Educación, La Habana, p. 103.

es la comunicación a partir de la manifestación de las propias condiciones emocionales del actor. Para justificar su apoyo al segundo planteamiento, en el que el movimiento tiene por objetivo reflejar los procesos internos del ser humano, Laban se basa en el *hambre* de interiorización del hombre de la sociedad moderna⁶²⁴. En esta teoría, el primitivismo del gesto se asocia a razones de tipo social: para Laban urge la vuelta a valores y lenguajes perdidos para satisfacer las necesidades comunicativas del siglo XX. Además, el uso del movimiento permite la creación de un lenguaje de signos similar al lenguaje hablado: el movimiento es el aspecto básico de la comunicación teatral presente en toda puesta en escena por lo que el mimo constituye, para Laban, la forma teatral más primitiva, la célula madre y, por lo tanto, la manifestación de máxima validez en este supuesto:

*“El arte teatral se desarrolló a partir del mimo, que es la representación de movimientos interiores por medio de movimientos exteriores visibles”*⁶²⁵.

En la tesis de Laban, el mimo, por basarse exclusivamente en el movimiento, se considera la más antigua manifestación teatral y de mayor poder comunicativo; modalidad teatral a la que Laban atribuye además un poder insustituible de transformación social:

*“Es de esperar que el mimo como medio básicamente expresivo de esfuerzo, y una actividad creadora fundamental del hombre, pueda llegar a ser una vez más, después de un largo período de abandono, un factor importante del progreso civilizado, cuando se hayan readquirido su sentido y significados verdaderos. El valor de la caracterización a través de movimientos de mimo, que son parecidos al baile, reside en evitar la simple imitación de las peculiaridades externas del movimiento. Tal imitación no consigue penetrar en los escondidos rincones del esfuerzo interior del hombre”*⁶²⁶.

El lenguaje corporal se justifica en un discurso *-corporeista-* nostálgico del lenguaje perdido que urge rescatar. En este sentido, el teatro se concibe como una de las pocas alternativas para su recuperación práctica, aunque en ocasiones, Laban se muestra pesimista respecto a la recuperación de un bagaje corporal que considera definitivamente perdido:

*“Nosotros somos los que hemos perdido este lenguaje corporal, y existen pocas probabilidades de que podamos redescubrirlo, o al menos, hacerlo practicable para su uso en el teatro”*⁶²⁷.

⁶²⁴ Esta preferencia, en cierta medida, puede estar justificada por las condiciones de vida de la sociedad occidental, en la que según Laban el hombre moderno necesita una penetración más profunda en las interioridades de la vida y de la existencia, que extraídas a la superficie, manifestadas corporalmente pueden ayudarle a recuperar cualidades perdidas pero no por ello menos esenciales -Laban, R. (1987) **El dominio del movimiento**, ed. Fundamentos, Madrid, p. 21-

⁶²⁵ Laban, R. **o.c.** p. 161.

⁶²⁶ Laban, R. **o.c.** p. 37.

⁶²⁷ Laban, R. **o.c.** p. 50.

En este planteamiento se produce además una marcada influencia mutua entre las intervenciones teatrales y la vida en general; se vislumbra un potencial de vitalidad y de cambio social desde el ámbito del teatro, -como ya se analizó en el primer capítulo del trabajo- ligado a los valores primitivistas. Las razones sociopolíticas justifican la mirada nostálgica sobre la comunicación gestual ancestral y el movimiento escénico se considera la única vía de solución:

*“El esfuerzo humano y los movimientos son los únicos medios de acción; producen situaciones, y son el verdadero vehículo de cambio tanto en la vida como en el teatro”*⁶²⁸.

Tal como lo describe Jacques Lecoq⁶²⁹, la propuesta de Laban se puede tachar de excesivamente ambiciosa, ya que se presenta como un sueño de *sincretismo universal* yacente en los discursos sustentadores de la surgida *expresión corporal*; Laban pretendía asociar tanto los distintos géneros artísticos como los sistemas expresivos de las distintas civilizaciones y buscaba, tanto en el pasado como en el presente, las bases de un lenguaje universal del cuerpo que trascendiera las particularidades geográficas e históricas⁶³⁰. Esta añoranza del movimiento *preindustrial* no se termina con la superación del expresionismo sino que permanece o resurge en planteamientos más recientes, de la segunda mitad de siglo.

Entre las teorías que se centran en el análisis del gesto teatral, Pavis describe la perspectiva radical de Grotowski como contrapunto de las teorías clásicas expresionistas sobre las que expone una detallada crítica. En el expresionismo, el gesto, a pesar de considerarse lo más antiguo, se supeditaba a la expresión de un contenido anterior y superior:

*“El gesto es presentado allí -esa es la contradicción esencial de esta visión- como lo más primitivo y original que hay en el hombre, lo que existe y significa antes que toda habla, pero, al mismo tiempo, se lo rebaja siempre al rango de una expresión, de una exteriorización de un contenido psíquico preexistente”*⁶³¹.

En esta concepción expresionista el gesto difícilmente se constituye como producción autónoma sino que permanece ligado a un significado verbal. Ya Michel Bernard⁶³² subrayaba la ambigüedad teórica de una concepción de expresividad corporal en la que el gesto no llega a ser práctica semiótica específica; el primitivismo del discurso expresionista defiende una

⁶²⁸ Laban, R. o.c. p. 229.

⁶²⁹ Roubine, J.J. (1987) “*Geste, théâtre et danse*”, en Lecoq, J. -director- (1987) **Le théâtre du geste. Mimes et acteurs**, ed. Bordas, París, p. 82.

⁶³⁰ Sin embargo de un adolecimiento similar acusaba Laban -reconociendo por otro lado el carácter sociohistórico del movimiento- a Isadora en su intento naturalizador de los movimientos griegos.

⁶³¹ Pavis, P. (1994) **El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo**, ed. U.N.E.A.C. La Habana, p. 176.

⁶³² Bernard, M. (1976) **L'expressivité du corps**, ed. Jean-Pierre Delarge, París, p. 293.

originalidad del gesto que no consigue alcanzar en su desarrollo teórico sino que, por el contrario, refuerza la dependencia de la expresión corporal respecto del contenido comunicable.

El *primitivismo* de Grotowski se presenta, sin embargo, como la superación de la subordinación del gesto como significante respecto de su significado; para ello desarrolla una propuesta semiótica de autonomía gestual total. Se propone elaborar una gestualidad que no sea un mero calco de los significados psicológicos o de estructuras lingüísticas, que no sea, pues, un signo exterior (significante) de un significado⁶³³. Utiliza el término de *signo orgánico* para referirse a una representación no arbitraria y convencional de ideogramas gestuales y, por ende, de un icono corporal que tiene una semejanza con el objeto al cual remite. Postula, a este respecto, una significación de un cuerpo que no descansa en un sistema para comunicar: el *signo orgánico* ha de partir de sí mismo y no crearse por integración a un sistema preexistente. Es la utopía de la gestualidad emancipada totalmente del discurso.

En algunos casos se tiende a identificar la palabra con el gesto, quedando la primera fagocitada como parte de la expresión corporal. Así, Yves Lorelle⁶³⁴ utiliza las referencias y los datos de discursos científicos que defienden el origen gestual del arte y de la palabra como argumento para disolver la jerarquía dualista entre el verbo y el cuerpo. Señala que Augusto Comte propuso los gestos como origen del arte del lenguaje; que Wundt consideraba la palabra como una parte de la mímica corporal; que Jousse definió la palabra como una emanación gestual entre otras, en este caso laringo-bucal, etc.⁶³⁵. Esta última postura será defendida por Michel Bernard, quien desarrolla, en su tesis doctoral sobre la expresividad corporal, un capítulo titulado "*La voz, estructura crucial y lugar equívoco*"⁶³⁶, en el que se defiende el concepto de voz como conjunción o simbiosis del cuerpo y del lenguaje.

Algunas explicaciones para justificar la lucha del gesto contra la palabra, como la de Yves Lorelle, se centran en el desarrollo de la escritura, como una derivación exagerada de la palabra, que ha ignorado y subestimado el gesto sin percatarse de que precisamente este es la fuente, el origen en el que todo el lenguaje se ha gestado:

“El fundamento de la guerra contra la palabra deriva de que “la escritura”, que no es sino el efecto de la palabra hablada, ha pisado a la vez sobre su propio origen y sobre el sistema entero del que emanaba: el gesto. Es el abuso de la

⁶³³ Pavis, P. o.c. p. 177.

⁶³⁴ A partir de los estudios de Verstein, A. (1955) en **La mise en scène théâtrale**, Flammarion, París, 1955.

⁶³⁵ Lorelle, Y. o.c. p. 96.

⁶³⁶ Bernard, M. o.c. pp. 313-362.

*palabra hecha autónoma por la imprenta, lo que ha engendrado la jerarquía*⁶³⁷.

El movimiento en el teatro adquiere importancia por la exaltación de su valor antropológico, por considerarse un aspecto inherente a la propia naturaleza humana; además se considera un instrumento para combatir los males asociados al progreso industrial y un medio casi religioso para unificar y conciliar hombre y naturaleza. Desde el punto de vista de la historia teatral y del proceso artístico, el movimiento se comprendió como el desencadenante del acto teatral, como la fuente y como el principal medio comunicativo.

1.3. Funciones y rasgos semióticos de la gestualidad teatral.

Las reflexiones sobre las funciones comunicativas del gesto reproducen la problemática de la relación verbo-cuerpo y los polos semiológico, logocentrista y primitivista, tal como clara, aunque sintéticamente, los ha descrito Patrice Pavis, subrayando el carácter alternativo de dos tendencias, una *clásica* y otra representada terminológicamente por la *expresión corporal*:

*“No obstante, es preciso, realmente, decidirse a abordar el gesto, cuyo papel capital en el teatro es subestimado y sobreestimado alternativamente. La tradición clásica hace de él un accesorio del habla, que sería indispensable ver siempre como expresión, reafirmando así implícitamente su sumisión al logos. Ciertas búsquedas actuales (especialmente la “expresión corporal” y la improvisación) lo consideran, por el contrario, como el elemento puro y primitivo del teatro, capaz de escapar al pensamiento lógico o lingüístico y de revelarles al actor y a su espectador una lectura inmediata y nueva de su cuerpo. Entre estos dos escollos -logocentrismo y primitivismo gestuales- es que se ve obligada hoy a navegar la semiología*⁶³⁸.

Pavis, insiste en el abismo que se establece entre la defensa y el abandono del gesto, entre el aprecio y el desprecio de sus requerimientos, entre dos posturas, en definitiva, en extremo distantes que dificultan los abordajes de las teorías teatral y semiológica⁶³⁹. La

⁶³⁷ Cita traducida del original: “*Le bien-fondé d'une guerre contre le mot vient de ce que la Chose Ecrite, qui n'est que l'effet de la parole, a pris le pas à la fois sur sa propre cause et sur le système tout entier dont elle émanait: le geste. Ainsi, c'est l'abus du Mot rendu autonome par l'Imprimé, qui a engendré une hiérarchie*”. Lorelle, Y. o.c. p. 96.

⁶³⁸ Lorelle, Y. o.c. p. 159. La *expresión corporal* se define como una de las búsquedas más comprometidas con el primitivismo gestual. Los polos logocentrista y primitivista se identifican con las dos concepciones comunicativas de expresión corporal que se describieron en la introducción al apartado sobre la justificación comunicativa del gesto teatral.

⁶³⁹ Gaston Baty establece en 1960 dos tendencias teatrales respecto del texto, una la que enfatiza los elementos sensoriales y otra la que enfatiza el propio texto; según Baty, ambas estériles mientras no encontraran mutua correspondencia y apoyo -Miralles, A. o.c. p. 65-.

expresión corporal se concibe como una tendencia dentro de la posición optimista y exaltada respecto a la comunicabilidad gestual. Bajo nuestro punto de vista no es suficiente con esta clasificación bipartita; se pueden distinguir al menos tres posturas claramente diferenciadas en relación con las funciones comunicativas del gesto en confrontación con la palabra, a las que hemos denominado la *funcionalidad dependiente*, la *funcionalidad sistémica o equivalente* y la *funcionalidad original*.

En la primera, que se puede identificar con el polo logocentrista intelectualista, las funciones del gesto se subordinan a las de la palabra. El gesto es un complemento, un matizador o un mero auxiliar *-funcionalidad dependiente-* del verbo. En la segunda, el lenguaje gestual se equipara a la palabra con las mismas características y la misma funcionalidad que el lenguaje hablado. Se trata de la posición predominante en semiótica en la que el análisis comunicativo del gesto se concibe y elabora a partir del sistema lingüístico *-funcionalidad sistémica o equivalente*. Finalmente, en la tercera postura, próxima a la concepción denominada primitivista, la capacidad comunicativa del gesto aparece como de naturaleza diferente y superior al lenguaje.

El concepto de expresión corporal se nutre de las dos últimas tendencias en tanto que posiciones teatrales defensoras del valor comunicativo del gesto: la que sin renunciar al racionalismo utiliza el patrón lingüístico verbal y la que defiende de forma revolucionaria otras posibilidades nuevas *-lenguaje corporal nuevo-* basándose en la originalidad cronológica del gesto *-funcionalidad original-*.

En relación con la segunda de las posiciones, Anne Ubersfeld⁶⁴⁰ analiza el gesto a partir de las funciones del lenguaje, consciente de que al gesto le caracteriza una opacidad que escapa a toda posibilidad de verbalización y de que no existe un isomorfismo absoluto entre el gesto y la palabra. No obstante, la extrapolación por la que se asimila el discurso gestual y la palabra en el contexto teatral, se puede justificar en la medida en que el espectador elabora durante la representación los enunciados que corresponden a cada gesto⁶⁴¹. Aquí se define uno de los aspectos centrales de nuestra discusión: desde el mimo y desde algunos planteamientos de teatro corporal el gesto se configura como signo lingüístico equivalente y superior a la palabra en las mismas funciones comunicativas *-funcionalidad sistémica o equivalente-*. Desde esta perspectiva, la semiótica teatral se ha encontrado con verdaderas dificultades para analizar lingüísticamente el gesto teatral. Estudiosos como Patrice Pavis dudan sobre la posibilidad de asimilar los lenguajes verbal y corporal a pesar de que terminológicamente sea un hecho muy extendido y usual:

“A pesar de las numerosas metáforas del género de 'lenguaje corporal', 'alfabeto gestual', 'jeroglífico del cuerpo', 'lenguaje orgánico' nada demuestra a priori que cuerpo y gesto constituyan un conjunto semiológico divisible en

⁶⁴⁰ Citada por Hubert, M.C. o.c. p. 208.

⁶⁴¹ Hubert, M.C. o.c. p. 208.

*unidades mínimas y recurrentes, basado en una doble estructuración en significantes y significados; nada indica tampoco que la gestualidad cotidiana o teatral constituya un lenguaje gestual con unidades y funcionamiento autónomos, comparable en precisión con los sistemas de las lenguas naturales o con otras semiologías*⁶⁴².

Por otra parte, desde otras teorías y prácticas teatrales como por ejemplo la de Jerzy Grotowski, la importancia del gesto y su valor comunicativo se sitúan en su carácter eminentemente sensitivo y emotivo frente al racionalismo que caracteriza al lenguaje hablado; esta es la tercera de las posturas que hemos denominado *funcionalidad original*. En esta línea, según Marie-Claude Hubert⁶⁴³, el gesto adquiere además un gran valor poético y son muchos los dramaturgos de mediados de siglo que, conscientes de esta capacidad, recurren a la danza como modelo gestual para el teatro.

Entre las justificaciones de la utilización expresiva del gesto, tales como las de tipo político y social, las de regeneración de un arte olvidado, degenerado o empobrecido con el uso de la palabra, se pueden destacar aquellos aspectos relacionados con las ventajas comunicativas otorgadas al gesto en una confrontación con la palabra. En unos casos el argumento se centra en las *maldades* o deficiencias del lenguaje hablado y, en otros, se analizan las *bondades* del gesto en un esfuerzo por destacar aquellos rasgos comunicativos específicos del movimiento ligados a la presencia corporal que no pueden ser atribuidos a la palabra.

Entre las cualidades mejor explotadas y muy ligadas al principio primitivista de la expresión corporal teatral destacan *la autenticidad* y, muy próxima a esta, *la veracidad*.

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 comunicar, 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...

⁶⁴² Pavis, P. o.c. p. 159.

⁶⁴³ Hubert, M.C. (1987) *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, ed. Librairie José Corti, Mayenne.

Para el hombre, las palabras son el instrumento más fácil e inmediato para mentir”⁶⁴⁴.

En el caso de la *biomecánica* de Meyerhold⁶⁴⁵ el cuerpo expresivo colabora con la palabra en la comunicación escénica, pero con un papel prioritario sobre la percepción del espectador. Meyerhold establece dos formas de diálogo teatral, el diálogo externo y el diálogo interno. En el primero intervienen las palabras que acompañan a la acción⁶⁴⁶ y, en el segundo, más sutil y menos evidente pero no menos importante, los aspectos visuales y rítmicos de la escena:

*“ Toda obra dramática lleva en sí dos diálogos: el exterior -necesario- que consiste en palabras que acompañan y explican la acción, y el interior, que el espectador captará no en las réplicas sino en las pausas; no en los gritos, sino en los silencios, no en los monólogos, sino en la musicalidad de los movimientos plásticos... Para revelar a los espectadores el diálogo 'interior' de sus dramas, para ayudarlo a percibirlo, el escenógrafo buscará nuevos medios de expresión”*⁶⁴⁷.

En el diálogo actor-espectador y, en general, en la relación humana, Meyerhold sitúa a las palabras en un lugar de inferioridad respecto a los gestos, tanto por la valoración de las impresiones visuales y la capacidad de ocupación espacial como por la atribución de veracidad:

*“ Las palabras no lo dicen todo. La verdad de las relaciones humanas está determinada por los gestos, las poses, las miradas, los silencios. Las palabras se dirigen al oído; la plástica al ojo. Está pues, bajo un impulso de impresiones dobles, visuales y auditivas, que trabajan la imaginación del espectador. La diferencia entre el antiguo y el nuevo teatro consiste en que, en el segundo, la plástica y la palabra están subordinadas cada una a su propio ritmo; los dos ritmos no coinciden siempre. Es necesario, pues, un diseño de los movimientos escénicos para situar al espectador en la situación que le consienta adivinar las emociones de los personajes... Para el actor la base es el arte estatuario”*⁶⁴⁸.

⁶⁴⁴ Craig, E.G. (1987) **El arte del teatro**, ed. Gaceta, México, p. 354.

⁶⁴⁵ Propuesta teatral descrita en el capítulo cuarto.

⁶⁴⁶ La palabra acompaña e ilustra la acción en lugar de ser la acción la que acompaña la palabra, como en el teatro tradicional.

⁶⁴⁷ Meyerhold V.F. (1988) **Teoría teatral**, ed. Pueblo y Educación, La Habana, p. 22.

⁶⁴⁸ Meyerhold V.F. **o.c.** p. 29.

En su propuesta de *teatro de la convención*⁶⁴⁹, la palabra es un recurso que se considera fácilmente sustituible, por gestos o incluso por sonidos no articulados⁶⁵⁰. Así, una parte del mensaje que transmite la palabra se oculta, por lo que esta adquiere el rango de significante insuficiente; en este caso, la falta de verdad se asocia con la carencia de significado.

Por su parte, la justificación de Laban para la valoración del movimiento comunicativo en el arte dramático se basa en la defensa del teatro como arte dinámico en contraposición a las artes estáticas así como en la veracidad corporal frente a la doblez de las palabras. En este sentido, apuesta por la sinceridad expresiva y por la densidad significativa de las posiciones corporales y de los ritmos motores:

*“El interés del ballet se hace más comprensible si nos damos cuenta que los momentos más profundamente conmovedores de nuestra vida nos dejan generalmente sin palabras, y en tales momentos nuestra postura del cuerpo puede llegar a expresar lo que de otra manera puede resultar inexpresable...” Las palabras que expresen sentimientos, emociones, sensaciones, o ciertos estados mentales y espirituales sólo tocan el borde de las respuestas interiores que son capaces de evocar las formas y ritmos de las acciones corporales. El movimiento puede decir más, a pesar de su brevedad, que páginas enteras de descripción verbal*⁶⁵¹.

Laban coincide con Meyerhold en la deficiencia comunicativa de la palabra aunque introduce, además, otras matizaciones ligadas a la escasez de veracidad en relación con la autenticidad del acercamiento entre el actor y el espectador. Una vez comprendida la definición de teatro como arte dinámico, resulta más fácil destacar la validez del movimiento en comparación con los demás recursos comunicativos teatrales. La crítica de Laban se dirige, sobre todo, al racionalismo que suele caracterizar al texto; este, considerado como la causa del estatismo en el que ha derivado el teatro, así como el exceso de palabras, ha sido entendido por Laban como un aspecto que oscurece el intercambio entre actor y espectador:

“No sólo está el peligro de una superabundancia de elementos pictóricos y arquitectónicos, sino que también demasiada concentración analítica en partes del texto puede llegar a destruir la unidad de la obra. El drama de tipo

⁶⁴⁹ El teatro de *convención*, también denominado por Meyerhold, de *convención consciente*, se define en oposición al teatro naturalista y psicológico: “*El teatro de convención libera al actor de la escenografía, creando un espacio de tres dimensiones con una plástica estatuaría. Con esto, el actor puede bajar al patio de butacas e interpretar sin tener que depender de los decorados y accesorios que tanto influían en el viejo actor. El teatro de la convención intenta, el renacimiento de la tragedia y la comedia, evitando los 'estados del alma' de Chejov, que impiden al actor desarrollar al máximo su labor creadora*”. Meyerhold, V.F. o.c. p. 30.

⁶⁵⁰ Meyerhold, V.F. o.c. p. 30.

⁶⁵¹ Refiriéndose al ballet y al mimo, véase Laban, R. (1987) **El dominio del movimiento**, ed. Fundamentos, Madrid, pp. 156 y 157.

intelectual resulta ineficaz en escena. El pensamiento analítico tiende a la formación de ideas estáticas, y a un exceso de meditación. Cuando esta clase de pensamiento prevalece en una obra, se ve impedido el flujo característico del diálogo dramático y acción de controversia. El mimo, que se construye sobre ocurrencias de movimientos tanto de contenido como de forma, constituye el arte teatral básico. Los “esfuerzos” conflictivos del hombre en la lucha por obtener valores quedan verdaderamente revelados por el mimo. Demasiadas palabras y demasiada música pueden arrojar sombras sobre la verdad de este despliegue de esfuerzos, que el intérprete desarrolla por medio de sus acciones físicas”⁶⁵².

Esta argumentación basada en el dinamismo de la expresividad motriz se refuerza con el tópico de la verdad y la claridad de los gestos, como rasgos contrapuestos a la capacidad de ocultación de las palabras.

A este respecto, Patrice Pavis, desde la perspectiva de la semiótica teatral actual, explica la autenticidad de la gestualidad teatral subrayando la paradoja que supone que las dificultades de matización propias de la condición enunciativa escénica del gesto sean, al tiempo, la causa que concede al gesto los rasgos de *pureza* y *claridad* en el proceso comunicativo:

“El gesto tiene dificultad en mostrarse como enunciado y como enunciación modulante de ese enunciado por la simple razón de que siempre es interpretado como enunciación pura... Eso es, probablemente, lo que en la vida corriente y la vida religiosa y ritual contribuye a darle al gesto una autenticidad exenta de mentira o matiz”⁶⁵³.

El signo gestual o corporal, según Pierre Chabert⁶⁵⁴, difiere del lingüístico al menos en un punto esencial: está íntimamente ligado a la individualidad, por lo que se concibe al margen de la repetición. Para argumentar la dificultad o imposibilidad de aplicar un código al lenguaje gestual, Chabert recurre a las teorías freudianas donde dicha imposibilidad se explica gracias a la supuesta existencia de un vínculo íntimo entre el signo y el proceso personal; un proceso en el que la escritura psíquica funciona de forma individual⁶⁵⁵.

⁶⁵² Laban, R. o.c. p. 24.

⁶⁵³ La autenticidad del gesto, desde la perspectiva de Patrice Pavis ha sido un rasgo valorado positivamente en el ámbito teatral pero de especial consideración en la gestualidad religiosa -Pavis, P. o.c. p. 174-.

⁶⁵⁴ Bernard, M. o.c. p. 322.

⁶⁵⁵ El planteamiento según el cual un gesto nunca puede ser imitado ni repetido ya había sido formulado desde otras perspectivas como la de Henri Bergson: “Sólo comenzamos a ser imitables allí donde dejamos de ser nosotros mismos. Quiero decir que de nuestros gestos sólo se puede imitar lo que tengan de uniformidad mecánica y, por ello, de extraño a nuestra viviente personalidad. Imitar a alguien consiste en extraer la parte de automatismo que ese alguien ha

Desde la concepción individualista de gesto, se plantea el problema de la incomunicabilidad, de la ilegibilidad por parte del espectador de un lenguaje totalmente ajeno e incomprensible que puede desembocar en la marginación de este tipo de teatro gestual. No obstante, ante este conflicto artístico surgen respuestas optimistas, como la de Pierre Chabert, que consideran que a través de este tipo de expresión corporal genuina se puede conseguir, por el contrario, una comunicación más auténtica y profunda de acuerdo con lo que aquí se ha denominado *funcionalidad original*.

Otra de las principales características del concepto *primitivista* de expresión corporal en el contexto teatral, es la valoración sensitiva del gesto en el proceso comunicativo. El principal defensor de un lenguaje sensitivo frente al lenguaje racional fue Antonin Artaud y su influencia se reflejó, fundamentalmente, en el *teatro nuevo* de la segunda mitad de siglo tal como ha sido señalado en epígrafes anteriores. Así, contemporáneo de Samuel Beckett y, con él, representante del *teatro nuevo*, Eugène Ionesco busca una reacción sensorial del espectador y no una reacción intelectual. Considera que el uso discursivo y racional del lenguaje no es el único medio ni, por supuesto, el más eficaz en el proceso de comunicación teatral; asimismo, rechaza la utilización racional del lenguaje como motor principal de la acción dramática.

Pero, en Artaud ya se habían sentado las bases de una defensa encarnizada del poder comunicativo del gesto a través de un discurso humanista que enfatiza la fuerza, la magia y el poder que este alcanza en la situación teatral comunicativa:

*“Quien haya olvidado el poder de comunicación y el mimetismo mágico de un gesto puede instruirse otra vez en el teatro, pues un gesto lleva su fuerza consigo, y porque hay además seres humanos en el teatro para manifestar la fuerza de un gesto”*⁶⁵⁶.

El propio Artaud había puesto en cuestión la superioridad comunicativa del lenguaje verbal en la escena teatral y había destacado el valor de la inversión y la modificación funcional de algunos de los elementos escénicos; así, consideraba que la representación se *dignifica* en la medida en que se suprimen las palabras y en el momento en que los aspectos plásticos pasan de ocupar un rango decorativo a convertirse en *lenguaje directamente comunicativo*:

“No se ha probado en absoluto que no haya lenguaje superior al lenguaje verbal... Desde este punto de vista, el trabajo objetivo de la puesta en escena asume una suerte de dignidad intelectual a raíz de la desaparición de las palabras en los gestos, y del hecho de que la parte plástica y estética del teatro

dejado que se introduzca en su persona”, Bergson, H. (1986) **La risa**, ed. Espasa Calpe, Madrid, p. 37.

⁶⁵⁶ Artaud, A. (1990) **El teatro y su doble**, ed. Edhasa, Madrid, p. 90.

*abandonan su carácter de intermediario decorativo para convertirse, en el sentido exacto del término, en un lenguaje directamente comunicativo*⁶⁵⁷.

Por *directamente comunicativo* Artaud entiende el lenguaje que no exige la criba de la lógica racional sino que afecta al cuerpo a través de su sensibilidad más inmediata. Pues bien, sólo el gesto tiene la capacidad de afectar dinámica y directamente a los sentidos:

*“Se le invita a que le hable no sólo al espíritu sino a los sentidos, a alcanzar regiones aún más ricas y fecundas de la sensibilidad en pleno movimiento”*⁶⁵⁸.

Así, la percepción sensorial se sitúa en el nivel jerárquico de la más alta espiritualidad, donde uno de los aspectos más valorados es la posibilidad multisensorial del teatro:

*“Pero en vez de limitar esas disonancias al dominio de un solo sentido, las haremos saltar de un sentido a otro, de un color a un sonido, de una palabra a una luz, de un trepidante ademán a una plana tonalidad sonora, etc”*⁶⁵⁹.

La comunicación actor-espectador desde la iniciativa gestual del primero, llega a plantearse en esta perspectiva sensorial como intercambio emocional de múltiples sugerencias en el que ni el mensaje emitido ni la respuesta responden exclusivamente a una lógica intencional cerrada. La imagen de la expresión gestual se proyecta con un significado multidireccional que supera los propósitos expresivos del actor y las expectativas receptoras del espectador. Así lo pone de manifiesto Patrice Pavis cuando resalta la capacidad que tiene la imagen gestual para producir *semiotizaciones ambiguas y polisémicas*:

*“La puesta en escena no es sólo una producción de sentido (por ende, reducible a significados), sino también de sensaciones (por ende, de significantes de emocionan e interpelan al espectador sin que él sepa exactamente lo que eso quiere decir. Esa percepción de la materialidad del espectáculo, de la corporalidad de los actores, forma parte de la expresión teatral: es esa seducción, esa insatisfacción del deseo lo que impide que la puesta en escena se reduzca a un sentido terminal y una descodificación de los signos o de las intenciones”*⁶⁶⁰.

Otro grupo de valoraciones positivas sobre el gesto se basa en los conceptos de comunicación *orgánica*, de intercambio energético y transmisión de *impulsos* internos, etc.⁶⁶¹, introducidos en el teatro, fundamentalmente, a través de Rudolf von Laban. Este, como ya se

⁶⁵⁷ Artaud, A. o.c. p. 121.

⁶⁵⁸ Artaud, A. o.c. p. 135.

⁶⁵⁹ Artaud, A. o.c. p. 143.

⁶⁶⁰ Pavis, P. o.c. p. 79.

⁶⁶¹ Toda esta terminología se desarrolló en las corrientes de movimiento derivadas del expresionismo alemán.

ha puesto de relieve, constituye una referencia sumamente importante en el estudio de la comunicación corporal teatral⁶⁶². El movimiento se concibe, en la teoría de Laban, como medio comunicativo superior a las palabras y como común denominador del trabajo escénico⁶⁶³. La superioridad comunicativa del gesto se basa en la teoría sobre el *esfuerzo*⁶⁶⁴ y en el intercambio energético actor-espectador. Esta capacidad expresiva en términos de *esfuerzo* se define como fundamento antropológico: el ser humano es el único capaz de modificar su calidad de *esfuerzo*, el único que puede controlar la forma en que la energía nerviosa se libera durante el movimiento y las reacciones que en los otros provoca. Por ello, en el sistema de Laban se concede tanta importancia al estudio de las cualidades del movimiento y a la comprensión de los elementos conformadores del gesto: tiempo, espacio, peso y flujo. El origen del movimiento, según Laban, se halla en el *impulso interno*, creencia de la que deriva la propuesta de las cualidades del movimiento estrechamente ligadas a los estados emocionales y a las intencionalidades que las provocan. Asimismo, la relación entre el actor y el espectador se describe en términos de intercambio energético, de corriente magnética entre el polo activo -actores en escena- y el polo negativo -el público-:

*“Lo que realmente ocurre en el teatro, no pasa sólo en el escenario, o en el público, separadamente, sino dentro de la corriente magnética que se genera entre esos dos polos. Los actores en la escena componen el polo activo de este circuito magnético, y son responsables de la integridad de propósito con que se representa una obra. De esto depende precisamente la calidad de la corriente emocional entre el escenario y el público”*⁶⁶⁵.

⁶⁶² Así lo describe Peter Brinson en su estudio sobre la influencia de Laban en el teatro y la danza contemporáneos; en dicho estudio Laban se sitúa como eslabón de una vieja cadena de investigación sobre la *comunicación no verbal*. Eslabón de una larga investigación europea sobre la naturaleza de la comunicación física no verbal, desde los mimos clásicos de Grecia y Roma, pasando por la Comedia del Arte, las teorías del inglés John Weaver y las del francés Jean-George Noverre en el siglo dieciocho, hasta los análisis del gesto y el movimiento expresivo humano de Francois Delsarte en la primera mitad del XIX. Especialmente valiosa pudo ser la aportación de Delsarte en las vinculaciones entre la voz y el cuerpo, y especialmente fructífera su influencia sobre Laban a este respecto. Delsarte parte de la necesidad de investigar en la formación vocal del cantante y del orador. Brinson, P. **o.c.** p. 47.

⁶⁶³ *“Rudolf Laban a joué un rôle fondamental et novateur en tant que penseur, écrivain, professeur et metteur en scène...). En d'autres termes, le mouvement est le commun dénominateur du jeu de l'acteur, du mime, de la danse, du chant, de la parole, de la musique et de la fabrication du son. Il y a peu de metteurs en scène qui lui accordent cette place prépondérante”*, Brinson, P. **o.c.** p. 52.

⁶⁶⁴ El “esfuerzo”, se define como el impulso interior de donde nace el movimiento. Según Peter Brinson el esfuerzo es la forma de liberar la energía nerviosa variando la composición y la sucesión de sus elementos -Brinson, P. **o.c.** p. 54-, el propio Laban se detiene ampliamente en este concepto: *“el significado de la palabra esfuerzo no comprende sólo las formas inusuales y exageradas de gastar esfuerzos, sino también el medio de emplear la energía. Hasta el más pequeño conato de acción exige alguna forma de esfuerzo”*, Laban, R. **o.c.** p. 266. Esta teoría constituye una de las aportaciones más reconocidas del trabajo de Laban: es la teoría sobre el “esfuerzo”, sobre el impulso interno que origina el movimiento.

⁶⁶⁵ Laban, R. **o.c.** p. 19.

De ahí la importancia que Laban otorga a la *calidad energética de los movimientos* y al propósito o intención comunicativa del actor.

Estos presupuestos se han reflejado en muchos de los planteamientos posteriores desde que fueron formulados por Laban hasta la actualidad. A este respecto, es reseñable el concepto de expresión corporal como medio de comunicación escénica reelaborado por Patricia Cardona⁶⁶⁶, en cuya obra aparecen los términos labasianos como *energía, impulso*, etc.⁶⁶⁷. Cardona concibe la comunicación entre el actor y el espectador como un intercambio energético producido por impactos de percepción orgánica en el que el espectador adquiere la función de creador; para que el proceso comunicativo tenga lugar, el espectáculo ha de mantener en el espectador el *estado de alerta*. Esta cualidad comunicativa del gesto se relaciona con la velocidad expresiva y perceptiva de los mensajes corporales. Para Patricia Cardona, la expresión corporal es un medio inmediato de comunicación:

*“He comprobado que la expresión corporal, como uno de los medios más veloces de contacto con el otro, tiene un primer ejercicio de eficacia en la gestualidad animal”*⁶⁶⁸.

La rapidez y la viveza gestual se describen también en las teorías expresionistas como justificante del carácter preverbal del gesto⁶⁶⁹, como reflejo de la concepción *primitivista*.

Uno de los rasgos que se utilizan para atribuir la superioridad sintáctica al gesto es el referido a la continuidad comunicativa, sobre todo desde análisis teatrales recientes vinculados con la semiótica teatral. Según estos, la gestualidad, por su condición de presencia corporal visualmente perceptible no permite las pausas, sino que expresa y comunica incesantemente: cualquier movimiento o ausencia de movimiento es siempre e ineludiblemente significativo en situación escénica. En este sentido, Pavis plantea la continuidad gestual en oposición a la pausa comunicativa que posibilita y caracteriza necesariamente al discurso hablado:

“En efecto, no hay, en lo que respecta a la gestualidad, como en lo que respecta al discurso verbal, blancos semánticos (silencios, ausencia de significantes que bordearían y limitarían el mensaje gestual), puesto que el cuerpo del comediante está siempre expuesto a la vista del espectador y todo movimiento (y no movimiento) es significativo. Hay siempre, en efecto,

⁶⁶⁶ Cardona, P. (1993) “*La agresión ritualizada*”, en **Máscara**, nº 11-12, pp. 135-138.

⁶⁶⁷ Términos corporeistas y humanistas ligados al concepto de expresión corporal tópicos naturalistas como el de la expresión animal como modelo de expresión corporal y se apoya en el expresionismo como corriente artística.

⁶⁶⁸ Cardona, P. **o.c.** p. 136.

⁶⁶⁹ Pavis describe la concepción de gesto en las teorías expresionistas como elemento previo a la palabra. “*el gesto se constituye preverbalmente por la simple razón de que se funde con el gesticulador y es más rápido y más vivo que el habla para expresar los índices gestuales*”. Pavis, P. **o.c.** p. 176.

*presencia del cuerpo, incluso inmóvil e incluso, al límite, oculto por un objeto*⁶⁷⁰.

El lenguaje verbal parece sometido a una sucesividad temporal a la que no responden necesariamente otros sistemas de signos, como el gestual, que permiten una mayor intensificación del mensaje⁶⁷¹.

Desde una visión integradora del verbo-cuerpo, la ruptura de la linealidad temporal característica del texto verbalizado se permite gracias a la utilización simultánea de las posibilidades gestuales y vocales del cuerpo:

*“Al asumir un papel, al enunciar una serie de réplicas de un mismo personaje, el actor agrupa, gracias a su identidad corporal y vocal, secuencias de acciones que el texto sólo evocaría de manera discontinua y según el eje de la linealidad temporal”*⁶⁷².

En este sentido, se puede entender que el gesto cubre o atenúa alguna de las dificultades comunicativas de la palabra.

Por último, hay que señalar como otra de las grandes ventajas otorgadas al gesto, su vinculación material con la situación escénica y la corporalidad del actor; asimismo, por su enraizamiento y su presencia continua que le conceden una capacidad deíctica y un atractivo que de ninguna forma parece alcanzar la palabra⁶⁷³.

2. La comunicabilidad del cuerpo escénico en el cuestionamiento del texto teatral.

Abordamos el texto teatral entendiéndolo en su acepción más específica⁶⁷⁴, la que se refiere a la base dramática literaria escrita en el papel por el autor. El texto verbalizado -

⁶⁷⁰ Pavis, P. **o.c.** p. 164.

⁶⁷¹ “Mientras el relato se sirve del lenguaje en exclusiva y se ve sometido a las leyes de la sucesividad que impone este sistema de signos, el teatro utiliza otros sistemas de signos que admiten una simultaneidad con el sistema lingüístico, dando densidad al mensaje”. Boves Naves, C. (1988) **Estudios de semiología del teatro**, ed. Aceña y La Avispa, Valladolid-Madrid, p. 25. Dentro del teatro los signos visuales permiten una simultaneidad imposible en los signos auditivos. En este sentido, se considera a los signos visuales no verbales como los que aportan la especificidad al género teatral frente a otras artes exclusivamente literarias.

⁶⁷² Pavis, P. **o.c.** p. 54.

⁶⁷³ La deixis es considerada por semiólogos como Patrice Pavis la principal función del gesto. Es la capacidad del signo para designar la situación de enunciación, para remitirse a la presencia de la escena y del actor. El gesto es el testigo de la presencia del actor en la escena, el que lo vincula, independientemente del discurso que desarrolle, a la situación de enunciación escénica. Como deíctico, el gesto va ligado tanto al actor que lo produce como a la escena que lo sustenta, no puede disociarse de ninguno de los dos. Los deícticos de los que dispone el discurso verbal -yo, aquí, ahora etc.- no alcanzan ni mucho menos el poder del gesto -Pavis, P. **o.c.** p. 175-.

⁶⁷⁴ Patrice Pavis pone de manifiesto la existencia de dos clases fundamentales de texto -el texto dramático escrito y el texto expresado en la representación, en el cual vienen a insertarse todos los sistemas significantes posibles que se basan en la imagen visual o acústica- Esta clasificación

enunciación hablada- se ha considerado como una forma de expresión escénica competitiva del gesto⁶⁷⁵ y el análisis sobre la justificación comunicativa del gesto teatral se ha dirigido a la verbalidad escénica; pero las relaciones entre lo verbal y lo no verbal en el ámbito de la teoría teatral se manifiestan también en la relación entre el texto dramático y los elementos escénicos. Tal como lo expone Yves Lorelle⁶⁷⁶, a lo largo de los intentos innovadores del teatro del siglo XX, en la querrela entre la palabra y el gesto, se cuestiona una y otra vez la justicia de la jerarquía que sitúa al texto a la cabeza de los medios de expresión.

Las tendencias teatrales de comunicabilidad gestual en confrontación con la palabra hablada se reproducen de forma muy similar en relación con el texto escrito. La oposición entre el texto dramático -tal como se lee por escrito o como se oye en el curso de la puesta en escena- y la representación -todo lo visible y audible en escena- deriva de las viejas oposiciones, de los viejos dualismos significado/significante, alma/cuerpo, fondo/forma, literario/teatral. En este sentido, y en un intento conciliador, Patrice Pavis plantea la puesta en escena como posibilidad de confrontación entre el texto y la representación, entre lo verbal y lo no verbal:

“La puesta en escena es siempre una parábola sobre el intercambio posible entre lo verbal y lo no verbal: lo no verbal hace hablar lo verbal, reduplica la enunciación de este, como si el texto dramático, una vez emitido en escena, lograra hablar de sí mismo sin reescribir otro texto, a través de una puesta en evidencia de lo que se dice y de lo que se muestra”⁶⁷⁷.

Respecto al texto escrito, se pueden⁶⁷⁸ distinguir dos corrientes extremas en semiología⁶⁷⁹ teatral, la denominada *intelectualista* por privilegiar el texto y concebir la representación como mera traducción y, en oposición, una tendencia *vanguardista*⁶⁸⁰ que

aparece anteriormente en Jean Caune, -Caune, J. (1981) **La dramatisation. Une méthode et des techniques d'expression et de communication par le corps**, ed. Cahiers Théâtre Louvain, París- el cual distingue claramente entre texto escrito y texto verbalizado, por pertenecer a formas expresivas diferentes -la expresión literaria y la expresión escénica-. Patrice Pavis establece además tres niveles del texto: el ideológico, como lugar de articulación de formaciones discursivas, el intertextual, en el que se incluye el conjunto de textos a los que todo texto puede estar asociado temática o formalmente y el autotextual, el texto como entidad que se repliega sobre sí misma - Pavis, P. **o.c.** p. 45-.

⁶⁷⁵ A propósito de la valoración del texto verbalizado por su corporalización escénica, Jean Caune describe el texto verbalizado como uno de los elementos de la forma escénica pertinente sobre todo por las relaciones que mantiene con los demás elementos -Caune, J. **o.c.** p. 234-.

⁶⁷⁶ Lorelle, Y. **o.c.** p. 95.

⁶⁷⁷ Pavis, P. **o.c.** p. 78.

⁶⁷⁸ Carmen Bobes Naves (**o.c.**) busca una posición media conciliadora entre estas dos corrientes semióticas.

⁶⁷⁹ “El objeto de la semiología teatral consiste en descubrir el significado de la obra como totalidad y no sólo el significado y el sentido del texto”. Boves Naves, C. **o.c.** p. 24.

⁶⁸⁰ Actitud que toma fuerza desde principios de siglo en autores renovadores: “El inglés E.G. Craig (1872-1966), famoso renovador del teatro, mantiene en su obra 'El arte del teatro' que el teatro nada tiene que ver con el autor y la literatura... La nueva orientación de rechazo del texto

tiende a rechazar el texto escrito y valora como específicamente teatral la escenificación. Nuestro análisis se centra en las teorías teatrales que introducen la expresión corporal -de una forma u otra- en sus planteamientos; se trata, en todo caso, de teorías afines a la citada corriente *vanguardista*.

El progresivo, aunque zigzageante, estatus de la expresión corporal en la teoría y práctica de la representación teatral a lo largo del siglo afecta a la caracterización del texto e incluso cuestiona el papel y los cometidos del mismo en la globalidad del acto comunicativo teatral⁶⁸¹. En este sentido, Carmen Boves destaca la importancia y las repercusiones generales de la relación de oposición entre el texto y la representación a lo largo del siglo:

*“No entramos en las causas de este enfrentamiento entre el texto y la representación, únicamente lo tenemos en cuenta como hecho: se produjo en la cultura occidental a principios de siglo, se prolonga aún y ha conmocionado radicalmente el teatro”*⁶⁸².

El aspecto que más nos interesa destacar, que ha sido contemplado de forma indirecta en la teoría semiótica de Patrice Pavis, es la repercusión⁶⁸³ de las teorías teatrales que abordan la expresión corporal sobre las concepciones de texto dramático. Pavis incide en el efecto que sobre el tratamiento del texto desarrollan las experiencias teatrales postmodernas en torno a lo *no verbal*:

*“Hasta las experiencias postmodernas sobre el texto considerado como material semántico, manipulable por procesos de ready made, de collages, de citas y de poesía concreta, el texto dramático aparecía como el eje de la ficción y de la puesta en escena. Las experiencias más recientes del postmodernismo sobre lo no verbal, el nuevo status que estas le conceden al texto -el de sound pattern y una estructura significativa rítmica-, todo esto no ocurre sin repercutir en la concepción del texto dramático clásico sin centrar la puesta en escena que no gira ya, o que no gira siempre, en torno al eje semántico del texto”*⁶⁸⁴.

encuentra un valedor agresivo en A. Artaud que, a la vez que exalta todos los elementos no lingüísticos del teatro, ataca con gran virulencia al texto. Su ideal, expuesto en El teatro y su doble (1936), consiste en explotar todos los sistemas de signos no lingüísticos y crear un lenguaje exclusivamente teatral”. Boves Naves, C. o.c. p. 19.

⁶⁸¹ Como hemos visto en el análisis de la escritura dramática de mediados de siglo en autores como Beckett, Adamov e Ionesco.

⁶⁸² Boves Naves, C. o.c. p. 20.

⁶⁸³ Resulta difícil determinar con exactitud el sentido de las influencias. Lo único que se puede afirmar inequívocamente es la coincidencia de los cuestionamientos teatrales semióticos sobre el texto y el cuerpo.

⁶⁸⁴ Pavis, P. o.c. p. 80.

Los cuestionamientos sobre la primacía e, incluso, sobre la necesidad del texto dramático son muy tempranos -en los comienzos de siglo- pero la práctica teatral ha sido reticente y, salvo experiencias aisladas, se ha mantenido durante casi la totalidad del siglo la función preponderante e inmóvil del texto. No obstante, es necesario incidir en la antigüedad, dimensión e insistencia de las teorías que mucho antes del denominado postmodernismo entendían y defendían un teatro emancipado del texto. En este sentido, Robert Abirached, refiriéndose al planteamiento de Antonin Artaud -como uno de los principales críticos del texto- evidencia los múltiples pero infructuosos esfuerzos de los directores que, desde principios de siglo, han reclamado otro lugar para el cuerpo contestando la primacía teatral de la escritura dramática:

“...lo que cuestiona es nada menos que la sacrosanta preeminencia del texto sobre el escenario, ya radicalmente contestada por Craig y Appia, duramente vapuleada por Meyerhold y algunos otros, pero siempre reconocida por la institución teatral como clave de bóveda del sistema dramático”⁶⁸⁵.

Desde el teatro contado hasta el gestual hay una gama de relaciones posibles entre el cuerpo y el texto, entre lo verbal y lo no verbal. El texto, muy lentamente, deja de ser el eje exclusivo de la puesta en escena⁶⁸⁶ y el condicionante de los recursos semióticos. Sus funciones y sus formas de utilización son puestas en tela de juicio:

“Se ha comprendido y aceptado la idea de que poner en escena no es enunciar -balbucir o cantar- un texto, poniendo en ello el tono y los 'condimentos' de la representación para que todos aprehendan su sentido correcto. Poner en escena es fabricar y ajustar situaciones de enunciación donde puedan realizarse los intercambios entre lo verbal y lo no verbal”⁶⁸⁷.

Parece existir una relación entre la aparición del concepto de expresión corporal en la teoría y la práctica teatrales y la evolución del texto dramático. La preocupación por los recursos corporales expresivos replantea la visión de la utilización del texto. En efecto, a partir del rechazo a la utilización racionalista y dependiente del texto surge un amplio espectro de posibilidades entre las que cabe destacar, en primer lugar, el teatro sin texto, en segundo lugar, la modificación del texto para eliminar los aspectos negativos del mismo y, por último, la utilización creativa del texto en relación con la materialidad escénica.

⁶⁸⁵ Abirached, R. **o.c.** p. 333.

⁶⁸⁶ El texto ha asumido el papel principal del teatro en el marco espacio-temporal del siglo XX europeo y de las tendencias corporales evolutivas predominantes durante el mismo. En otros contextos espacio-temporales fundamentalmente orientales el texto ha venido ocupando lugares similares o inferiores a otros elementos teatrales.

⁶⁸⁷ Pavis, P. **o.c.** p. 84.

2.1. Eliminación del texto y especificidad motriz.

Las teorías que han defendido, como opción radical, el teatro sin texto, la eliminación del soporte dramático escrito, han sido en general criticadas de extremistas; sobre todo, las propuestas de principios de siglo de autores tan relevantes como Craig, Meyerhold o Artaud. En cualquiera de los tres casos, los planteamientos teóricos resultaron a la larga muy valiosos y aún hoy se estiman y continúan actualizándose. En la segunda mitad de siglo ha pervivido, relacionada con el teatro de vanguardia, la denominada *creación colectiva*, inspirada en algunas manifestaciones de teatro popular que basaban la representación en la improvisación de los actores. En general, los partidarios de la supresión o reducción máxima del texto teatral han sido arduos defensores del movimiento escénico y han valorado prioritariamente la comunicabilidad escénica del cuerpo del actor.

La eliminación del texto teatral fue una de las aspiraciones de Edward Gordon Craig, aspecto que consideraba imprescindible para la 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 un aspecto perturbador. Pero, teniendo en cuenta las dificultades de su empresa, lo plantea como un objetivo a largo plazo, sabedor de que el teatro podía tardar mucho tiempo en desvincularse de este elemento y adquirir autonomía:

“Creo en el tiempo en que estaremos en grado de crear obras de arte en el teatro sin el uso de los textos escritos, sin servirnos de actores... 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”⁶⁸⁸.

La desvalorización del texto en Craig se produce y se entiende si se tiene en cuenta el convencimiento que Craig 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 prescinda 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

⁶⁸⁸ Craig, E.G. (1987) **El arte del teatro**, ed. Gaceta, México, p. 112 y p. 187.

*dramáticos nos arruinan; es decir, nos privan de nuestra autonomía y nuestra vitalidad*⁶⁸⁹.

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 especificidad 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 *engrandecimiento* del arte:

*“Déjenme 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 profetizó- 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”*⁶⁹⁰.

Aquí se refleja la exaltación mística del discurso de Craig y el interés extremo en subrayar y definir la especificidad del arte teatral a partir de la visualización de los recursos, en contra del ruido derivado de las verbalizaciones de unos actores subyugados por los escritos de autores ajenos a la dinámica y la grandeza con la que Craig define el arte teatral.

Por su parte, en el caso del director soviético Meyerhold, el rechazo al texto se basa en presupuestos artísticos muy relacionados con razones socio-políticas subyacentes en su teoría teatral. Meyerhold parte de la necesidad de adaptar el teatro a los cambios sociales y a las nuevas perspectivas del siglo veinte; en este sentido, propugna el rechazo del texto pero también plantea la posibilidad de reconstruirlo, de retirar las partes o los elementos más perturbadores como respuesta a una renovación del público teatral, así como de la utilización del escenario con el objetivo de actualizar las temáticas con la realidad política y artística del momento. Así, por ejemplo, en relación con el recorte o arreglo del texto sobre *Las Auroras* de Verhaeren, Meyerhold declara su intención de separar los aspectos literarios de los escénicos:

“Esta parte de la que desembarazamos al texto es de la literatura, a veces buena, otras menos buena, literatura a pesar de todo. Eliminándola nosotros,

⁶⁸⁹ Craig, E.G. o.c. p. 170.

⁶⁹⁰ Craig, E.G. o.c. p. 171.

*antes de que desaparezca en los remolinos de la acción escénica, ayudamos a esta*⁶⁹¹.

El texto es el símbolo del anquilosamiento del teatro burgués y de la incapacidad creativa y activa de un actor subyugado, de un *ser parlante* que se limita a transcribir y repetir los dictámenes del texto. En contraposición, Meyerhold concibe y prepara un actor corporal que domina múltiples técnicas motrices y con habilidad para llenar la escena de música, sonidos y gestos⁶⁹². Así, el cuerpo se opone al texto como material de acción teatral capaz de implicar a los actores y a los espectadores, capaz de comunicar e impactar políticamente y capaz de reconstruir la teoría y la práctica teatrales y de situarlas al nivel de las demandas derivadas de los cambios sociales.

El discurso de Antonin Artaud sobre la textualidad del teatro occidental frente a la corporalidad del teatro oriental es quizás el más elocuente y significativo en torno a la comunicación escénica y a las relaciones que se establecen entre los múltiples factores que la condicionan. El marco argumental de Artaud oscila comparativamente entre el teatro occidental y el teatro oriental: los rasgos del teatro balinés suelen ser características modélicas expuestas y analizadas como ejemplo a seguir. El texto es entendido como un lastre, casi una enfermedad, que supuestamente arrastra el teatro occidental y lo convierte meramente en una modalidad literaria, que en determinados momentos, se vuelve sonora. La configuración escénica basada en el diálogo determina, además, el concepto interpretativo de teatro. Según Artaud, la escena no ha de imponerse límites ni condicionantes externos y pasados como el texto escrito sino que, por el contrario, tiene que estar abierta a todo lo que pueda suceder en cada instante presente. De ahí que la propuesta de Artaud fuera tan revolucionaria al plantear un cambio total, ya que, según él, el uso del texto en el teatro occidental ha mediatizado toda la concepción escénica:

*“El teatro balinés nos ha revelado una idea del teatro física y no verbal, donde los límites del teatro son todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto escrito, mientras que en Occidente, y tal como nosotros lo concebimos, el teatro está íntimamente ligado al texto y limitado por él. Para el teatro occidental la palabra lo es todo, y sin ella no hay posibilidad de expresión; el teatro es una rama de la literatura, una especie de variedad sonora del lenguaje y aun si admitimos una diferencia entre el texto hablado en escena y el texto leído, aun si limitamos el teatro a lo que ocurre ante las réplicas, nunca alcanzamos a separarlo de la idea de texto interpretado”*⁶⁹³.

⁶⁹¹ Meyerhold, V.F. o.c. p. 99.

⁶⁹² Meyerhold, V.F. o.c. p. 115.

⁶⁹³ Artaud, A. o.c. p. 77.

Una de las razones argumentadas por Artaud para el rechazo del texto es el anquilosamiento propio de un elemento que permanece invariable desde su creación y se reutiliza repetidas veces; característica según la cual el texto va perdiendo el valor poético y mágico del instante inicial, su eficacia va disminuyendo a medida que pasa el tiempo. Como superación del inmovilismo y la petrificación del texto Artaud destaca la vitalidad de los elementos escénicos que, como el movimiento y la acción corporales, son siempre nuevos y no admiten copia ni repetición:

“Y así como la eficacia de las máscaras que ciertas tribus emplean para sus operaciones mágicas se agota alguna vez -y esas máscaras sólo sirven en adelante para los museos- también se agota la eficacia poética de un texto; sin embargo, la poesía y la eficacia del teatro se agotan menos rápidamente, pues admiten la acción de lo que se gesticula y pronuncia, acción que nunca se repite exactamente”⁶⁹⁴.

Artaud, en definitiva, pretende romper radicalmente con la base textual y hablada que sustenta el teatro. No sólo no admite como punto de partida un texto escrito sino que valora prioritariamente los aspectos físicos del teatro; una vez más aparecen yuxtapuestos el rechazo del texto, la corporalidad y la motricidad como medios expresivos específicos atribuidos al teatro:

“Cuando hablo de que no representaré piezas escritas, quiero decir que no representaré piezas basadas en la escritura y en la palabra; que en mis espectáculos habrá una parte física preponderante”⁶⁹⁵.

El teatro que concibió Artaud es una creación escénica elaborada sobre múltiples lenguajes en la que se evitan la preponderancia y el condicionamiento de la producción escrita de antemano. La incidencia en el nacimiento de la obra teatral sobre las tablas escénicas, es decir, la creación sobre el escenario, es uno de los aspectos que más claramente inciden en la superación del orden vigente en la relación texto dramático-creación corporal. Por todo ello, el lenguaje teatral es el resultado de la interacción y el ajuste entre las distintas posibilidades físicas y motrices de la escena. En este sentido, Artaud admite la utilización del diálogo con la condición de que sea resultado de la interacción escénica de todos los elementos expresivos y no se contemple como una escritura precondicionante:

“El teatro, a la inversa de lo que aquí se practica no seguirá basándose en el diálogo, y el diálogo mismo por lo poco que de él reste, no será redactado, fijado a priori, sino que nacerá en escena, será creado en escena, en

⁶⁹⁴ Artaud, A. o.c. p. 87.

⁶⁹⁵ Artaud, A. o.c. p. 126.

correlación con el otro lenguaje y con las necesidades de las actitudes, signos, movimientos y objetos”⁶⁹⁶.

La propuesta de Artaud no deja de ser una aventura arriesgada de alteración del orden dominante y un intento de liberación en el que la expresividad corporal es a la vez instrumento y finalidad. El texto es uno de los escudos de dicho orden, una imposición a la que Artaud se dispuso a renunciar:

*“Renunciaremos aquí a la superstición teatral del texto y a la dictadura del escrito”*⁶⁹⁷.

Entre las posturas más recientes y radicales de rechazo del texto, en la línea iniciada por Artaud, destaca la crítica de Pierre Chabert al teatro de texto. Su crítica se basa en la condición imitativa del texto y en la reproducción escénica de la marginación social y cotidiana en la que el cuerpo se encuentra respecto a la palabra y la psicología; discriminación materializada en la relación cuerpo-texto. Para Chabert el texto es un factor condicionante sobre el estatus del cuerpo en el teatro como imagen del cuerpo social:

*“Todo teatro de texto, por esencia, es imitativo pues la subordinación del lenguaje material de la escena a la palabra (y a la psicología, pues ambas van parejas) no representa sino la reproducción sobre una escena del estatus que el cuerpo ocupa vis-a-vis de la palabra en la vida cotidiana y social”*⁶⁹⁸.

Chabert utiliza la denominación *teatro del cuerpo* en oposición al referido *teatro de texto*, donde el primero se caracteriza por dos rasgos: el que se refiere a la voluntad de utilizar la totalidad corporal, por un lado, y a la intención de superar el comportamiento cotidiano del cuerpo, de disolver la imagen social de la persona, por otro. La lucha contra la imitación, propia del *teatro de texto* según Chabert, tiene como arma fundamental la exploración radical de las posibilidades expresivas corporales.

Entre las corrientes teatrales recientes más características por su rechazo al texto -a un texto predeterminado- destaca el movimiento de *Creación colectiva*⁶⁹⁹. En general, en esta tendencia se produce una firme oposición a lo que se considera la dictadura del texto dramático o dictadura del autor el cual toma, como punto de partida, su interacción creativa con los demás componentes del grupo. La improvisación es el nuevo instrumento que sustituye al texto; con ella se pretende terminar con todas las imposiciones externas.

⁶⁹⁶ Artaud, A. **o.c.** p. 126.

⁶⁹⁷ Artaud, A. **o.c.** p. 141.

⁶⁹⁸ Cita traducida del original en francés: “*Tout théâtre de texte, par essence, est imitatif car la subordination du langage matériel de la scène à la parole (et à la psychologie, mais les deux vont de pair) ne représente que la reproduction sur une scène un statut que le corps occupe vis-à-vis de la parole dans la vie quotidienne ou sociale*”. Chabert, P. **o.c.** p. 302.

⁶⁹⁹ A propósito de los grupos teatrales de “creación colectiva” como el Living Theater o el Théâtre du Soleil, véase el último epígrafe del capítulo anterior.

Por último, como una manifestación que se identifica con la creación colectiva, en la medida en que propugna la no fijación previa al texto -elemento prescindible- y la invención en el instante comunicativo, surge, en la década de los setenta, la Narración Oral Escénica - NOE-⁷⁰⁰:

*“La narración oral es un arte vivo, de siempre, donde el ser humano al narra a viva voz y con todo su cuerpo, reinventa el cuento para contarlos cada vez distinto, con cada público, y participa de un proceso creador que motiva con el cuento que cuenta y que es por siempre un proceso artístico en movimiento”*⁷⁰¹.

Este arte escénico se define como un proceso creador en el que se produce una participación total del cuerpo, a través de medios *verbales, vocales y no verbales*. Aspectos de la expresividad en los que se ha de incidir de forma equilibrada en los procesos de formación de narradores:

*“El arte de narrar oral escénicamente es un arte donde el equilibrio de las personalidades que intervienen determina el equilibrio artístico comunicativo de los modos de expresión: verbal, vocal y no verbal... El arte de narrar oral escénicamente no es el arte de la palabra, sino el arte de la palabra, la voz y el gesto vivo”*⁷⁰².

2.2. El texto como elemento discordante de la expresión del cuerpo.

El teatro de texto es un teatro cuyo texto preexiste a la puesta en escena como huella escrita y no ha sido escrito o reescrito después de los ensayos, improvisaciones o representaciones⁷⁰³. Aún dentro de las concepciones que respetan y asumen el texto como elemento teatral, en relación con el análisis de la paradoja de la comunicación teatral verbal y no verbal coexisten distintas posiciones de valoración del mismo. La primera de las posiciones que hay que señalar es la que entiende el texto como un aspecto negativo, perturbador o limitador de la expresión corporal del actor.

⁷⁰⁰ Si bien la narración oral ha de considerarse como un acontecer muy antiguo y muy generalizado en todas las culturas, la narración oral escénica tiene sus raíces en el narrador oral de la corriente escandinava, que desde fines del siglo XIX defiende el carácter artístico de la narración, y se constituye definitivamente en sudamérica a mediados de los setenta desde donde se ha extendido a Europa -Garzón, F. (1995) **Teoría y técnica de la narración oral escénica**, ed. Laura Avilés, Madrid, pp. 142 y ss-.

⁷⁰¹ Garzón, F. **o.c.** p. 14.

⁷⁰² Garzón, F. (1996) “Oralidad, Narración Oral y Narración Oral Escénica”, en **¡Palabra que sí!**, nº 0, p. 17.

⁷⁰³ Esta es la definición de teatro de texto concebida por Patrice Pavis tal como la describe en su obra semiológica, Pavis, P. **o.c.**.

Ya en el marco del expresionismo el texto sufrió el impacto de un replanteamiento general del teatro que afectaba específicamente a la temática y al procedimiento de intervención creativa de otras artes, lo que condicionaba la selección y la utilización de los textos. Así por ejemplo, Juan García y Antonio Zapatero sitúan la evolución del texto en el teatro expresionista en el nivel de los cambios escénicos, ya que ambos aspectos iban íntimamente unidos:

*“Junto a estos hallazgos escénicos, el movimiento expresionista teatral tenía la necesidad de textos acordes con la nueva estética y de la colaboración con pintores y artistas que plasmasen en imágenes y líneas dicha temática”*⁷⁰⁴.

Autores como Robert Abirached perciben el tratamiento del texto de una forma más radical; la experimentación escénica, por su autonomía y atrevimiento, se lleva al extremo de la independización del texto e incluso de la separación del mismo. Para Abirached el texto se adapta a la evolución escénica y se toma como principal referente de la misma:

*“Con ello, el drama era situado al límite de sus posibilidades, al límite de una escisión entre el texto y lo escénico”*⁷⁰⁵.

Uno de los lamentos más consensuados respecto al texto es el que se refiere al exceso de diálogo. En este sentido, aún dentro del contexto expresionista, despunta la crítica de Rudolf von Laban la cual se dirige, sobre todo, al texto racionalista y al exceso de palabras. Laban no plantea la eliminación del texto sino la utilización de textos en los que no excedan las partes de *profunda reflexión y análisis intelectual* por considerarlas perjudiciales para el desarrollo de la acción escénica:

*“No sólo está el peligro de una superabundancia de elementos pictóricos y arquitectónicos, sino que también demasiada concentración analítica en partes del texto puede llegar a destruir la unidad de la obra. El drama de tipo intelectual resulta ineficaz en escena. El pensamiento analítico tiende a la formación de ideas estáticas, y a un exceso de meditación. Cuando esta clase de pensamiento prevalece en una obra, se ve impedido el flujo característico del diálogo dramático y acción de controversia”*⁷⁰⁶.

Esta argumentación, basada en el dinamismo de la expresividad motriz, se refuerza con el tópico de la verdad y la claridad de los gestos frente a la falta de transparencia de las palabras⁷⁰⁷. Laban admite la validez del texto como base para el trabajo del actor, contemplando -sin unos criterios claros- la posibilidad de traducir el diálogo hablado en

⁷⁰⁴ García, J. y Zapatero, A. o.c. 120.

⁷⁰⁵ Abirached, R. o.c. p. 69.

⁷⁰⁶ Laban, R. o.c. p. 24.

⁷⁰⁷ Aspecto que ya ha sido estudiado en epígrafes anteriores.

diálogo gestual. En este sentido, Laban desvía el problema del texto al problema de la utilización, traducción o interpretación del mismo desde la dirección escénica:

*“El texto escrito de una obra ofrece al actor una sólida base para su trabajo. También es verdad que el diálogo de una obra no es todo lo que se necesita. El actor debe traducir la palabra escrita en movimientos audibles y visibles”*⁷⁰⁸.

Otro tipo de discursos que también abordan la importancia, características y funcionalidad del texto teatral son los que se vinculan específicamente al mimo. En este sentido, Étienne Decroux establece una curiosa relación de influencia entre el texto y la participación corporal del actor. Según Decroux, cuanto más *rico* es un texto más empobrece la expresión del actor y viceversa, un texto pobre induce a una respuesta corporal más rica. A este respecto, Jean Perret interpreta la perspectiva de Decroux⁷⁰⁹ a propósito del texto dramático como una propuesta integradora sobre la relación entre el gesto y el texto:

*“Prefiere, en todo caso los textos pobres, por que, según él, cuanto más pobre es un texto, más rica tiene que ser la música del actor, y cuanto más rico es un texto más pobre tiene que ser la música; pero ¿qué entiende exactamente por pobre y rico? Por pobre, probablemente, el texto que dice poco y sugiere, que induce a los movimientos y los gestos, que inspira al cuerpo en movimiento a las improvisaciones del mimo; por rico un gran poema que dice todo, ante el cual el actor ha de borrarse, o aún peor, un texto enfático, pletórico que sólo incita a la 'gesticulación'. Se trata de respeto y modestia de cara al texto cuando el autor es un auténtico poeta y no de desprecio o ignorancia, como se ha dicho. El cuerpo del actor no ha de 'mimar' el texto sino moverse con él y en su interior. Los gestos dirán la forma en la que el poema ha de presentarse y el personaje encarnarse”*⁷¹⁰.

Un planteamiento cercano, que también aboga por unas cualidades específicas y una modificación del texto teatral tradicional, es el formulado por Jean Louis Barrault. Barrault se esforzaba en la búsqueda de un texto que permitiera al actor expresarse completamente ya

⁷⁰⁸ Laban, R. o.c. p. 234.

⁷⁰⁹ Étienne Decroux (1898-1991) se considera un renovador del mimo, incluso el creador del mimo moderno. Actor, teórico y didacta abrió una escuela que aún hoy sigue vigente.

⁷¹⁰ Cita traducida del original: *“Sa préférence en tout cas va aux textes 'povres', car, dit-il, plus un texte est povre, plus la musique de l'acteur doit être riche, et plus un texte est riche plus la musique doit être pauvre; mais qu'entend-il exactement par pauvre et riche? Par pauvre, probablement, le texte qui dit peu et suggère, le texte qui induit des mouvements, des gestes, le texte qui inspire le corps en mouvement, des improvisations du mime; par riche, un grand poème qui dit tout, face auquel l'acteur doit s'effacer, ou bien le pire, le texte emphatique, plétorique, et qui ne peut qu'inciter à la 'gesticulation'. On a compris qu'il s'agit de respect, de modestie face au texte lorsque l'auteur est un authentique poète, et non de mépris ou d'ignorance, comme on l'a entendu dire. Le corps de l'acteur va non pas mimer le texte mais bouger avec et dedans. Les gestes diront 'la manière' dont le poème doit être présenté et le personnage incarné”*. Perret, J. (1987), en Lecoq o.c. p. 66.

que, a su parecer, el texto actuaba generalmente como limitador del gesto⁷¹¹. No obstante, introdujo la experiencia de la utilización del texto poético como marco de inspiración gestual, asignando al texto un papel similar al que tiene la música en la danza. Para justificar la colaboración entre un actor corporal y un dramaturgo-poeta, en su caso Paul Claudel, Barrault recurre a una metáfora en la que el cuerpo del actor es un instrumento y la poesía de Claudel una especie de música corporal que el actor ha de expresar con todo el cuerpo y no solamente con los órganos de la articulación vocal y la respiración; el movimiento y la postura son tan importantes en la interpretación de cada verso como el acento y la entonación.

Según Robert Abirached, Claudel recoge la herencia europea de la crítica teatral al texto y adapta su poesía a la expresión corporal del actor, reconociendo la primacía del gesto y la necesidad de la adaptación teatral de la palabra, la necesidad de la fisicalidad del verbo escénico:

“Si Lugué-Poe, Jarry, Appia, Craig, Yeats y los expresionistas están de acuerdo en un principio, es en esta idea de que el actor es un instrumento de teatralidad pura, sustraído a los accidentes de la psicología y a las complacencias del ilusionismo, hecho para ser empleado como un jeroglífico, en un conjunto coherente de signos. Claudel no solo acepta esta definición del actor y del papel, sino que es uno de los primeros escritores que prevé en detalle los medios de ponerla en práctica eficazmente... 'Puede decirse -escribe Jean Louis Barrault- que el versículo de Claudel es la parte bucal y respiratoria de la expresión corporal': el poeta es el primero en afirmar que la palabra es eminentemente física, cuando se dirige a los actores. ¿Qué tiene entonces de sorprendente que encuentre en el gesto más que una prolongación o un acompañamiento: un contrapunto independiente, cuya verdadera fuerza es apartarse de la verosimilitud y de la retórica narrativa?”⁷¹².

La utilización de la poesía como soporte dramático es un recurso y una salida propios del teatro nuevo. Así por ejemplo, Eugène Ionesco, representante de la dramaturgia francesa de mediados de siglo, critica y condena el teatro de texto desde una visión que identifica texto y diálogos y, a la vez, propone una escritura dramática en la que se reducen los diálogos y se amplían las indicaciones escénicas visualizables o *didascalias*⁷¹³. La transformación del texto teatral es una respuesta de los dramaturgos que se conformó, sobre todo, en la dramaturgia de

⁷¹¹ Bradby, D. o.c. p. 46.

⁷¹² Abirached, R. o.c. p. 210.

⁷¹³ “Ionesco, se référant à Artaud, à maintes reprises, condamne le théâtre de texte aujourd'hui démodé. La psychologie doit trouver, pour s'exprimer, d'autres voies que la tirade. Aussi multiplie-t-il les indications scéniques et réduit-il le dialogue, afin que le non-dit soit visualisé... Les mouvements des personnages sur le plateau dessinent, comme dans un ballet, les réactions qui les unissent”. Hubert, M.C. o.c. p. 67.

mediados de siglo, con el movimiento de *teatro nuevo* o *teatro del absurdo*⁷¹⁴. La implicación del autor y no sólo del director en este intento de transformación del texto y de la comunicabilidad escénica, en general, se puede considerar una de las características más específicas de este momento teatral:

*“Así pues, en este capítulo del teatro contemporáneo, no fueron los directores sino los autores, los encargados de la renovación del lenguaje teatral, a través del estudio escénico de la situación humana y de la imposibilidad de su comunicación”*⁷¹⁵.

Forma y función del texto se transforman simultáneamente; el teatro busca enfatizar la problemática existencial del momento y manifestar un estado y una situación más que contar una historia. En este sentido insisten Juan García y Antonio Zapatero, los cuales subrayan la influencia de la filosofía existencialista sobre este tipo de teatro:

*“La mayoría de las piezas del Teatro del Absurdo no tienen una historia que contar, con lo cual la escena perdió su dimensión narrativa o argumental, y recuperó su dimensión situacional, como quería la filosofía existencialista del hombre arrojado en el mundo”*⁷¹⁶.

David Bradby⁷¹⁷ también apoya esta misma tesis al describir este teatro como una puesta en situación de personajes que se revelan sin una temática definida donde, más que desarrollar diálogos entre ellos, ofrecen imágenes y donde estas imágenes concretas reemplazan el lugar y la función de la tradicional discusión. La transformación del texto es un rasgo más que se vincula a toda la renovación escénica, en la que destaca la utilización de los recursos propios de la motricidad capaces de impactar al espectador primando el aspecto visual. La desestructuración del lenguaje pone de relieve las divisiones y contradicciones de los contenidos y de los personajes:

*“Lo importante del teatro del absurdo es su renovación del lenguaje escénico: la ansiedad de los personajes se revela a través de actitudes, gestos y palabras aisladas, no de frases retóricas o bellas. La acción visual proyecta las imágenes plásticas del miedo, la amargura, el remordimiento, la alienación”*⁷¹⁸.

⁷¹⁴ Sobre la utilización y la definición de los términos “Teatro Nuevo” y “Teatro del Absurdo” véase, Bradby, D. o.c. p. 89. El teatro nuevo, según David Bradby, se refiere al teatro crítico que surge en Francia a mediados de siglo a partir de las influencias del teatro moderno europeo y del existencialismo.

⁷¹⁵ García, J. y Zapatero, A. (1983) **Cien años de teatro europeo**, ed. Ministerio de Cultura, Madrid, p. 110.

⁷¹⁶ García, J. y Zapatero, A. o.c. p. 110.

⁷¹⁷ Bradby, D. o.c. p. 92.

⁷¹⁸ García, J. y Zapatero, A. o.c. p. 112.

La transformación del texto no es sólo una alternativa a una inadecuación entre el lenguaje, los contenidos y los recursos escénicos. En tentativas más recientes, como la del británico Peter Brook, la modificación del texto responde a un esfuerzo de comunicación universal, de traspasar fronteras culturales. Otro de los objetivos de Brook, no desprovisto de antecedentes en la pedagogía teatral, es el de preparar al actor con un entrenamiento corporal y vocal que le permita superar las limitaciones derivadas de sus aprendizajes:

“Brook ha reunido un grupo internacional de personalidades diferentes, pero puesto que no quería favorecer a ninguna lengua en detrimento de otra, ha suprimido momentáneamente la palabra comprensible de sus ejercicios. En colaboración con algunos especialistas del avesta -lengua sagrada de los parsis que se remonta a unos dos mil años de antigüedad y que consiste en respiraciones notadas y reproducibles-, hace emitir a los comediantes sílabas sometidas a ritmo y cuyo significado ignoran, bosquejando así una expresión oral desprovista de retórica. Este entrenamiento, destinado a romper los automatismos verbales del lenguaje maternal recuerda la voluntad de Jacques Copeau de privar a los actores franceses de textos hablados que conocían de memoria o la de Lee Strasberg de deformar los textos privándolos de puntuación para destruir los moldes verbales de los actores americanos”⁷¹⁹.

2.3. La confrontación con el texto como material de creación corporal.

En cuanto a las valoraciones positivas sobre el texto, en relación con la corporeidad teatral, destaca la posición creativa e integradora de Jerzy Grotowski en la que el texto es material de creación corporal. El texto teatral o el *tema* en términos grotowskianos se utiliza como *trampolín*, como punto de apoyo y de inspiración en el proceso de construcción y creación teatral. El director parte de una *confrontación* con el texto para poder aportar su conocimiento y su perspectiva junto con la del actor: el texto, en este sentido, no limita el teatro a la creación del autor literario sino que puede ser utilizado para la formación y el proceso creativo del actor⁷²⁰.

La postura del *Odin Teater*, dirigido por Eugenio Barba, es muy similar a la de Grotowski; en ella se plantea un abordaje creativo no habitual de la utilización del texto dramático. Las palabras del texto, más que un significado que interese transmitir, se llegan a aprovechar como un material sonoro con el que elaborar escenas llenas de dinamismo, color y

⁷¹⁹Odette, A. o.c. p. 273.

⁷²⁰Marco de Marinis en el artículo sobre Grotowski que lleva por título “Teatro rico y teatro pobre” aborda específicamente la relación entre el teatro y la expresión y creación del actor. “Según el director polaco, entre el grupo teatral y el texto se debía producir un encuentro y una confrontación... y asumir este encuentro-confrontación como punto de partida, como impulso para encauzar un proceso creativo totalmente independiente”. De Marinis, M. (1993) “Teatro rico y teatro pobre”, en *Máscara*, nº 11-12, p. 89.

ruido en torno a un texto -sobre el que se puede intervenir en mayor o menor medida-. A este respecto, Marco de Marinis señala la diferencia de tratamiento en dos de las obras más conocidas del grupo teatral:

“Fue justamente a causa de la imposibilidad, para gran parte de los actores, de expresarse correctamente en danés, que el Odin decidió hacer un espectáculo que se basara esencialmente en las improvisaciones físicas de los actores... mientras las palabras del texto se aprovechaban más por su potencial sonoro y por las asociaciones que evocaban al compararlas con términos de otros idiomas, que por su valor semántico... Si para Ornitofilene, a pesar de todo, se podía hablar de puesta en escena de un texto (aun drásticamente manipulado), o mejor dicho, basada en un texto, con Kaspariana ya estamos en un estado posterior: aquí, el texto, o mejor dicho el esbozo dramático proporcionado por Sarving, sirve ahora solamente como punto de partida, como simple trampolín (Grotowski) para la creación escénica y las improvisaciones”⁷²¹.

En esta misma línea, desde un planteamiento integrador, se desarrolla también la concepción simbiótica texto-cuerpo de Patrice Pavis; concepción en la que el texto no es un elemento de oposición de la expresión corporal -ni práctica ni teóricamente- sino que ambos se constituyen como factores interrelacionados desde el punto de vista de la teoría teatral y de la semiótica, interrelacionados no sólo como componentes escénicos sino como objetos de estudio. Pavis insiste en la necesidad de profundizar en el conocimiento de los aspectos no verbales como requisito para la comprensión del texto:

“El conocimiento de los procesos de comunicación no verbal (kinésica, proxémica, percepción del ritmo y de las cualidades de la voz) es todavía rudimentario. Sin embargo precisamente a través de la dilucidación de esos procesos es que se llega a la comprensión del trabajo del actor, cuyo comportamiento no verbal tanto influye en la comprensión del texto que lo acompaña”⁷²².

En relación a las teorías teatrales que contemplan la cercanía escénica entre el texto y el gesto, Patrice Pavis redefine el concepto de verbo-cuerpo como proceso interactivo de mutua modificación⁷²³. Podríamos caracterizar la propuesta semiótica de Pavis como teoría

⁷²¹ De Marinis, M.(1980) **El nuevo teatro, 1947-1970**, ed. Paidós, Barcelona, p. 233.

⁷²² Pavis, P. **o.c.** p. 79.

⁷²³ Según Pavis existe una alianza entre el texto pronunciado y los gestos -tanto vocales como físicos- que le acompañan, ese vínculo específico que mantienen texto y gesto es lo que denomina verbo-cuerpo -Pavis, P. **o.c.** p. 117-. Siguiendo su expresión, *“El verbo-cuerpo es una regulación del ritmo (gestual y vocal) y del texto, específica de una lengua y una cultura. Es a la vez, una acción hablada y una palabra en acción”*. Pavis, P. **o.c.** p. 118. Este concepto cobra especial importancia en el marco de una teoría de la traducción teatral intercultural, en los ejercicios de traducción del texto a través de una actuación, Pavis plantea una hipótesis según la cual, la dialéctica indisoluble que forman en el teatro la palabra y el gesto no es desmontable, ya que todo

teatral de la unificación verbo-cuerpo ya que, en su análisis, trata de seleccionar y destacar las franjas comunes y los vínculos de los elementos verbales y no verbales:

“En vez de una separación entre gesto y texto, o gesto y voz, nos esforzaremos por distinguir macrosecuencias dentro de las cuales los diversos elementos se reagrupen, se refuercen o se distancien, formando un conjunto coherente y pertinente, capaz después de combinarse con otros conjuntos”⁷²⁴.

Entre los ejemplos que Pavis utiliza para ilustrar el concepto de verbo-cuerpo se refiere, entre otros, a las teorías de Roland Barthes⁷²⁵ y Bertold Brecht de las cuales la de este último resulta especialmente significativa dentro de la tendencia simbiótica del gesto y el texto.

En el teatro de Bertold Brecht se produce una profusión de signos de orígenes múltiples donde todo elemento teatral es significativo y comunicativo⁷²⁶. En su teoría el término *gestus* se refiere tanto a acciones corporales como a palabras; la importancia del gesto no va nunca en detrimento del texto:

“Brecht utilizaba la palabra gesto o gestus para referirse a la vez al aspecto o el interés fundamental de una relación interpersonal, y a la expresión concreta, material, de estos. Palabras y acciones juntas podían utilizarse gestualmente, si bien la importancia otorgada al gesto no revelaba necesariamente un desprecio del texto. Pero esta insistencia en el gesto implica que el actor exteriorice todos sus sentimientos, y como consecuencia, en el teatro épico las palabras dejan de ser el bien privilegiado de los verdaderos sentimientos de un personaje”⁷²⁷.

intento de separación conlleva una ruptura con el texto que imposibilita su traducción. Pavis, P. o.c. p. 122.

⁷²⁴ Pavis, P. o.c. p. 153.

⁷²⁵ En su obra **El imperio de los signos -L'empire des signes** -1970- Flammarion, París, p. 18- Roland Barthes evoca la conversación que no pasa solamente por el lenguaje y la voz sino por todo el cuerpo.

⁷²⁶ “Brecht era muy sensible a la comunicación no verbal y semiológica, a la función del gesto tanto como a la del lenguaje, y sus obras no son del todo ellas sino se entregan a un lenguaje en el que cada elemento (cada objeto, cada movimiento) es portador de sentido”. Cita traducida del original: “Brecht était très sensible à la communication verbale et semiologique, à la fonction du geste autant qu'à celle du langage, et ses pièces ne sont pleinement elles-mêmes que données dans un langage dont chaque élément (chaque objet, chaque mouvement) est porteur de sens”. Bradby, D. (1990), **Le théâtre français contemporain (1940-1980)**, Presses Universitaires de Lille, p. 143.

⁷²⁷ Cita traducida del original: “Brecht utilisant le mot gest ou gestus pour désigner à la fois l'aspect ou l'intérêt fondamental d'une relation inter-personnelle, et l'expression concrète, matérielle, de ceux-ci. Paroles et actions ensemble pouvaient être utilisées gestuellement, si bien que l'importance accordée au geste ne révélait pas nécessairement un mépris du texte. Mais cette insistance sur le geste implique que l'acteur extériorise tous ses sentiments, et par conséquent, dans le théâtre épique, les mots cessent d'être le bien privilégié des vrais sentiments d'un personnage. Parfois le geste a pour but, en fait, de saper et de contredire les paroles qu'on entend prononcer”. Bradby, D. o.c. p. 149.

La crítica coincide en considerar, como uno de los grandes aciertos de la obra de Brecht, su capacidad para integrar armónicamente texto y gestualidad, para situar en el nivel de la escritura dramática lo que denominaba escritura escénica:

“La lección de Brecht es haber declarado: una representación está formada a la vez por una escritura dramática (texto) y una escritura escénica (dirección); pero esta última tiene tanta responsabilidad como aquella, pues en definitiva, un movimiento en escena, la elección de un color, un decorado... lleva consigo una responsabilidad completa”⁷²⁸.

Uno de los medios de Bertold Brecht para utilizar y gestualizar el texto era la fragmentación del mismo, la alteración del tópico de la unidad permanente del texto. Cada situación y cada escena se justifican en sí mismas ya que, a través de los gestos se garantizaba la comunicabilidad instantánea y la imposibilidad de mantener la continuidad y la homogeneidad del intercambio teatral. En este sentido, José Sánchez define el *gestus brechtiano* como el elemento teatral que vela por la articulación del espectáculo en torno a los impactos visuales y sonoros escénicos frente a la invasión narrativa totalizante que ha caracterizado al texto teatral:

“Texto y acción constituían en el teatro brechtiano dos momentos antitéticos, que conflictualmente propiciaban el desarrollo dramático. La conflictualidad daba lugar a una estructura en que la tensión hacia el resultado era sustituida por la atención hacia las situaciones concretas. El teatro de Brecht fue un teatro de situaciones y un teatro de gestos. El gesto era precisamente la diferencia que aparecía en la disputa entre texto y acción. El gesto, como signo de la diferencia, constituía la garantía de que lo sintético no podría nunca ser introducido. En torno a él debía articularse la posibilidad de una forma dramática de la fragmentariedad”⁷²⁹.

Asimismo, en la interpretación de Aslan Odette se pone de relieve la dependencia del texto respecto del gesto y la utilización del primero como un instrumento de la creación teatral no limitante sino posibilitante:

“Para el actor el texto dicho se descompone en función del gesto. Más allá del sentido de cada frase, el actor ilumina un gesto fundamental preciso que no puede ignorar completamente el sentido de las frases pero que tampoco lo utiliza más que como un medio”⁷³⁰.

⁷²⁸ García, J. y Zapatero, A. o.c. p. 169.

⁷²⁹ Sánchez, J.A. o.c. p. 91.

⁷³⁰ Odette, A. o.c. p. 165.

El texto teatral, en todas aquellas teorías que han tratado de mejorar la comunicabilidad corporal del actor, no ha dejado de cuestionarse; ha sido uno de los elementos teatrales que más evidentemente se ha tratado de modificar y que en sus múltiples versiones -desde el rechazo hasta la exaltación o la innovación original- pone de manifiesto las dificultades de las aproximaciones teóricas y prácticas en torno a la expresión corporal del actor.

3. La expresión corporal en el vértice evolutivo del mimo.

La comprensión de la paradoja de la comunicación verbal y no verbal en el marco de una teoría teatral que utiliza la expresividad corporal del actor como uno de sus baluartes, no puede desvelarse sin una aproximación al mimo, a las tendencias más específicas y conocidas del teatro gestual. Por esta razón, como una explicación imprescindible, se aborda la concepción de la expresión corporal en tanto que manifestación escénica en el eslabón de la evolución teatral del siglo XX y específicamente del mimo. De la *pantomima* se evoluciona al *mimo moderno* y desde este surge una nueva variante de teatro gestual a la que se denominó *expresión corporal*.

Esta evolución se nutre de los intentos de reforma teatral que se inician a principios de siglo y que no cesan a lo largo del mismo. A este respecto, estamos de acuerdo con Jacques Lecoq en que el paso de la pantomima al mimo moderno no se realiza al margen de las preocupaciones que la teoría teatral alberga en torno al cuerpo:

“En el momento en que Pierrot se esfuma los reformadores del teatro limpian la escena y recuperan el espacio. Jacques Copeau libera la actuación del actor de sus artificios y descubre el cuerpo y sus posibilidades de evocación. Es dentro de este espíritu que el mimo moderno surge con Decroux y Barrault”⁷³¹.

Del mismo modo, en consonancia con la evolución del tratamiento del cuerpo escénico, aparece en la segunda mitad de siglo la idea de otro mimo diferente, al que se llega a denominar *expresión corporal*. Como última reflexión y como uno de los elementos-guía de tal evolución, se interroga la utilización escénica del potencial expresivo del cuerpo, considerado como totalidad y como conjunto divisible y jerarquizable.

⁷³¹Lecoq, L. (1993) “*Del mimetismo a la imitación*”, en **Máscara**, nº13-14, p. 44.

3.1. De la pantomima al mimo moderno.

En el primer cuarto del siglo XX se produce el fin de la pantomima y el nacimiento del mimo moderno⁷³². La pantomima era una pieza dramática que se representaba de forma silenciosa, pero manteniendo la tradición teatral en cuanto a decorados, trajes y objetos en la escena; el texto se escribía en términos interpretables por la acción, con un desarrollo en diálogos que se traducían a través del gesto de forma literal⁷³³.

Sería Georges Wague (1874-1958), considerado el último Pierrot de la historia de la pantomima y en cierto modo precursor del mimo, quien inicialmente reaccionaría contra el desarrollo de códigos gestuales de interpretación precisa o unívoca para plantear una *pantomima moderna* en la que los gestos se apoyaran más en la expresión de los sentimientos que en la traducción literal y convencional de las palabras; aspecto que, para él no era sino un síntoma de involución⁷³⁴, un síntoma del sometimiento gestual al código verbal. A partir de Wague la evolución gestual de la pantomima al mimo corporal⁷³⁵ se orientaría hacia la búsqueda de un lenguaje más directo y espontáneo, hacia la expresión del sentimiento con la participación expresiva no sólo de rostro y manos sino de toda la amplitud corporal.

Después de Wague, una referencia insoslayable en lo que aún se debe considerar los inicios del mimo la constituye la compañía teatral y la escuela de Jacques Copeau, donde se formaron los promotores del mimo moderno: Etienne Decroux, Jean Louis Barrault, etc. Copeau, por otra parte, con su intención liberadora y permanente búsqueda de las posibilidades corporales en el arte escénico, sería el punto de partida de las orientaciones pedagógicas e ideológicas que ulteriormente caracterizarían al mimo⁷³⁶.

En efecto, después de haber fundado en 1913 la compañía *Vieux-Colombier* con un grupo de artistas; en 1921, consiguió abrir la escuela del mismo nombre con la ayuda del

⁷³² En el momento en el que se difumina el valor escénico de la figura de Pierrot, símbolo de la pantomima, se produce una transformación teatral que permitirá la instauración de la forma artística gestual denominada mimo.

⁷³³ Lecoq, J. (1987), “*De la pantomime au mime moderne*”, en Lecoq, J. -director- **Le Théâtre du geste**, Bordas, París, pp. 54-63, p. 56.

⁷³⁴ Lecoq, J. **o.c.** p. 58.

⁷³⁵ El término “mimo corporal” se compone de los términos “mimo” y “corporal” intencionalmente para incidir en la expresión a través de todo el cuerpo en oposición a la jerarquía pantomímica del rostro y las manos. Entre otros es un término utilizado por Yves Lorelle: “*Vers 1931, le mime renaît en France sous le nom de 'mime corporel'*”. Lorelle, Y. (1974) **L'expression corporelle du mime sacré au mime de theatre**, ed. La Renaissance du Livre, París.

⁷³⁶ “*Charles Dullin avait quitté la compagnie du Vieux-Colombier en 1920, dès son retour d'Amérique, pour former son propre théâtre et sa propre école llamada l'Atelier-. C'est chez Dullin que se retrouvèrent Etienne Decroux, Jean-Louis Barrault et Antonin Artaud. Ils allaient donner à l'art du mime sa première lancée autonome, à partir de l'idée de Copeau: un acteur sur un tréteau nu, reconstruisant le théâtre. Etienne Decroux poussa le propos jusqu'au bout, plantant une borne limite absolue qui fut par la suite un point de repère pour beaucoup: un corps nu, sur une scène nue, dans le silence... Le système rigoureux de Decroux, le talent de mime de Jean-Louis Barrault, la magie de Artaud allaient être le moteur des premières expériences d'application du mime au théâtre*”. Lecoq, J. **o.c.** p. 63.

público; se trataba de un taller abierto a los jóvenes, con la idea de encontrar nuevos actores no experimentados cuya generosidad y espontaneidad *no estuvieran deformadas* por las tendencias teatrales de la época. La enseñanza del movimiento se apoyaba en el método rítmico de Emile Dalcroze y en el método natural de George Hébert, pero además se incluía la acrobacia y la improvisación de tradición clownesca. En el *Vieux-Colombier* no se desarrolló ni utilizó el término mimo como forma de arte sino que se identificaba con la expresión corporal entendiéndose esta como un aspecto básico de la formación del actor y como un recurso expresivo fundamental en la representación teatral -una forma de trabajo propia de esta escuela, era por ejemplo, el trabajo gestual con máscara⁷³⁷.

El grupo de Jacques Copeau recibe más tarde el nombre de compañía de los Copiaux, convertido en un teatro popular que interpretaba en los lugares más variopintos como granjas, plazas, etc. Retomaron la tradición de los actores improvisadores del gesto, integrando el mimo en un conjunto dramático creado por la peculiaridad de sus personajes y su escenario dando origen a una nueva forma de actor corporal.

Con estos antecedentes, Étienne Decroux, a quien puede considerarse como una de las personalidades más influyentes en la configuración del *mimo moderno*, llegaría a formar su propia escuela en 1940, en la que elaboró una concepción de la práctica teatral en la que el único medio expresivo era el cuerpo humano y en la que la formación del actor del gesto se basaba en el silencio. Es aquí donde aparece definitivamente la nueva forma de arte corporal que se denominaría *mimo moderno*; un arte que nace en el camino de una renovación teatral basada en el uso prioritario de la expresión gestual: la escuela de Étienne Decroux se caracterizaba por el rigor y el esfuerzo sobre el cuerpo humano y el cuerpo del mimo con el objeto de crear un teatro cuyo único medio de expresión fuera el cuerpo, el gesto corporal en el silencio. Desde los años cincuenta Decroux se consagró a la enseñanza y la investigación de su método y de las técnicas que supusieran una aportación para la regeneración del mimo y, a través de este, del teatro en general⁷³⁸. Sin embargo, con el fin de independizar el mimo del teatro y de poder considerarlo algo más que una ciencia o técnica de formación actoral, según lo había entendido también Jacques Copeau⁷³⁹, Decroux se plantea la necesidad de independizar la tarea del actor respecto del autor; pero, sobre todo, según lo ha señalado Yves Lorelle intenta liberar la expresión mímica de las relaciones con el texto en lo que consideraba una *guerra abierta* entre la Palabra y el Gesto⁷⁴⁰. A este respecto y, en cuanto a las funciones

⁷³⁷ “*De là l'importance primordiale donné à la mimique dans nos exercices*”, Copeau, J. o.c. p. 114.

⁷³⁸ Perret, J. o.c. p. 65.

⁷³⁹ “*Allí donde Jacques Copeau no veía más que una materia en los estudios de teatro hablado, él busca 'un arte de la representación a través del movimiento del cuerpo'*”. Cita traducida del original: “*Là où Jacques Copeau ne voyait qu'une section de l'étude de Théâtre parlant, il cherche un 'art de représentation par le mouvement de corps'*”. Yves Lorelle o.c. p. 108.

⁷⁴⁰ Cita traducida del original: “*Il faut le libérer de ses rapports avec le texte. La querelle entre le Mot et le Geste se transforme en une guerre ouverte*”. Lorelle, Y. o.c. p. 107.

comunicativas específicas del gesto y la palabra, Decroux entiende el gesto como expresión del presente -que define el mimo como serie de acciones presentes-, mientras que consideraba a la palabra como forma de expresión que quedaba referida al pasado y al futuro, gracias a las posibilidades de abstracción que ofrece.

Por otra parte, respecto a las relaciones entre mimo, danza y teatro, como señalamos anteriormente, el mimo se concibe como parte del arte teatral en la perspectiva de Decroux; sin embargo, lo considera autosuficiente y superior respecto del teatro y lo iguala a la danza; para él tanto el mimo como la danza son artes del movimiento. Ya en estos conceptos de mimo, definidos por el propio Decroux, se puede percibir una cierta confusión conceptual que también heredará la forma artística denominada expresión corporal⁷⁴¹.

Uno de los aspectos más destacables en la teoría y práctica escénicas de Decroux es la gran influencia en la configuración de la vertiente más tecnicista y antinaturalista de la expresión corporal. En términos de Yves Lorelle, Decroux insiste en la necesidad de "*luchar contra natura para alcanzar la máxima belleza en la expresión corporal*"⁷⁴². A este respecto, se puede decir que consolidó una tendencia manierista y formalista en la que el cómo del gesto -la forma motriz, el dibujo espacial- predomina sobre el porqué del gesto -la intención y la emoción del actor- tendencia, que en cierto modo podía suponer un retroceso conceptual. No obstante, desde gran parte de los sectores de la perspectiva expresiva se considera a Decroux como un paso adelante en la medida en que al *mimo de salón*⁷⁴³ y a la pantomima opone el *mimo de estatuaria móvil* como superación expresiva de los anteriores:

*“Al mimo de Salón, que no ha muerto y a la pantomima-arlequinada, se opone sin embargo el Mimo de Estatuaria Móvil. De un lado se reproducen los sentimientos, del otro se ex-presan. Surgió a la vez de una novela de Ramuz, del vocabulario de Appia y de la escuela expresionista alemana, el verbo Expresar cae repentinamente sobre las pasarelas polvorientas de un navío llamado teatro”*⁷⁴⁴.

En cualquier caso, habría que puntualizar que la expresión corporal entendida como una *versión expresiva del mimo moderno*, es decir, del mimo basado en la exteriorización del sentimiento es sólo una de las múltiples interpretaciones del concepto. Pero además, la

⁷⁴¹ Las contradicciones conceptuales en el mimo permanecen vigentes en la actualidad. Por ejemplo en las afirmaciones y el planteamiento de Marcel Marceau, que aún dirige su escuela y realiza espectáculos.

⁷⁴² Lorelle, Y. o.c. p. 113.

⁷⁴³ Término utilizado por Decroux para referirse a la parodia muda de carácter imitativo. Lorelle, Y. o.c. p. 111.

⁷⁴⁴ Cita traducida del original: "*Au mime de Salon, qui n'est pas mort, qui ne meurt jamais, et à la pantomime-arlequinade, s'oppose désormais le Mime de Statuaire Mobile. D'un côté on reproduit les sentiments, de l'autre on les ex-prime. Surgi tout à la fois d'un roman de Ramuz, du vocabulaire d'Appia et de l'école expressionniste allemande, le verbe Exprimer tombe soudain sur les passerelles poussiéreuses d'un vaisseau nommé théâtre*". Lorelle, Y. o.c. p. 111.

expansión del mimo y la influencia que este ha tenido en todas las manifestaciones escénicas, en general, parece haber constituido, un incentivo para toda práctica de referencia en la evolución conceptual de la expresión corporal en el ámbito artístico⁷⁴⁵.

Además de Decroux, directamente relacionado con el tronco común, que en la evolución del mimo pudo suponer el *Vieux Colombier*, es preciso tener en cuenta las propuestas de Jean Louis Barrault, y consecuentemente sus aportaciones en la construcción del concepto de expresión corporal. Barrault se inició en el arte del silencio y trabajó inicialmente como coactor con Étienne Decroux pero pronto abandonaría la posición radical del silencio para adoptar las ideas de un *teatro total* en el que la preocupación básica era la conciliación entre gesto y palabra. Acusaría, a este respecto, al lenguaje gestual al uso de provocar la ruptura entre ambas formas expresivas; una ruptura que según él fatalmente reproducía los viejos dualismos entre forma y espíritu o cuerpo y alma⁷⁴⁶.

A pesar de suponer cierta inflexión en la línea de autonomización que estaba cobrando la expresión gestual, Barrault sería considerado como uno de los renovadores del mimo del siglo XX en la medida en que la perspectiva comprensiva de la utilización del gesto constituyó una nueva formulación del teatro reivindicativo del lenguaje o la expresión corporal; un lenguaje que para él no terminaba en el movimiento de los miembros sino que comprendía, asimismo, la voz y el verbo. Así lo pone de relieve Perret cuando señala que

*“El lenguaje del cuerpo es para él un verdadero lenguaje perfectamente identificado, codificado, que posee su gramática y su sintaxis gestuales. Y cuando nos habla de palabra respirada, significa para él un gesto que, se origina en el silencio y es el resultado de una respiración esculpida por una contracción muscular”*⁷⁴⁷.

Pero no sólo por eso sino que, además, Barrault entiende el teatro como arte del presente, recreador de la vida e identificado con la expresión corporal, bajo una perspectiva

⁷⁴⁵ Esta expansión del mimo en relación con las distintas manifestaciones corporales expresivas puede atribuirse en gran parte a la persona de Étienne Decroux. Jean Perret atribuye a Étienne Decroux la influencia sobre las experiencias de la segunda mitad de siglo en que se exalta lo gestual y constituye una de las bases de la innovación: *“Reste qu'Étienne Decroux a été et est encore le grand provocateur vénéré ou abhorré, qui sans doute aura permis l'émergence de nombreuses approches corporelles du théâtre et de la danse modernes, telles les expériences de Grotowski, de Barba ou de Kantor; celles du Living Theater, du Bread and Puppet; telles encore les créations d'un Bob Wilson ou d'une Pina Bausch; telles aussi les recherches et les innovations d'une Ariane Mnouchkine ou d'un Peter Brook”*. Perret, J. o.c. p. 67.

⁷⁴⁶ “El divorcio palabra-mimo es la imagen del divorcio general entre la Forma y el Espíritu, el Cuerpo y el Alma, el Gesto y la Palabra”. Cita traducida del original: *“Le divorce parole-mime est sans doute à l'image du divorce général entre la Forme et l'Esprit, le Corps et l'Âme, le Geste et la Parole”*. Lorelle, Y. o.c. p. 117.

⁷⁴⁷ Cita traducida del original: *“Le langage du corps est pour lui un vrai langage parfaitement identifié, codé, qui possède sa grammaire et sa syntaxe gestuelles. Et quand il nous parle d'une parole respirée, cela signifie pour lui un geste qui, dans le silence où il prend sa source, est le résultat d'une respiration sculptée par une contraction musculaire”*. Perret, J. (1987) *“Le mime s'est-il séparé du théâtre?”*, en Lecoq, J. (director) **Le théâtre du geste**, ed. Bordas, París, p. 68.

liberadora de corte existencialista —a diferencia de su contemporáneo y compañero Etienne Decroux— en la que siempre aparece una estructura triple aplicable tanto a partes del cuerpo —cabeza, pecho y vientre— como a las fases respiratorias involucradas en la expresividad —inspiración, retención y espiración— que se traducen gestual y teatralmente en los conceptos recibir, encerrarse y dar. En este sentido, la utilización expresiva del cuerpo resulta algo tan inseparable del arte del gesto —mimo— como del arte del verbo de lo que resulta un máximo —y arriesgado— aprovechamiento de los recursos corporales en lo que se denominaría *teatro total* donde los demás recursos escénicos pasan a un segundo plano⁷⁴⁸.

Barrault describe el avance expresivo del mimo moderno respecto a la pantomima de finales del siglo XIX y señala la *acción* y la *revelación* como características clave del segundo:

*“La pantomima antigua añade a la acción propiamente dicha, como un mudo, un lenguaje de gestos. La mima moderna, por deseo de pureza, quiere prohibirse ese lenguaje mudo. Solo quiere ser acción y si agrega algo a la acción, será una suerte de canto lírico de gestos; sencillamente por embriaguez, por dilación del alma”*⁷⁴⁹.

Pero el mimo moderno tampoco alcanza, según él, el máximo de las posibilidades expresivas del cuerpo, y aunque reconoce los méritos conseguidos en la línea de los trabajos de Decroux, no oculta sus aspiraciones en la necesidad de seguir buscando caminos expresivos:

*“Desdichadamente, hasta ahora por lo menos, parece que la mima moderna sólo ofrece un campo bastante restringido. Por eso bifurca hacia lo abstracto o lo recóndito cuando se lleva en profundidad, como lo hace a veces, Decroux con sus investigaciones valientes y ejemplares”*⁷⁵⁰.

Uno de los hitos de mayor influencia, aunque de valoración controvertida, en el proceso que se analiza lo constituye, sin lugar a dudas, Marcel Marceau, discípulo de Etienne Decroux y a quien se atribuye la resurrección de la pantomima y, por lo que, en cierta medida, también es considerado como el artífice de una vuelta atrás en la evolución del mimo⁷⁵¹, el

⁷⁴⁸ El calificativo de total indica la multiplicidad de recursos corporales que se desarrollan y aplican. Según Jean Perret, Barrault se doblegaba a las exigencias de una gran disciplina física ya que la concepción de *teatro total* implicaba la utilización de medios múltiples como acrobacia, cantos, danzas etc. A pesar de introducir la palabra, no dejó de considerar al cuerpo del actor como el medio expresivo esencial -Perret, J. o.c., 45-. En general el atributo de *total*, hace referencia al uso múltiple de recursos escénicos; pero sobre el concepto, los antecedentes y el alcance del teatro total merece la pena revisar las referencias de Christopher Innes -Innes, C. (1992), **El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia**, ed. Fondo de Cultura Económica, México, p. 133-.

⁷⁴⁹ Barrault, J.L. (1993) “*El problema del gesto*”, en **Máscara**, nº 13-14, p. 81.

⁷⁵⁰ Barrault J. L. o.c. p. 81.

⁷⁵¹ Lorelle, Y. o.c. p. 119.

promotor del abandono del mimodrama para retomar la pantomima-arlequinada: del lenguaje de formas⁷⁵² al lenguaje de acción, de la expresión total a la expresión prioritaria de rostro y manos, la vuelta a la mitificación y heroicidad de un personaje prototipo que Marceau denominó *Bip* y que Gaspard Debureau⁷⁵³ había denominado anteriormente *Pierrot*.

Muy próximo al purismo y a la gestualidad exclusiva de Etienne Decroux, Marcel Marceau replantea las relaciones del mimo con el teatro según una perspectiva no exenta de contradicciones. Por una parte, entiende el mimo como arte en sí mismo independiente del teatro, como un arte escénico diferente basado en el silencio y, por lo tanto, opuesta al arte teatral que lo sería del verbo⁷⁵⁴; pero, por otra parte, en ocasiones entiende el mimo como parte del teatro considerándolo no un aspecto más o cualquiera del mismo sino como su misma esencia. Así lo pone de relieve Jean Perret cuando señala que:

*“Para Marcel Marceau, está claro que el arte del mimo forma parte integrante del teatro, incluso siendo, y lo es, según él, un arte a parte, un arte total”*⁷⁵⁵.

A partir de la identificación⁷⁵⁶ del hombre con los personajes, los objetos y los elementos de la naturaleza trata de revelar las aspiraciones más íntimas y profundas del actor. Se manifiesta de nuevo, aquí, la paradoja del trabajo corporal externo para la manifestación de la interioridad⁷⁵⁷ que Marceau resuelve con la distinción entre mimo objetivo y mimo subjetivo estando el primero referido a los movimientos mecánicos que se originan en los objetos y, el segundo, a los movimientos que afectan al carácter y la pasión del ser humano donde se incluye la identificación del sí mismo con los elementos. Marceau insistirá, sobre todo, en el requisito y la noción de identificación para conceptualizar el arte del mimo⁷⁵⁸.

Además establece las diferencias entre el mimo y la pantomima, en una defensa de la misma —por algo se le considera renovador de la pantomima tradicional y creador de una

⁷⁵² Lenguaje de formas característico de Etienne Decroux.

⁷⁵³ Gaspard Debureau (1796-1846) fue el actor que encarnó el personaje de Pierrot, símbolo de la pantomima del siglo XIX. Sobre su persona y su trabajo artístico véase Lever, M. (1993) *“Historia de la mima”*, en **Máscara**, nº 13-14, pp. 8-33.

⁷⁵⁴ Jean Perret justifica la separación del mimo respecto del teatro, por la extendida identificación del teatro con el teatro hablado: *“Estamos en el teatro. Sí, incluso cuando se oye a veces decir: ‘el mimo no es teatro’, lo que en general quiere decir: no es teatro hablado”*. Cita traducida del original: *“Nous sommes au théâtre. Mais oui, Même si l’on entend dire parfois: ‘Le mime n’est pas du théâtre, ce qui en général veut dire: pas du théâtre parlant’*. Perret, J. **o.c.** p. 72.

⁷⁵⁵ Cita traducida del original: *“Pour Marcel Marceau, il est clair que l’art du mime fait partie intégrante du t, même s’il est, et parce qu’il est, selon lui, un art à part entière, un art total”*, Perret, J. **o.c.** p. 74.

⁷⁵⁶ Marcel Marceau considera el mimo como arte de la identificación a través del gesto.

⁷⁵⁷ Otra de las características del mimo de Marcel Marceau es la utilización de la música: no se puede considerar la música como un reducto definidor de la danza, la misma ósmosis música-movimiento se observa en el mimo y en la danza.

⁷⁵⁸ Yves Lorelle, **o.c.** p. 123.

especie de *pantomima contemporánea*—; según Marceau⁷⁵⁹ el mimo se expresa mediante el cuerpo, la pantomima también mediante el rostro; mientras la pantomima describe, el mimo sugiere, por ello considera la pantomima como un arte más adaptado a traducir una historia o situación precisa. En definitiva Marceau no renuncia a los principios de Gaspard Debureau establecidos en el siglo XIX, se niega a su desaparición y trata de justificarla:

*“La edad romántica tuvo a Pierrot y Colombina; también la edad moderna tiene los suyos. Y serán los bienamados del pueblo porque es para el pueblo que este arte ha nacido y ha sido cantado”*⁷⁶⁰.

Por todo ello, Marcel Marceau representa la cara antiexpresionista de la evolución del mimo, prototipo de la convencionalidad gestual. Aunque aprovecha y recibe las aportaciones de algunas de las técnicas y principios del mimo moderno, cabe conceptualizar su influencia como de retorno en el proceso de liberalización del gesto al inspirarse en el código gestual de la pantomima de finales del siglo XIX. Es decir, pasando en general por alto los logros expresionistas de las décadas anteriores, continúa la línea iniciada por los mimos de principios de siglo XX e incluso del XIX, en la que la convencionalidad determina la gestualidad por encima de cualquier intención expresiva:

*“Ya se trate de Debureau, de Severin o, más cerca de nosotros, de Marceau, el mimo es una figuración gesticulada. En ellos, más que la expresión de una personalidad viviente, es la encarnación de esta personalidad en un conjunto de gestos convencionales y de actitudes convenidas que responden a cánones claramente definidos”*⁷⁶¹.

Por otra parte, uno de los aspectos más interesantes en la aparición del mimo como superación expresiva y comunicativa de la pantomima es el que se refiere a las diferencias semióticas entre ambos. En la pantomima predomina la denotación mientras que en el mimo moderno se incide en la connotación de los gestos. En este sentido, la expresión corporal -como forma evolutiva del mimo- acentuará aún más la valoración connotativa ligada a la individualidad y emotividad del mensaje apoyada en el carácter polisémico del gesto. Esta diferencia entre la pantomima y el mimo, por el aumento del valor connotativo del segundo frente a la función prioritariamente denotativa de la primera, ya había sido expresada por Mounin y subrayada y replanteada por Pavis:

⁷⁵⁹ Marceau, M. (1993) “*El halo poético*”, en **Máscara**, nº 13-14, pp. 89-90.

⁷⁶⁰ Marceau, M. **o.c.** p. 90.

⁷⁶¹ Cita traducida del original: “*Qu'il s'agisse de Debureau, de Séverin ou, plus près de nous de Marceau, le mime est une figuration gesticulée. Chez eux, bien plutôt que l'expression d'une personnalité vivante, c'est l'incarnation de cette personnalité dans un ensemble de gestes conventionnels et d'attitudes convenues qui répondent à des canons nettement définis*”. Jean Mitry citado por Yves Lorelle -Y. **o.c.** p. 126-.

“Para G. Mounin, lo que diferencia la pantomima del mimo es que en la primera el artista se contenta con dar el valor denotativo del gesto, mientras que, en lo que respecta al segundo, 'hace lo mismo, pero concede mucha más importancia a la franja connotativa de los gestos, procurando hacernos aprehender un mensaje más personal, ejercer sobre nosotros una acción más intensa' (1970, 179). Desgraciadamente, G. Mounin no muestra cómo se produce ese desencadenamiento significativo entre el gesto que imita y el gesto que simboliza. En cuanto a la noción de connotación, hace de ella, siguiendo en eso la distinción de Martinet (1967), la parte individual y personal del sentido gestual. ¿Es esta connotación la que permite un reconocimiento social inmediato del sentido gestual? En todo caso, es a partir de esa pluralización del sentido por la connotación que el gesto del mimo remite a todo un universo comprendido por el público, aunque sea según acepciones de sentido variables individualmente”⁷⁶².

Según Patrice Pavis⁷⁶³ los mimos occidentales han intentado codificar las emociones con la ayuda de actitudes corporales o determinadas formas de movimientos. Así, por ejemplo, el mimo Jacques Lecoq asigna a cada estado pasional o emotivo un movimiento común: *el orgullo sube, los celos andan oblicuamente y se esconden, la vergüenza baja, la vanidad gira, etc.*⁷⁶⁴. A este respecto, Pavis señala que el gesto simbólico -en oposición al psicomotor- se caracteriza por la intención comunicativa que lo motiva y produce. Por ello en el mimo, donde *la producción gestual figura simbólicamente, con la ayuda de significantes del cuerpo, una acción y una realidad que un espectador debe tener la posibilidad de reconocer o imaginar; la producción de señales responde a la intención de constituir una ficción gestual*⁷⁶⁵.

Pero la gran dificultad de la semiótica teatral es determinar la estructura y los límites del signo gestual, ya que en el flujo gestual resulta arbitrario trazar los límites de un gesto particular⁷⁶⁶. Uno de los intentos teóricos y prácticos de la segmentación del gesto se encontraba ya, sin duda, en Étienne Decroux.

La resistencia para la descomposición del conjunto de los gestos no impide las aproximaciones desde enfoques sintácticos más globales de la organización gestual. A este respecto, Jean Louis Barrault establece una distinción básica y triple de los elementos de la

⁷⁶² Pavis, P. o.c. p. 169.

⁷⁶³ Pavis, P. o.c. p. 150.

⁷⁶⁴ Lecoq, J. (1987) “*Les gestes de la vie*”, en Lecoq, J. -director- **Le théâtre du geste**, ed. Bordas, París, p. 20.

⁷⁶⁵ Pavis, P. o.c. p. 162.

⁷⁶⁶ Pavis, P. o.c. p. 163.

secuencia gestual: sujeto, verbo y complemento⁷⁶⁷. En un sentido parecido, Patrice Pavis destaca la segmentación del movimiento o la utilización parcial del cuerpo que se producen en el seno del mimo moderno con el fin de controlar el gesto como signifiante:

“Así ciertos prácticos del gesto, como los mimos, saben intuitivamente que su tarea consiste en segmentar en sus movimientos los gestos o las partes del cuerpo pertinentes; por lo tanto, en utilizar y hacer significar solamente la parte adecuada del cuerpo: es preciso poder movilizar solamente lo que se quiere movilizar, un sólo órgano determinado o varios (Decroux, 1963:105) Esta es la mejor prueba de que significar es poder segmentar y que el análisis del movimiento pasa por una estructuración del cuerpo y del gesto”⁷⁶⁸.

Por su parte, Rudolf von Laban ya definía el arte del mimo por la utilización expresiva y no utilitaria que del movimiento se hace durante el mismo:

“En el arte del mimo los movimientos visibles del cuerpo se emplean como únicos medios de expresión; es obvio que las acciones de trabajo representadas en el mimo constituyen siempre la expresión de ideas y no tienen propósito práctico”⁷⁶⁹.

En la perspectiva de Laban, a diferencia del análisis reciente de Patrice Pavis, es destacable el énfasis sobre la capacidad comunicativa del cuerpo del mimo, sin constreñirse al uso parcializado y minucioso del movimiento que le caracteriza:

“Frecuentemente, un mimo transmite al espectador la clase de lucha interior que vive su personaje, tan sólo con la postura o actitud de su cuerpo, sin que exista movimiento o sonido perceptible... Es tarea del mimo, pues, llevar al público hacia el mundo de su drama, por medio de la expresión del cuerpo y los movimientos, para que ese público se pueda identificar con los personajes, y sufrir con el sufrimiento”⁷⁷⁰.

A pesar de las confusiones y discusiones conceptuales que sobre la pantomima y el mimo moderno se suscitan aún hoy día, los movimientos reformistas y vanguardistas de la teoría y la práctica teatrales de la primera mitad de siglo, parecen haber dejado una huella manifiesta en una pantomima que va perdiendo, en primer lugar, las apariencias escénicas y, en segundo lugar, va dejando al cuerpo del *actor que no habla*⁷⁷¹ una vía más amplia para el desarrollo de sus capacidades expresivas y comunicativas.

⁷⁶⁷ Patrice Pavis utiliza provechosamente la homologación de las estructuras lingüística y gestual que describe Jean Louis Barrault -Pavis, P. o.c. p. 172-.

⁷⁶⁸ Pavis, P. o.c. p. 163.

⁷⁶⁹ Laban, R. o.c. p. 166.

⁷⁷⁰ Laban, R. o.c. p. 188.

⁷⁷¹ El término entrecomillado es mío, para evitar referirme explícitamente al mimo.

3.2. La superación expresiva del mimo.

En la segunda mitad de siglo la insistencia en el desarrollo de la expresión gestual del actor teatral afecta considerablemente el curso artístico y pedagógico del mimo. A este respecto, ya desde los años sesenta algunos dramaturgos como Beckett o Arrabal escribieron *mimodramas*, es decir, obras en las que el diálogo se borra totalmente en beneficio exclusivo de las *didascalias*. Pero esta eclosión del mimodrama no parece ser sino la consecuencia necesaria del proceso de renovación del mimo implícitamente preparado desde los años cuarenta por Barrault y Decroux; estos, en alguno de sus trabajos conjuntos, ya rechazaban el exclusivismo cómico entendiendo que la dramatización gestual podía aumentar el estatus del mimo. A este respecto, Marie-Claude Hubert pone de manifiesto el alcance de la preocupación teatral en torno al mimo y los problemas con los que este se va encontrando refiriéndose, concretamente, a Antonin Artaud:

*“El mimo moderno, queriendo comunicar lo inefable, tiende a convertirse en un lenguaje gestual puro, en esa 'pantomima no pervertida' con la que soñaba Artaud. En sus dos pantomimas, La Piedra Filosofal y Ya no hay firmamento, intentó crear una poesía del espacio independiente del lenguaje articulado pero tenía conciencia de que en ese nuevo lenguaje la gramática queda aún por descubrir”*⁷⁷².

Hubert⁷⁷³ plantea un cierto paralelismo entre la evolución del lenguaje verbal y los cambios que sufre la pantomima del siglo XX. Si el poeta crea, en el seno del lenguaje verbal, sentidos nuevos a partir de la metáfora, el mimo recurre a las metamorfosis; en sus transformaciones múltiples sugiere sentimientos nuevos, emociones y experiencias indecibles. El abandono de la palabra se produce paralelamente con la abstracción en la representación de los personajes y con la geometrización de las formas.

En este contexto encontramos el concepto de expresión corporal como forma teatral límite: en estos mimodramas abstractos se observa una tendencia del teatro a una forma extrema en la que el personaje es percibido exclusivamente desde el exterior, simplemente a través de sus gestos⁷⁷⁴. Esta experiencia de mimodramas mudos dio la oportunidad a algunos dramaturgos de escribir argumentos para ballet o escenarios cinematográficos, contribuyendo con ello al acercamiento de las distintas artes escénicas.

⁷⁷² Cita traducida del original: “*le mime moderne, voulant communiquer l'ineffable, tend à devenir un langage gestuel pur, cette 'pantomime non pervertie' dont rêvait Artaud. Dans ses deux pantomimes, La Pierre Philosophale et Il n'y a plus de Firmament, il a tenté de créer 'une poésie de l'espace indépendante du langage articulé' mais il avait bien conscience que de ce nouveau langage, la grammaire est encore à trouver*”. Hubert, M.C. o.c. p. 210.

⁷⁷³ Hubert, M.C. o.c. p. 210.

⁷⁷⁴ Desde nuestra perspectiva la utilización de la vista como sentido comunicativo implica una percepción tan externa como la utilización del oído, no obstante sí estamos de acuerdo en calificar el uso exclusivo del gesto sin la voz, de utilización unilateral de los recursos comunicativos.

A partir de los años sesenta parece difundirse el concepto de la expresión corporal entendido como un nuevo arte corporal, como una forma de mimo que rompe de nuevo con la estructura desarrollada por el mimo moderno y con la pantomima cuyos más importantes representantes en este siglo son, según hemos señalado, Etienne Decroux y Marcel Marceau respectivamente. Así, por ejemplo, Paloma Santiago⁷⁷⁵ describe este *nuevo mimo* como modalidad expresiva que rompe con los esquemas del gesto preciso y simple, dando paso a un mimo más abstracto. Paloma Santiago, desde su preocupación pedagógica apoya la tesis según la cual la expresión corporal nació como una nueva forma de arte que utiliza el cuerpo como medio de expresión privilegiado:

*“El actor concentra sobre él toda la atención de los espectadores, su cuerpo desnudo -desnudo aunque vaya cubierto con mallas- se convierte en el medio y el mensaje. La calidad expresiva del mismo está en relación directa con la simplicidad de medios utilizados”*⁷⁷⁶.

En la recomposición de este *nuevo mimo* resulta obligado mencionar a Monique Bertrand y Mathilde Dumont, de nombre artístico *Pinock et Matho*, las cuales utilizaron y extendieron el término de expresión corporal a distintos ámbitos, incluido el de la educación física, con el objeto de dar a conocer lo que consideraban un *nuevo arte* y una forma de trabajo corporal. Con el término *expresión corporal* pretenden instituir un arte del movimiento basado en la creatividad del actor con la utilización de todas sus posibilidades motrices y no sólo con los gestos codificados:

*“El término Expresión corporal no es nuevo pues se utilizó en la escuela de Vieux Colombier creada por Jacques Copeau en 1923. Lo hemos introducido en el ámbito de la enseñanza desde 1954 en los cursos organizados por UFOLEA, más tarde en torno a los años 60 en el mundo de la educación física en el mismo momento en que, creando nuestros propios espectáculos, surgió el deseo de cuestionar el contenido y la pedagogía de un Arte del movimiento exclusivamente girado hacia la danza en ese momento y escasamente dirigido hacia la creatividad”*⁷⁷⁷.

⁷⁷⁵ Santiago, P. (1985) **De la expresión corporal a la comunicación interpersonal**, ed. Narcea, Madrid, p. 20 .

⁷⁷⁶ Santiago, P. **o.c.** p. 21.

⁷⁷⁷ Cita traducida del original: *“Le terme Expression corporelle n'est pas nouveau puisqu'il était utilisé à l'école du Vieux Colombier créée par Jacques Copeau en 1923. Nous l'avons réintroduit dans le milieu enseignant dès 1954 dans les stages organisés par UFOLEA, puis vers les années 60 dans le monde de l'éducation physique au moment même où, créant nos premiers spectacles, nous avons tout naturellement le désir de remettre en question le contenu et la pédagogie d'un Art du mouvement exclusivement tourné vers la danse à cette époque, et peu axé vers la créativité”*. Bertrand, M. y Dumont, M. (1976) **Le corps recobré**, ed. Vrin, París, p. 16. Esta es una de las escasas referencias sobre el origen del término “expresión corporal”. Es una tesis conocida en la que se ubica la aparición del término en la escuela de Vieux Colombier y se explica la difusión en el ámbito de la educación física.

A propósito de la expresión corporal de Pinok y Matho, a quienes Jacqueline Robinson en su estudio sobre la danza moderna considera creadoras *humanistas*, esta entiende la expresión corporal desde el ámbito teatral como un fenómeno anterior a la eclosión de las prácticas corporales vinculadas con los movimientos de Mayo del 68:

“...nacimiento del concepto unificador de expresión corporal -término utilizado ya por Copeau pero que Pinok y Matho, antes del 68, lanzaron al mundo de la enseñanza a través de la escuela de TEMP (Teatro, Escuela, Movimiento y Pensamiento) en 1965”⁷⁷⁸.

Por su parte, Maximilien Decroux, en un estudio sobre el mimo en el siglo XX⁷⁷⁹, toma como punto de partida la escuela de Jacques Copeau y señala como hitos claves en esta evolución los siguientes autores y corrientes escénicas: Étienne Decroux, Barrault/Marceau, Maximilien Decroux, Pinok et Matho, el *Mimo americano* y la *Expresión Corporal*. De la misma enumeración y calificación de las etapas que considera se puede interpretar que la *Expresión Corporal* es una de las manifestaciones del mimo o, incluso, el último eslabón en la evolución del mismo. No obstante, al llegar a este punto, el autor pone de manifiesto sus dudas acerca del término y aporta algunos datos que pueden facilitar la búsqueda conceptual. Sitúa el origen del término *expresión corporal* en Jean Doat⁷⁸⁰, a partir de la definición de técnica de conocimiento corporal imprescindible para la formación del actor; incluye, además, el término expresión corporal en el campo de la danza, y nos sitúa en el problema de la definición conceptual y en la amplitud del significado del término para poder justificar la expresión corporal como una forma de mimo:

“En la *Expresión Corporal*, los primeros escritos fueron obra de un hombre de teatro, Jean Doat. El insistía en el conocimiento corporal, cultural y práctico del actor para el espectáculo, ya que el actor se hacía presente con su cuerpo. Genevieve Mallarmé introdujo y aplicó esta terminología a una danza que incluía elementos del mimo más reciente, así como elementos de danza moderna. La *Expresión Corporal* actualmente puede considerarse una especie de *melting pot* de todo lo que se ha hecho y dicho anteriormente. Pero de esta confusión, que es la del espectáculo en general, se puede deducir que si algunos la reivindican como terapia, otros al contrario la utilizan para la

⁷⁷⁸ Robinson. J, o.c. p. 334.

⁷⁷⁹ Pinok (1975) *Ecrits sur pantomime, mime et expression corporelle*, ed. Theatre, Ecole, Mouvement et Pensée, París, pp. 25-27.

⁷⁸⁰ **La expresión corporal del comediante** escrita por Jean Doat constituye una de las fuentes documentales de mayor validez en el análisis del concepto y en la utilización del término “expresión corporal”.

*representación y desde este punto de vista la expresión corporal también se puede identificar con el mimo*⁷⁸¹.

Según esta tesis, en un intento por simplificar y aclarar las lagunas de su historia, la expresión corporal se sitúa en el extremo de la evolución del mimo que abarca desde el mimo moderno de Etienne Decroux al movimiento expresivo de la interioridad emotiva introducido por Mallarmé en el ámbito de la danza y desarrollado y difundido a partir de los años sesenta por Monique Beltrand y Mathilde Dumont -Pinok y Matho-.

Sin embargo, Jean Doat, al que Maximilian Decroux atribuye el origen del término expresión corporal, no forma parte directamente de la evolución del mimo aunque su influencia marcara o determinara esta evolución. En su obra **La expresión corporal del comediante**⁷⁸² describe metafóricamente al comediante como instrumentista -por su capacidad de representar un texto escrito- e instrumento -porque se expresa con recursos propios como su voz, su mímica y sus movimientos⁷⁸³. Doat se inspiró en la crítica a la infravaloración e infrutilización de la expresión corporal en el teatro y la define como uno de los pilares básicos de la formación del actor, de gran importancia en las primeras manifestaciones históricas:

*“Sufrimos todavía la influencia nefasta de una época que ha reducido al mínimo la noción de expresión corporal del actor”*⁷⁸⁴.

En este sentido, la vuelta al origen y al estado primitivo se sitúan, tal como quedó señalado en epígrafes anteriores, como objetivo de la renovación teatral de la época⁷⁸⁵. Los recursos teatrales imprescindibles son, para Doat, *cuero, rostro y voz*, bajo la justificación de que en el momento en el que se suprime alguno de ellos el teatro se convierte en otra cosa:

⁷⁸¹ Cita traducida del original: “*Dans l'Expression Corporelle, les premiers écrits furent l'oeuvre d'un homme de théâtre, Jean Doat. Il insistait sur la connaissance corporelle, culturelle et pratiquée de l'acteur pour le spectacle, puisque l'acteur était présent avec son corps en personne. Gèneviève Mallarmé introduisit et appliqua cette terminologie à une danse comportant des éléments de mime plus récents, ainsi que des éléments de danse moderne. L'Expression Corporelle actuellement peut être considéré comme une sorte de melting pot de tout ce qui a été fait et dit précédement. Mais de cette confusion possible, qui peut être celle du spectacle en général, il faut dégager que si certains la revendiquent comme thérapie du pratiquant, d'autres au contraire, l'utilisent pour la représentation en la répétant, la reproduisant et qu'à cet égard l'expression corporelle peut aussi être mime*”, Decroux, M. en Pinok **o.c.** p. 27.

⁷⁸² Doat, J. (1959) **La expresión corporal del comediante** ed. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, p. 59.

⁷⁸³ Una metáfora similar utilizará también Etienne Decroux con los términos de escultor y escultura. Así mismo Patricia Stockoe se refiere al niño como fuente, instrumento e instrumento de su propia expresión corporal -Stockoe, P. (1988) **Expresión corporal. Arte, salud y educación**, ed. Humanitas, Buenos aires-.

⁷⁸⁴ Doat, J. **o.c.** p. 5.

⁷⁸⁵ La búsqueda de la verdad teatral y del estado primitivo del teatro aparece, por ejemplo, en los escritos de Jacques Copeau -Copeau, J. **o.c.** p. 124-, de quien Doat parece haber recibido marcada influencia.

recitado, pantomima o danza. La obra de Jean Doat es un método para el desarrollo de la expresión corporal del actor estructurado en tres partes, la primera se dedica al conocimiento y el dominio corporal, la segunda a la solución de problemas corporales en la escena y la tercera titulada “*la expresión con máscara*” se centra específicamente en el desarrollo expresivo:

“*Por fin, dueño ya de un cuerpo obediente, capaz de moverse con soltura, el alumno comenzará la práctica de la expresión corporal propiamente dicha*”⁷⁸⁶.

La máscara para Doat, más que un recurso escénico, constituía un instrumento pedagógico muy eficaz en el desarrollo de la expresividad corporal del actor, capacidad que no pretende sustituir el uso de las palabras, como ocurre en el mimo, sino cubrir otra área expresiva poco conocida y explorada, como complemento de la recursividad verbal:

“*Pero aclaremos. No se trata de aprender a representar con máscaras, lo que requiere una técnica especial, sino de obligar al alumno a servirse del cuerpo para expresarse... Tampoco se trata de convertirlo en mimo, pues el mimo reemplaza la palabra por gestos convencionales, mientras que el comediante acompaña la palabra con el gesto adecuado*”⁷⁸⁷.

Independientemente de las utilizaciones del término *expresión corporal* en el ámbito teatral, en cuyo caso el concepto corresponde a una materia o disciplina para la formación corporal del actor⁷⁸⁸, consideramos pertinente, en el marco de la evolución del mimo, subrayar la trascendencia del paso de la pantomima conceptual al mimo moderno así como la derivación de la expresión corporal a partir del mimo moderno. En ningún caso, a pesar de poder percibirse una progresión en la libertad expresiva desde la pantomima a la *expresión corporal*, la aparición de una modalidad avanzada supuso el derrocamiento o desaparición total de la anterior.

En este sentido, Jacques Lecoq⁷⁸⁹, alumno de Decroux, distingue tres direcciones contemporáneas del mimo: el *mimo dramático* -basado en la situación teatral y el personaje en acción-, el *mimo simbólico* -que representa ideas y conceptos por medio de imágenes tomadas de lo real-, y el *mimo plástico* -próximo a la escultura, actúa sobre los movimientos del cuerpo sin necesidad de historia, hasta el juego de la abstracción del movimiento-.

Si bien el mimo moderno llegó a consolidarse y reconocerse como tal, no le ha ocurrido lo mismo a la expresión corporal, la cual, aunque ha sido identificada como forma

⁷⁸⁶ Doat, J. o.c. p. 7.

⁷⁸⁷ Doat, J. o.c. p. 7.

⁷⁸⁸ Como materia formativa, el término de *expresión corporal* ha sido utilizado no sólo en el ámbito francés, también aparece, por ejemplo, como uno de los capítulos -el cuarto- de la obra de Constantin Stanislavski titulada **La construcción del personaje**.

⁷⁸⁹ Lecoq, J. (1993) “*Del mimetismo a la imitación*”, en **Máscara**, nº 13-14, p. 53.

artística gestual, se conoce más bien por su asociación con otras prácticas y otros discursos ajenos a la realidad escénica o en todo caso como parte integrante de la pedagogía teatral⁷⁹⁰.

3.3. Jerarquía corporal de la expresividad en escena.

En este último apartado se plantea el estudio de la apreciación escénica y dramática de las distintas partes corporales, los valores en los que se fundamenta la primacía expresiva de ciertas partes corporales como el rostro, las consecuencias pedagógicas y estéticas de tal jerarquía, como el uso de la máscara y, por último, se analiza el significado de la *expresividad total* en relación con el concepto de *expresión corporal*.

La defensa de la expresividad y comunicabilidad del *cuerpo total* cobra un claro carácter reivindicativo en el ámbito de la evolución del *mimo moderno* -también denominado *mimo corporal* como justificación de su superioridad respecto a la pantomima y al teatro de gestualidad facial y manual-. La jerarquía de la expresividad corporal se puede considerar, en este sentido, como uno de los criterios que determinaron la evolución del mimo con notable influencia en la construcción del concepto -en su rasgo totalista- de expresión corporal.

Etiènne Decroux elaboró una serie de reglas o normas del mimo moderno o mimo corporal entre las que destaca la norma de la primacía del *tronco*⁷⁹¹ sobre el rostro y las manos con el fin de preservar o evitar el desarrollo de la expresividad que caracterizaba la pantomima tradicional. La justificación de la jerarquía propuesta por Decroux se apoya en cuatro presupuestos. En primer lugar, considera manos y rostro como instrumentos de la mentira a través de los cuales se permite la ocultación de sentimientos o intenciones. Por otra parte insiste en la importancia de la utilización del tronco por el despertar sensitivo y expresivo ocasionado con la intervención de grupos musculares inhabituales. El tercero de los argumentos se refiere a la posibilidad de dibujar en el espacio escénico con el cuerpo a través de los desplazamientos y los movimientos de gran amplitud, lo que permite transformar voluntariamente al actor y expresar no sólo lo que es sino lo que quiere ser -deseos y aspiraciones-. Por último, la utilización corporal de partes desconocidas imposibilita o, al menos, dificulta en gran medida la evocación directa de las palabras -aspecto característico de la pantomima-. De los cuatro argumentos, sin entrar en la validez o falsedad de los mismos, es preciso destacar cómo sólo uno de ellos se refiere directamente a los aspectos negativos de la expresividad facial, por lo que no servirían para justificar la conveniencia de la exclusión de la misma.

⁷⁹⁰ Ya se expuso en el primer capítulo del trabajo el lugar de la expresión corporal como concepto común entre prácticas y discursos de distintos ámbitos, como el pedagógico, psicológico, sociológico, terapéutico, etc.

⁷⁹¹ El tronco o el cuerpo en su conjunto. Véase, Decroux, E. (1964) **Paroles sur le mime**, ed. Gallimard, París, p. 61.

También se han encontrado razones de claridad y definición comunicativa que perjudican o rechazan la expresividad facial precisamente por la cantidad y variedad de gestos propios del rostro. En este caso, paradójicamente, se llega a considerar la riqueza expresiva de una parte corporal como un límite para la comunicabilidad escénica. Esta justificación de la marginación facial en la jerarquía corporal del mimo aparece claramente expresada en la teoría de Patrice Pavis:

“Los mimos excluyen de su gestuario los movimientos faciales porque son descodificables son demasiada dificultad y diversidad, porque son demasiado capaces de embrollar el mensaje corporal global”⁷⁹².

Para Pavis la razón de la exclusión gestual del rostro estriba, sobre todo, en la complejidad expresiva y comprensiva de los gestos faciales.

El mimo, respecto de la pantomima, amplía la superficie corporal expresiva con lo que se modifica el tipo de lenguaje gestual. Según Étienne Decroux, prescindir del estudio del arte corporal sólo se lo puede permitir el actor que aparece en escena sin la compañía de su cuerpo, es decir, ninguno⁷⁹³.

Por otra parte, Jean Doat había distinguido tres centros del cuerpo humano en movimiento: el denominado *centro de fuerza* o de los impulsos ubicado en la zona lumbar; el *centro de la personalidad*, situado en lo alto del pecho y considerado sede de la autoridad del personaje y de la *presencia* del actor; y, por último, la *región expresiva*, donde Doat comprendía el *busto*, *el cuello* y *los brazos*. En esta concepción de cuerpo, se excluye el rostro cuya expresividad se considera suficientemente conocida y sobradamente utilizada en el arte teatral. Esta clasificación jerárquica en tres zonas se plantea fundamentalmente con una finalidad didáctica, pero significa una valoración e incluso discriminación selectiva por dejar excluidas algunas partes corporales. Para Doat es importante analizar el uso que el actor hace de su cuerpo durante el aprendizaje para facilitarle la conciencia de su parcialidad y el modo de acceder a las partes expresivas más inusuales:

“Por cierto que esto no es una norma teórica absoluta. Es posible también expresarse, en determinados casos, mediante el busto y las piernas, por ejemplo, o dar una impresión de autoridad y de presencia mediante la espalda. Sin embargo, estos principios, generalmente válidos, servirán de base a los ejercicios con máscara, los harán inteligibles y permitirán al alumno simplificar sus búsquedas y encontrar un estilo”⁷⁹⁴.

⁷⁹² Pavis, P. o.c. p. 162.

⁷⁹³ La importancia del estudio de la gestualidad se justifica a través de un presupuesto antropológico de corporeidad, inherente a todo actor en tanto que hombre.

⁷⁹⁴ Doat, J. o.c. p. 37.

Jean Doat participó de las ideas que se desarrollan en la escuela de Copeau -*Vieux Colombier*-, en la que el uso de la máscara neutra buscaba la facilitación de la expresividad corporal total. Jean Barrault, de la misma escuela, también entiende la utilización de la máscara en teatro como una forma de amplificación expresiva a través de la cual la expresividad del rostro se extiende a todo el cuerpo:

*“Tenéis el mapa del ser que está en el rostro. Con la máscara, lo suprimís, pero simultáneamente lo extendéis por todo el cuerpo. La máscara es una sustracción provisional del mapa y del ser, pero que permite la expansión por todo el cuerpo”*⁷⁹⁵.

La idea de expresividad total frente a la expresividad del rostro es una constante en la historia de la renovación teatral del siglo XX. Entre los teóricos soviéticos destaca Meyerhold por su énfasis en la lucha por extender a todo el cuerpo la capacidad expresiva y comunicativa. Meyerhold criticó el uso parcial del cuerpo del actor que caracteriza al teatro naturalista como indicio del desconocimiento y la negligencia en torno a las posibilidades expresivas de la corporalidad del actor:

*“El maquillaje de los actores resulta extremadamente caracterizado. Tienen las caras vivas, copias exactas de las que nos encontramos cada día. Evidentemente el teatro naturalista ve en la cara el principal medio de expresión del actor y abandona el resto. Ignora los encantos de la plástica y no obliga a sus actores a un entrenamiento físico. Cuando crea una escuela, olvida que la cultura física deberá ser el principal material de enseñanza”*⁷⁹⁶.

Meyerhold no establece ninguna jerarquía; por el contrario, insiste en la necesidad de formar al actor en la utilización del cuerpo entero sin rechazar o menospreciar directamente la expresividad facial. Insiste en la implicación de todo el cuerpo como norma básica de su sistema, tal como señala en **Teoría Teatral**:

*“La ley fundamental de la biomecánica es muy sencilla: el cuerpo entero participa en cada uno de nuestros movimientos. A continuación no hay que hacer más que estudios, ejercicios, perfeccionamiento”*⁷⁹⁷.

No obstante, utiliza la máscara como prueba del carácter prescindible de la gestualidad facial; la referencia a la máscara para justificar la expresividad corporal adquiere, en la teoría de Meyerhold, un carácter específico debido al conocimiento que tenía sobre el uso de

⁷⁹⁵ Cita traducida del original: “*Vous avez la carte géographique de l'être qui est dans le visage. Avec le masque, vous la supprimez, mais en même temps vous l'étendez à tout le corps. Le masque c'est une sustration provisoire de la carte et de l'être, mais qui permet de la répandre sur le corps tout entier*”. Doat, J. o.c. p. 71.

⁷⁹⁶ Meyerhold, V.F. (1988) **Teoría teatral**, ed. Pueblo y Educación, p. 16.

⁷⁹⁷ Meyerhold, V.F. o.c. p. 82.

marionetas. La máscara aparece, además, como un manifiesto no sólo de la valoración del movimiento expresivo sino también del lugar no preeminente del rostro frente a la expresividad del cuerpo global. Para Igor Ilinski, el método biomecánico de Meyerhold incide prioritariamente en la expresividad de la totalidad del cuerpo del actor:

“Meyerhold apreciaba altamente la expresividad del cuerpo. Hacía la demostración con una muñeca de guiñol: introduciéndole sus dedos, obtenía los efectos más diversos. A pesar de su máscara fija, la muñeca expresaba unas veces alegría -los brazos abiertos-; otras, tristeza -cabeza inclinada-. Bien manejada, la máscara puede expresar todo lo que expresa la mímica. Meyerhold atribuía un gran valor al cuerpo expresivo y a los diferentes escorzos que ofrece en la escena: 'Ha sido necesario, dice, conocer su cuerpo demasiado bien para saber exactamente qué expresa en tal o cual momento’⁷⁹⁸.

Por su parte Rudolf von Laban, en relación con la jerarquía expresiva, se atreve a clasificar el pensamiento en dos variedades: pensamiento en términos de movimiento y pensamiento en términos de palabras. Para el actor, desde esta perspectiva, resulta imprescindible el aprendizaje del pensamiento en términos de movimiento para lograr la comunicación escénica con el público:

“Necesitamos un símbolo auténtico de la visión anterior para hacer contacto efectivo con el público, y este contacto sólo puede establecerse si hemos aprendido a pensar en términos de movimiento. El problema central del teatro es aprender a usar este pensamiento, con el propósito de dominar el movimiento’⁷⁹⁹.

Un aspecto clave del citado estudio de Peter Brinson es la referencia a la relación de Laban con otros investigadores del gesto corporal así como con la corriente de análisis de la comunicación gestual desarrollada en nuestro siglo. Uno de los puntos de partida para el desarrollo de sus teorías son las aportaciones y vías de estudio que Laban encontró en Delsarte, como la división corporal en cabeza, torso y miembros o los medios del lenguaje en palabra, sonido y gesto. En esta clasificación corporal, la gestualidad facial no recibe en absoluto atención específica sino que se contempla integrada en el movimiento de la cabeza -el cual se refiere sobre todo a la movilidad y las actitudes derivadas del uso de las articulaciones del cuello-.

En algunas escuelas teatrales⁸⁰⁰, sobre todo a partir de la escuela de *Vieux Colombier*, el uso de la máscara -máscara neutra- busca equilibrar la descompensación expresiva entre el

⁷⁹⁸ Ilinski, I. (1961) “Sobre mí mismo”, en Meyerhold, V.F. o.c. p. 120.

⁷⁹⁹ Laban, R. o.c. p. 37.

⁸⁰⁰ Una de las escuelas más características por el uso de la máscara ha sido y sigue siendo la escuela parisina de Jacques Lecoq.

rostro y el resto del cuerpo. La máscara había sido un recurso en Craig y lo fue en Antonin Artaud e incluso en su maestro Alfred Jarry⁸⁰¹:

*“Jarry recomendó la caracterización de todo el cuerpo y no sólo del rostro de los actores, el uso de las máscaras y de los carteles, así como del empleo de la mímica para plasmar un decorado inexistente donde los propios actores harían de puertas”*⁸⁰².

Esta revalorización de la expresión corporal en oposición al lenguaje mímico del rostro se ha manifestado incluso en la temática de la dramaturgia de mediados de siglo en autores como Beckett:

*“Beckett, detalla minuciosamente las particularidades del cuerpo y oculta el rostro y de la ropa...”*⁸⁰³.

El físico del actor ha de revelar el *carácter* de forma global e inmediata y el lenguaje corporal -gestos- ha de manifestar los estados psicológicos por los que, a lo largo de la acción teatral, va pasando el personaje. Tradicionalmente el lenguaje corporal se descompone según las partes corporales que intervienen: los movimientos del rostro ocupan un lugar privilegiado en esta jerarquía. Según Pierre Chabert⁸⁰⁴, la primacía del rostro sobre el resto del cuerpo es una prueba más de la subordinación del lenguaje corporal a la psicología: la fisionomía en detrimento del resto de las posibilidades corporales expresivas. En términos de Pierre Chabert⁸⁰⁵, los juegos fisionómicos han gozado en la historia teatral de un claro privilegio hasta el punto de poder referirnos a un problema de *hipertrofia del rostro* del actor en relación con el resto del cuerpo⁸⁰⁶.

⁸⁰¹ Alfred Jarry (1873-1907), director teatral innovador, considerado padre del teatro abstracto y del simbolismo escénico, tuvo gran influencia en Antonin Artaud, el cual, en honor a su maestro denominó a su teatro el Teatro Jarry. Algunos autores sitúan el punto de encuentro de ambos en la oposición al teatro de su tiempo: *“Entre las concepciones geniales de Alfred Jarry y la obra de Artaud, existen por tanto unas vinculaciones profundas que surgen de la rebeldía contra una forma de Teatro”*. García, J. Zapatero, A. **o.c.** p. 136. Otros, como Christopher Innes sitúan la intersección en el interés por lo irracional y lo primitivo -Innes, C. **o.c.** p. 11-. Por último, en términos de Wellwarth, Alfred Jarry fue el sembrador de la vanguardia y precisamente Antonin Artaud y Roger Vitrac fundaron el Teatro Alfred Jarry para la representación de dramas de vanguardia -Wellwarth, G. E. (1964) **Teatro de protesta y paradoja**, ed. Alianza Lumen, Madrid-.

⁸⁰² García, J. Zapatero, A. **o.c.** p. 135.

⁸⁰³ Cita traducida del original: *“Beckett, lui, détaille minutieusement les particularités du corps, et laisse dans l'ombre le costume et le visage”*, Hubert, M. C. **o.c.** p. 77.

⁸⁰⁴ Chabert, P. **o.c.** p. 302.

⁸⁰⁵ Chabert, P. **o.c.** p. 304.

⁸⁰⁶ La primacía del rostro, lugar privilegiado de intimidad pero también de articulación vocal, va ligada a la primacía de la palabra. Esta vinculación entre la expresividad facial y las palabras ya la manifestó como expusimos en párrafos anteriores Étienne Decroux.

El problema de la primacía expresiva del rostro en teatro se invierte en el caso de la danza, en la que tradicionalmente se ha prescindido o infravalorado en relación con la utilización motriz del resto del cuerpo.⁸⁰⁷

Las relaciones de poder que se establecen entre las distintas partes corporales se pueden entender como una metáfora de la lucha que se establece entre las distintas artes del movimiento. La expresión corporal vendría a conciliar y equilibrar las divergencias y las diferencias al evocar la utilización y la manifestación total del cuerpo, de todas sus partes y recursos; asimismo, al representar la idea de un nuevo arte corporal escénico donde tendrían cabida las formas de manifestación propias tanto de la danza como de las distintas modalidades de arte dramático.

⁸⁰⁷ En el seno de la danza el planteamiento sigue siendo controvertido, en las tendencias de danza más innovadoras y teatralizadas se defiende la utilización total mientras que en las más puristas se opta por prescindir del rostro por miedo a la mezcla con elementos propios de la dramatización. Así, por ejemplo, Serge Lifar, que defiende la integración de la mímica en la danza, entendiendo por esta última el arte de la totalidad expresiva con capacidad para disolver y abarcar otras artes del movimiento, defiende la utilización total y no parcial, que incluye el rostro como una parte más: “¿no valdría más decir, en lugar de hablar de mímica, que todo el cuerpo debe bailar, comprendido el rostro, y que esta danza debe estar en perfecta armonía con la de las piernas? El rostro debe tener expresión propia; no es preciso que permanezca inmutable, en una perpetua sonrisa, como hacen algunas bailarinas”. Lifar, S. (1973) **La danza**, ed. Labor, Barcelona. La especificidad de la danza en relación al teatro y su relación con la jerarquía expresiva entre las distintas partes corporales es uno de los elementos abordados en el capítulo siguiente.

CAPITULO CUARTO:

LA EVOLUCIÓN DE LA DANZA EN EL CONTEXTO DE LA EXPRESIVIDAD CORPORAL TEATRAL.

1. El cuerpo en la intersección entre la danza y el teatro.

La expresividad corporal es una capacidad común valorada en los ámbitos artísticos de la danza y el teatro. En la danza, toda la composición artística se basa en el uso escénico de la gestualidad, y en el teatro el cuerpo, en tanto que presencia física del actor, materializa el acto comunicativo y se constituye en elemento productor de significantes vocálicos, posturales o espaciales.

Pero esta preocupación artística por el cuerpo desde principios de siglo se manifiesta no sólo en las artes escénicas sino también en las artes plásticas. Además, los movimientos vanguardistas en general, pero sobre todo, los pictóricos y musicales, constituyen un frente de referencia para la evolución del tratamiento de la expresividad y de la corporeidad en el teatro, que parece manifestarse de manera directa en la danza.

Por otra parte, la idea artística de expresión corporal, que se abastece indistintamente de las múltiples manifestaciones escénicas, y se va construyendo como una nueva manifestación aún no codificada, participa de los intercambios conceptuales y prácticos entre la danza y el teatro en tanto que arte dramático. Participa, más que nada, de las iniciativas de un teatro que enriquece sus recursos al atender y fomentar formas bailadas en la escena, así como de las iniciativas de una danza que no se conforma con el gesto vacío de sus ejecuciones sino que trata de llenar sus imágenes de contenidos identificables, dejando al curso de las acciones y de los conflictos definir las formas y ordenar los gestos.

1.1. La renovación de la danza como antecedente expresivo en el marco de la vanguardia artística.

La relación del teatro con la danza, la confrontación entre ambos y la mutua influencia constituye uno de los ámbitos de los que se nutre la idea de expresión corporal. Se trata de un campo ciertamente controvertido cuyo análisis ofrece tantas dificultades como expectativas de interés científico en la medida en que el intercambio entre la danza y el teatro no es sólo material, formal y didáctico sino también teórico e ideológico. En cualquier caso, la danza se puede considerar como uno de los principales antecedentes artísticos en la renovación pedagógica y técnica de la expresividad corporal teatral⁸⁰⁸.

Gracias a la progresiva importancia que se le otorga en el siglo XX a la expresión gestual, el gesto teatral adquiere un valor lingüístico⁸⁰⁹, pero además se le confiere un gran valor poético, aspecto este último que aproxima la gestualidad dramática a la bailada; de hecho, son muchos los dramaturgos de mediados de siglo que se refieren a la danza como modelo gestual. Esta poetización del gesto afecta incluso a la propia estructura del texto el cual, en ocasiones, se termina en sí mismo, se vuelve rítmico y repetitivo y, desde un punto de vista metafórico, se convierte en danza de palabras y sílabas.

Pero, en general, se puede entender que la evolución de la danza permite al teatro tomar conciencia de las posibilidades comunicativas del gesto; como ya vimos en el capítulo anterior, el interés teatral por la comunicabilidad del gesto llega a marginar y cuestionar la utilización tradicional de la palabra⁸¹⁰.

Una de las razones de la anticipación de la danza respecto al teatro pudo ser la sensibilidad de esta para captar las evoluciones propias de otras artes no específicamente escénicas.

Así, desde comienzos de siglo se produce un intercambio fructífero entre la danza y las artes plásticas -utilización de escenas y temas de danza en pintura y utilización de objetos, máscaras y decoraciones vanguardistas en danza-. En el ámbito de la danza de mediados de siglo, quizás por influencia de la pintura abstracta surrealista, se ha percibido un intento de geometrización de las formas del cuerpo del bailarín; la geometrización que convierte al cuerpo en signo puro, se inició a principios de siglo, pero su influencia en el teatro se

⁸⁰⁸“*Mary Wigman -a quien tanto debe Pina Bausch- escribía, en 1968, refiriéndose a la danza de expresión -Audrucktanz- género en el que fue muestra singular: La conciencia nuevamente adquirida del espacio y del ritmo se destaca en todo el teatro de hoy en día. Tanto en la ópera como en el teatro dramático, la danza moderna ha dejado sus huellas sobre el resto de las artes*”. Colomé, D. (1989) **El indiscreto encanto de la danza**, ed. Turner, Madrid, p. 83.

⁸⁰⁹ Hubert, M.C. (1987) **Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante**, ed. Librairie Jose Corti, Mayenne.

⁸¹⁰ Michel, M. (1983) “*Eternels Adolescents?*”, en **Fous de Danse**, ed. Autrement, París. Serie Mutations, nº 51, pp. 154-169.

manifiesta, sobre todo, a partir de los años cincuenta coincidiendo con el surgimiento de una nueva concepción de juego teatral -teatro nuevo- que modifica el tratamiento de lo corporal.

Tanto las teorías como las realizaciones de las artes plásticas modernas tomaron parte significativa en la evolución expresiva de la danza. Las dos tendencias más contrapuestas, expresionismo y arte abstracto, parecen haber influido en la determinación de una danza que desde principios de siglo se inclina en la búsqueda de su especificidad artística: por un lado, se manifiesta la subjetividad y la individualidad de la sensación y la expresión gestual del bailarín y, por otro, se examina atenta y escrupulosamente el material del movimiento así como las implicaciones formales y simbólicas que se derivan del mismo⁸¹¹. Los trabajos y las investigaciones que se emprendieron en los ámbitos de la arquitectura, de la escultura, del dibujo, etc. en el *Bauhaus*⁸¹², influyeron incontestablemente tanto en la danza como en el teatro. A este respecto, se detecta una doble corriente de enriquecimiento interartístico; la primera desde la danza a la plástica -patente sobre todo en los temas de movimiento y posturales- y la segunda desde las artes plásticas a la danza y el teatro -en los planteamientos escénicos y en la relación de los actores con los objetos-.

En la tendencia expresionista se manifiesta una influencia notable entre las distintas artes y los demás elementos del contexto sociohistórico y filosófico: en Alemania, por ejemplo, se crearon grupos⁸¹³ de artistas cuyas obras destacan por la subjetividad angustiante, las escenas de pasión y tensión extrema expresadas a través de deformaciones esquemáticas de las formas y de los colores inspiradas en preocupaciones de tipo social y metafísico. Así, la presencia del expresionismo en la danza se manifestó de forma patente en los primeros años de la bailarina y coreógrafa Mary Wigman⁸¹⁴ -su gestualidad se nutrió de los mismos principios-. Otras tendencias pictóricas como el surrealismo y el dadaísmo también se reflejaron, unos años más tarde, en las manifestaciones corporales escénicas⁸¹⁵.

⁸¹¹ Robinson, J. (1990) **L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)**, ed. Bougé, Clamecy, p. 47.

⁸¹² El taller-escuela denominado *Bauhaus* funcionó desde 1919 hasta 1933 en Alemania-primero en Weimar y luego en Dessau-. Lo fundó el arquitecto Walter Gropius, asociado con Paul Klee, Wassily Kandinsky y Oscar Schlemmer entre otros. Fue un centro de experimentación artística, un lugar de encuentro para las distintas manifestaciones vanguardistas. Véase, sobre esta escuela, el capítulo dedicado a la Pedagogía Teatral.

⁸¹³ En Munich se creó Die Brücke en 1916, en Dresde Der Blaue Reiter; participaron pintores como Emil Nolde, Edward Munch, Egon Schiele, Kokoschka, etc. Véase, a este respecto, Robinson, J. (1990) **L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)**, ed. Bougé, Clamecy, p. 48.

⁸¹⁴ Mary Wigman (1886-1973) fue contemporánea de Jurt Joosse y de Rudolf von Laban (1879-1958) y se reconoce junto a ellos como una de las principales representantes de la danza expresionista alemana.

⁸¹⁵ Tal como lo describe Odette Aslan -Aslan, O. o.c. p. 130 y ss.- el movimiento Dada o dadaísmo nació en el Cabaret Voltaire de Zurich hacia 1916, desde donde se extendió primero a París y después a gran parte de Europa y Norteamérica. El dadaísmo, muy ligado al surrealismo y al futurismo, propugna la no división entre las artes, por lo que contribuyó a la comunicación entre artes como la pintura, la poesía, la música y el teatro. A propósito del movimiento dada en el seno teatral véase Renzo, G. Simonis, I. (1971) **Teatro dada: Aragon, Artaud, Breton, Picabia Ribemont-Dessaignes, Vitrac, Tzara**, ed. Barral, Barcelona.

La inspiración de la danza en otras artes no cesó en la segunda mitad de siglo como lo pone de manifiesto la obra del coreógrafo Merce Cunningham el cual, insatisfecho con las escuelas de danza en las que inició su formación -las de Marta Graham, Balanchine, etc.- ha buscado el desarrollo de las condiciones de un nuevo estilo de la *danza moderna* siguiendo el ejemplo de la pintura, la música y el cine relacionándose con un círculo de artistas de la órbita del *Bauhaus* alemán. Desde su punto de vista, el medio propio de la danza no es el más idóneo para la renovación de la misma, por tratarse de un ámbito excesivamente cerrado en sí mismo; por ello Cunningham trató de combinar la rigurosa disciplina de la danza con la exploración de las otras artes. Sin buscar una aplicación rápida y superficial de color literario, pictórico o musical en sus composiciones se interroga en un examen profundo sobre los datos respectivos y las condiciones de belleza e innovación de cada campo artístico; entre las distintas artes solicitadas se va estableciendo una relación sólida en el tiempo, de donde destaca su asociación con el músico John Cage⁸¹⁶. En el intento por recuperar el retraso de la danza respecto a las otras artes, inspirado en el antecedente de la pintura, plantea la salida del cuadro tradicional regido por leyes de perspectiva, rompiendo así la visión frontal y rechazando el privilegio de un punto del espacio. Considera todos los puntos espaciales igual de interesantes y a cada bailarín el centro de un espacio que se desplaza con su propio cuerpo⁸¹⁷. El caso de Merce Cunningham es muy significativo aunque paradójico, ya que la asociación de su creación coreográfica con los principios y rasgos propios de otras artes determina, de alguna manera, su rechazo a la teatralización de la danza, a la utilización temática o dramática en el seno de la misma. En este sentido, se puede considerar uno de los defensores más representativo de la danza como coreografía pura y un crítico de los espectáculos de danza que abusan de la teatralización *obscureciendo las formas del movimiento*⁸¹⁸; trata de terminar con la necesidad de las anécdotas, los argumentos y las motivaciones externas; lo que intenta es convertir la escena en un juego de líneas, volúmenes, y colores de carácter abstracto. Plantea, además, la necesidad de formar a los bailarines para una aventura espacial y entrenarlos en la velocidad, la fuerza y la flexibilidad. Crea inventarios con todas las posibilidades y combinaciones motrices posibles con intervención del azar. Cada representación (*Torso*, *Summerspace*, etc.) se puede considerar como una especie de ejercicio sobre un problema de vocabulario o sintaxis gestual en la que ha pretendido liberar al espectáculo de libreto, texto y códigos de ejecución⁸¹⁹.

De la relación de la danza con otras artes hay que destacar la interacción con la música como uno de los procesos de mutua influencia más significativos desde la perspectiva de la

⁸¹⁶ Lesschaeve, J. (1985) “*Merce Cunningham et la jeune chorégraphie*”, en **Theatre Public**, nº 37, p. 42-47.

⁸¹⁷ Lesschaeve, J. **o.c.** p. 43.

⁸¹⁸ Lesschaeve, J. **o.c.** p. 45.

⁸¹⁹ Michel, M. **o.c.** pp. 154-169.

expresión corporal⁸²⁰. La danza aprovecha la innovación musical como fuente de inspiración gestual y como oportunidad para replantear los límites de la dependencia que la danza tuvo tradicionalmente respecto de la música y analizar las posibilidades emancipatorias y enriquecedoras entre ambas. Por su parte, la música -sobre todo en la ópera y en el ballet teatral- se puede considerar un elemento común entre la danza y el teatro, un punto de encuentro de las distintas formas de gestualidad escénica⁸²¹; de alguna forma la música también se beneficia de su relación con el movimiento, ya que la danza ha sido en numerosas ocasiones el marco para la expansión musical, conocimiento que de otro modo hubiera limitado su alcance. En este sentido, Delfín Colomé describe las relaciones entre el músico Boulez y el coreógrafo Béjart como un ejemplo de las aportaciones que la música recibe de la danza y viceversa:

“Los músicos apenas experimentan la necesidad de la concreción en imágenes que la danza aporta, pero nadie duda de que se trata de un medio real de aclimatar una música que sigue siendo difícil para un público más amplio que el de nuestras entrañables ceremonias musicales contemporáneas. De este modo puede afirmarse que Béjart recibe mucho de Boulez, pero también aporta mucho al medio de Boulez, a la música contemporánea”⁸²².

Estrechamente ligada a la historia de la música, la danza tuvo que esperar al siglo XX para descubrir su existencia por ella misma, por cuanto siempre había estado sometida a las necesidades de un argumento o un libreto. La independización de la danza respecto de la música ha significado para esta un gran avance; una de las primeras iniciativas se produjo en la obra de la bailarina Isadora Duncan, quien decidió bailar músicas que no estaban escritas para ballets. Rechazando el sistema convencional, Isadora se atrevió a interpretar con un movimiento libre la música de Chopin, Brahms, Mendelsson y Beethoven, demostrando que toda obra que *inspira* puede bailarse, que no es necesaria una música específica para la danza. Entre las fuentes de las que emana el movimiento y la expresión, Isadora destaca la música como matriz de la invención gestual, estableciendo un diálogo triangular entre espíritu, cuerpo y música y convirtiéndose en mediadora del despertar de las emociones transmisibles con la danza. Con Isadora la música deja de ser el acompañamiento melódico y rítmico destinado a estructurar los efectos coreográficos y se convierte en la principal fuente de la que ha de emanar un lenguaje corporal libre de todo convencionalismo⁸²³.

⁸²⁰ Sobre la relación del coreógrafo Maurice Béjart con los músicos contemporáneos consultar Colomé, D. (1989) **El indiscreto encanto de la danza**, ed. Turner, Madrid, pp. 31-38.

⁸²¹ En el mimo del francés Marcel Marceau, por ejemplo, la música es el único soporte sonoro del movimiento.

⁸²² Colomé, D. **o.c.** p. 34.

⁸²³ Lecoq, J. (1987) **Le théâtre du geste. Mimes et acteurs**, ed. Bordas, París, p. 81. Véase, a este respecto, además, Duncan, I. (1993) **Mi vida**, ed. Debate, Madrid.

Por otra parte, en el marco del expresionismo alemán, Mary Wigman analiza el valor y el significado de la música en la danza, subordinando la primera a las necesidades de la segunda en los casos en que se planteara una manifestación conjunta de las dos artes, consideradas autosuficientes cada una de ellas. Admiraba las grandes obras musicales en sí mismas -como arte auditivo- y se atrevió a crear y representar coreografías en silencio -como arte visual-. Trataba de evitar la influencia del texto y de la melodía sobre el movimiento pero aprovechaba el ritmo utilizando, sobre todo, piezas musicales sencillas y fondos de percusión. Respecto a esta relación entre la danza y la música en Mary Wigman, Markessinis destaca la independencia y autonomía que concedía a las dos artes en sí mismas:

“La música, cuando no bailaba en completo silencio, solía ser simple y repetitiva, esquematizada al máximo: flautas solas, percusión, etc. Mary decía que las grandes obras musicales se bastaban a sí mismas y, por otra parte, no tenían nada que ofrecer a la danza. Igualmente se manifestaba sobre los ballets con argumento. Si lo que quería comunicar, decía, se pudiera expresar con palabras, escribiría poemas en lugar de hacer coreografías”⁸²⁴.

La relación entre música y danza recibió el impacto de tales innovaciones de forma generalizada, llegándose a cuestionar dicha relación incluso en los sectores de la danza clásica como en la obra de Michel Fokine⁸²⁵ y más tarde en la de Serge Lifar⁸²⁶.

La renovación de la danza se produjo de forma muy ligada a los movimientos de vanguardia de las otras artes. Sin embargo, en lo que respecta, sobre todo, a las artes plásticas, la evolución de la danza, seguramente como consecuencia del estado de la expresión corporal escénica en general, manifiesta un significativo retraso. Mientras que en el ámbito de la pintura, las primeras rupturas con el arte académico se produjeron a finales del XIX, con una evolución ininterrumpida en la que el abstracto destacó como una de las formas más espectaculares, en el ámbito de la danza ha pervivido durante mucho tiempo un manifiesto rechazo y la negación al derecho de transformar las líneas estéticas predominantes. Hasta los años setenta, según Jacques Gaillard, no se ha producido un cambio significativo en la estética y en la aceptación por el gran público de una danza diferente a la danza clásica⁸²⁷; aún en la actualidad aparecen resistencias ante los espectáculos corporales más vanguardistas. Yves Lorelle, señala respecto a los trabajos realizados en la escuela taller *Bauhaus*, la reticencia de las artes escénicas y no de las artes plásticas a introducir innovaciones:

⁸²⁴ Markessinis, A. (1995) **Historia de la danza desde sus orígenes**, ed. Esteban Sanz, Madrid, 154.

⁸²⁵ Brunel, L. (1983) “*Musicalement Vôtre*”, en **Fous de Danse**, ed. Autrement, París. Serie Mutations, nº 51, 233-237.

⁸²⁶ Para Lifar, tal como lo expone A.H. Franks, *el ritmo musical nace del ritmo de la danza* -Franks, A.H. (1955) **El ballet en el siglo XX**, ed. A.H.R. Barcelona, p. 99-.

⁸²⁷ Gaillard, J. (1991) “*Pour une didactique de la creation*”, en **E.P.S.** nº 227, París.

“Ya en 1922 Schlemmer inauguró unas máscaras que liberarían los valores plásticos del intérprete. Medio siglo después el modernismo de esas máscaras no parece haber envejecido en absoluto. Sin embargo sí es cierto que la influencia de esos juegos de formas ha sido mucho más determinante sobre las Artes Plásticas que sobre el Teatro”⁸²⁸.

Este hecho puede explicarse bajo la óptica de recientes teorías sociológicas, las cuales ponen en evidencia la lentitud de la modificación de las manifestaciones motrices y de los usos corporales sociales, tanto de los usos más cotidianos como de los artísticos⁸²⁹. Esta lentitud, que parece acentuarse en lo que se refiere a las normas de lo cotidiano, sitúa la magnitud de los cambios en un grado elevado de imperceptibilidad. Aunque el arte es un ámbito en el que aumenta la permisibilidad sobre lo experimental, tampoco escapa a las normas éticas, estéticas y comportamentales del contexto sociohistórico.

La corriente innovadora de la danza europea de principios de siglo como posible modelo de expresión corporal para la vanguardia teatral parece responder, sobre todo, a dos aspectos. El primero se refiere a la especificidad de lo corporal como materia o elemento artístico propio de la danza a diferencia del teatro donde se diversifican mucho más los frentes de intervención escénica; el segundo aspecto se relaciona con la permeabilidad de la danza para captar las innovaciones propias de otras artes como, por ejemplo, las artes plásticas o la música, una vez liberada de las imposiciones del texto o del libreto.

1.2. La expresión corporal en la relación conceptual entre la danza y el teatro.

La danza, manifestación artística en la que el cuerpo se utiliza como soporte incuestionable de la producción artística, es uno de los principales ámbitos en los que se desarrolla y utiliza el concepto de expresión corporal. La evolución de la danza a lo largo del siglo XX constituye un proceso fructífero en cuanto al cuestionamiento de sus propios contenidos técnicos y métodos de creación y formación, así como de sus propios límites como arte corporal escénico. Los conceptos de cuerpo y de expresividad corporal en la danza parecen nutrirse significativamente de los procesos históricos de alejamiento y acercamiento entre la danza y el teatro.

Nos situamos por tanto, en el ámbito fronterizo de la danza y el teatro, donde las intervenciones y las manifestaciones se cruzan y confluyen.

⁸²⁸ Cita traducida del original: *“La même année 1922, le peintre -danseur- metteur en scène du Bauhaus inaugure des masques qui libèreront les valeurs plastiques de l'interprète. Un demi-siècle après, le 'modernisme' de ces masques ne me semble pas avoir vieilli d'un pouce. Cependant, il est certain que l'influence de ces jeux de formes a été beaucoup plus déterminantes sur les Arts Plastiques que sur le Théâtre”*. Lorelle, Y. o.c. p. 89.

⁸²⁹ Elias, N. (1988) **El proceso de la civilización**, ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid.

Por una parte, el valor de la danza como producción artística no es nada desdeñable en el ámbito de los espectáculos teatrales⁸³⁰, aunque sus posibilidades dentro del espectáculo teatral hayan sido objeto de valoraciones y usos muy diferentes. Por otro lado, el teatro, a priori, está abierto a toda posibilidad expresiva; de hecho en la historia teatral abundan las modalidades escénicas en las que la danza participa plenamente en la representación y los roles del actor y el bailarín se confunden e incluso identifican; no obstante, en el teatro occidental ha predominado la corriente realista -en la que se utiliza el código gestual de lo cotidiano- asociada al recurso de la expresión verbal -el gesto se subordina a la palabra-. En el mismo sentido, a lo largo del siglo XX se han explorado numerosas vías teatrales que han permitido al actor occidental ampliar sus campos expresivos e incluso transformar el concepto teatral predominante⁸³¹. Este es el campo sobre el que se centra la investigación que llevamos a cabo: la idea de expresión corporal como género artístico o como capacidad y objetivo de la formación del actor o simplemente como base técnica reconocida por las teorías teatrales; sobre todo, de aquellas donde la danza aparece de manera controvertida en el entorno de la preparación corporal y la explotación escénica del cuerpo.

Los conceptos de danza y teatro son conceptos muy cercanos, pero no idénticos. A este respecto, se puede decir que tanto la danza como el teatro participan de un sistema de representación que relaciona público y actores y ambas formas artísticas utilizan el cuerpo humano como recurso expresivo y comunicativo. No obstante, es preciso poner de relieve las diferencias que distinguen sendos ámbitos: el cuerpo teatral predominante es cuerpo hablante y enunciator mientras que en la danza el cuerpo se remite al espacio y al tiempo ligado a un movimiento codificado, sobre todo, como imagen simbólica. Este concepto de danza es matizable y discutible según las tendencias y los contextos de innovación, tal como lo manifiesta Norbert Servos en relación al expresionismo alemán y las producciones americanas influidas por el mismo:

*“Mientras que los bailarines expresivos movilizaban principalmente la 'fuerza de los sentimientos' contra la técnica clásica, considerada rígida y superficial, renunciando a una técnica propia, los americanos sistematizaban las conquistas que les llegaban de Europa, elaborándolas en un fundamento estilizante de la vanguardia coreográfica”*⁸³².

⁸³⁰ Bernard, M. (1982) “*Quelques réflexions sur l'évolution du jeu corporal de l'acteur au cours des deux dernières décennies*”, en **La Danse et les activités physiques artistiques et de création** (Reflexiones sobre la evolución del juego corporal del actor a lo largo de los dos últimos decenios en La danza y las actividades físicas artísticas y de creación), ed. Universidad de Niza, p. 98.

⁸³¹ Marcillac, N. (1993) **La referencia al bailarín para un modelo de actor en Craig, Meyerhold y Artaud**. Tesis inédita dirigida por Monique Borie en París III, Biblioteca Gaston Bati, París, p. 14.

⁸³² Servos, N. (1989) “*La danza en el teatro ¿encarnación del arte dramático?*”, en **Tablas** 2-89, La Habana, p. 5.

Sin embargo, tal diferenciación entre la danza y el teatro puede ser útil como punto de partida en la medida en que refleja o establece mínimos criterios de identificación.

La danza es una manifestación escénica con un origen y desarrollo paralelo a la dramatización y con una autonomía artística respecto de esta: la danza escénica⁸³³ se ha desarrollado de forma autónoma en tanto que arte gestual escénico de las formas motrices, como arte de la corporalidad espacial y rítmica.

En el ámbito de la danza europea del siglo XX se producen dos fenómenos opuestos respecto a su definición como arte teatral: por un lado, la danza busca su emancipación del realismo teatral del siglo XIX y lucha por definirse como arte independiente, como arte de la forma corporal en el espacio⁸³⁴ y, por otro, surgen iniciativas que buscan una vinculación con lo real, con un cariz de crítica social y política, y plantean la posibilidad de utilizar todos los medios escénicos y toda la gestualidad, tanto la gestualidad abstracta como la cotidiana o la propia de otras culturas como es el caso de la griega y la oriental. Ambas tendencias, la purista del gesto, que se inscribe únicamente en el espacio sin una pretensión discursiva, y la dramática, cargada de significaciones y contenidos emocionales o racionales, perviven desde principios a finales de siglo⁸³⁵ y ambas pretenden romper con el conservadurismo de la danza clásica. Paradójicamente, el concepto de expresión corporal se puede asociar tanto a la danza *pura* como a la danza *dramática*. En el primer caso, la definición de expresión corporal como género artístico se apoya en la singularidad y especificidad motriz propias del lenguaje de la danza, exclusivamente corporal, y en el segundo, se desarrolla desde la búsqueda del movimiento no codificado, abierto a cualquier derivación técnica y utilización escénica, propio de la gestualidad dramática. La expresión corporal se justifica, por tanto, en ambos

⁸³³ Ámbito al que nos circunscribimos en este estudio. La escena teatral es el lugar común para las representaciones de obras dramáticas -teatro- y de las coreografías -danza-. En este sentido, respecto al espacio pero, sobre todo, en la medida en que sitúa comunicativamente a un actor-bailarín ante un espectador, la danza no deja de ser nunca teatral. Para no confundir las artes teatrales con el teatro -en su vertiente dramática- actualmente se suele utilizar el término de *manifestaciones o artes escénicas*.

⁸³⁴ Esta danza busca la total emancipación, tanto del libreto o el texto, como del tema e incluso de los recursos escenográficos y hasta de la música.

⁸³⁵ Si bien, es preciso señalar dos momentos claves en la inclinación teatral de la danza, los cuales coinciden con el auge de la danza expresiva -década de los veinte- y con el surgimiento de la danza-teatro -década de los setenta-. Se puede hablar de una convivencia europea actual entre danza dramática y danza abstracta; la dramática situada fundamentalmente en Alemania y su área de influencia y la norteamericana que también ha arraigado y conectado con tendencias europeas. En este sentido, Norbert Servos establece en Europa la configuración de dos tendencias originadas, una, en el expresionismo alemán y, otra, en la danza posmoderna americana: "*El padre de la danza abstracta muestra el cuerpo no como portador de un significado, sino como plástica espacial articulada. Aquí es formulada de manera inversa la cuestión básica de Pina Bausch: el tema no es lo que mueve al individuo, sino cómo puede moverse... La matemática abstracta del espacio de Schlemmer ha indicado a la danza moderna, junto a la danza dramática, el segundo camino, en que los norteamericanos se han perfeccionado, a su manera. Hoy es casi imposible imaginar una mayor diferencia entre los postmodernos norteamericanos y la danza-teatro alemana*". Servos, N. o.c. p. 9.

casos pero, sobre todo, en tanto que arte del movimiento escénico, se nutre de la confluencia entre la danza y el teatro, del acercamiento entre los distintos géneros.

En el teatro dramático se produce un fenómeno de gestualización en el que se aprovecha la danza tanto desde el punto de vista escénico como pedagógico. Escénicamente se introducen fragmentos de danzas en las obras dramáticas, se poetiza el gesto, se acentúan los ritmos escénicos, etc. y pedagógicamente se instituye la formación corporal del actor desde la perspectiva de la técnica y los métodos didácticos que, de forma específica, se estaban ya desarrollando en el seno de la danza.

2. La danza como recurso teatral.

La utilización de la danza, las dificultades prácticas de su inclusión en un teatro de tradición predominantemente verbal y las reflexiones que se derivan de la misma, constituyen incentivos para el análisis de la expresión corporal del actor durante la representación y en su eventual proceso de preparación. El teatro concibe la danza como un medio y un recurso tanto desde la perspectiva didáctica como escénica. En primer lugar, hay que tener en cuenta la danza como una manifestación públicamente visible, como un recurso escénico y, en segundo lugar, como parte de los objetivos, los contenidos y los métodos de la formación actoral, como un proceso privado que no se puede conocer sólo a través de las representaciones, aunque en cierta medida se refleje en las mismas.

2.1. Utilización escénica de la danza.

El aprovechamiento y la presencia de la danza en la representación teatral puede concebirse de distintos modos. Uno de ellos es la adopción de la danza como subtotalidad independiente, con una ubicación y una definición concreta y aislada en el seno de la obra representada, incluíble en un momento escénico preciso -por iniciativa del director- o como una forma concebida específicamente en la pieza teatral, creada en el seno de la textualidad de la obra escenificada -prevista por el autor dramático-. Otro modo es la utilización de aspectos parciales de la danza para caracterizar otros recursos o modificar la estructura teatral o la gestualidad en su totalidad.

De la historia teatral, en la primera mitad de siglo, se pueden destacar cuatro autores y con ellos sus diversas formas de entender la danza en el seno del teatro que desvelan la amplitud de los caminos de la expresión corporal escénica: Edward Gordon Craig -concepción visual del teatro-, Meyerhold -concepción del teatro total-, Antonin Artaud -el teatro corporal- y Oskar Schlemmer -idea espacial del teatro-.

Edward Gordon Craig⁸³⁶ concibe el movimiento como matriz de dos formas expresivas; a una la denomina gesto y a la otra danza. El primero es el movimiento *necesario* no convencional y el segundo el movimiento 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 significativo⁸³⁷ 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 o en prosa, pero siempre por medio de la acción: acción poética que es la danza, o acción en prosa que es el gesto”*⁸³⁸.

Las justificaciones del teatro como arte visual son múltiples, tanto desde el punto de vista histórico y etimológico⁸³⁹ 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 plantea las asociaciones entre la danza y el teatro como géneros escénicos separados⁸⁴⁰. Los elementos teatrales en la teoría craigiana son *la acción, las palabras, las líneas y el color*

⁸³⁶ El inglés Edward Gordon Craig (1872-1966) junto con Appia, Fuchs, Stanislavski, Reinhardt y Meyerhold entre otros, formaba parte de un selecto grupo de reformadores de principios de siglo cuya concepción escénica se circunscribía al hecho teatral como un conjunto susceptible de ser organizado, para ponerlo al servicio del actor y la acción dramática. El movimiento como elemento central de la escena, el cuestionamiento del texto dramático y la necesidad de la pedagogía -como experimentación y creatividad teatral- son algunos de los temas claves del pensamiento crítico y profético de Craig.

⁸³⁷ Marcillac, N. (1993) **o.c.** p. 62.

⁸³⁸ Craig, E.G. (1987) **El arte del teatro**, UNAM, ed. Gaceta, México, original de 1911.

⁸³⁹ Craig investiga sobre el origen de la palabra latina “Theatrum” de cuyo estudio concluye que no existe ninguna referencia en la que se defina como un lugar para oír sino para ver. Craig, E.G. **o.c.** p. 291.

⁸⁴⁰ “Craig no buscaba unir las artes como Wagner, sino utilizar conjuntamente elementos que pertenecieran propiamente al teatro”. Ceballos, E. en la Introducción a Craig, E.G. **o.c.** p. 14.

y el ritmo, de cuya síntesis conjunta se compone el arte teatral⁸⁴¹. 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 no 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”*⁸⁴².

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 anteriores⁸⁴³.

El movimiento es para Gordon Craig el origen de todo, es una *fuerza suprema* de la que derivan la música y el teatro; es esta 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.

⁸⁴¹ Craig elabora idóneamente un teatro del futuro en el que se prescindiera del texto, aunque cuando se refiere a su propio momento histórico no lo excluye de sus análisis. En este sentido he observado cómo entre los elementos teatrales en ocasiones aparece incluido el texto y en ocasiones lo excluye. En la cita siguiente, por ejemplo, los elementos teatrales son acción, escena y voz, una voz que no se refiere al texto: “...le diré con que materiales un artista de teatro del porvenir puede crear sus obras maestras. Con la acción, la escena y la voz. ¿No es esto muy simple? Y cuando digo acción, entiendo gesto y danza, prosa y poesía del movimiento”. Craig, E.G. **o.c.** p. 208.

⁸⁴² Craig, E.G. **o.c.** p. 185.

⁸⁴³ Esta evolución ha sido subrayada por Edgar Ceballos quien pone de manifiesto la importancia práctica y el carácter desenfadado de la danza en el teatro tardío de Craig: “Al final de su vida (¿tal vez influido por el estudio de la *Commedia dell'arte* o Meyerhold?) se declara partidario de una interpretación totalmente distinta de sus concepciones anteriores. Considera que deben incluirse en Hamlet y las demás piezas graves de Shakespeare canciones alegres, danzas endiabladas y perfiles cómicos; ve a los actores cantando o casi siempre a punto de bailar”, Ceballos, E. **o.c.** p. 16.

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*:

“¿Pero 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, Oriente y Occidente han evolucionado (aunque su desarrollo se haya degenerado, desde el movimiento; el movimiento de la forma humana... En los primerísimos 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”⁸⁴⁴.

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 actor⁸⁴⁵, 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 esta: 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, aunque sea de la mente que habita en el cuerpo mismo. Los hijos de Los se rebelaron y aún hoy se rebelan a su padre. La antigua, divina unidad, el divino cuadrado; el incomparable círculo de nuestra naturaleza ha

⁸⁴⁴ Craig, E.G. *o.c.* p. 106.

⁸⁴⁵ Craig, E.G. *o.c.* p. 118.

*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*⁸⁴⁶.

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. El bagaje gestual al que Craig aspiraba para sus creaciones se identificaba fundamentalmente con las danzas de los actores africanos y, sobre todo, asiáticos.

A este respecto, es preciso señalar que el modelo oriental constituye una de las bases más recurridas en los planteamientos de la danza y del gesto, en general, en las propuestas teatrales occidentales preocupadas por la expresión corporal del actor. Así, por ejemplo, en la teoría teatral de Meyerhold, también llegaron los gestos exóticos orientales. En ella se pueden distinguir, según Nathalie Marcillac⁸⁴⁷, dos niveles de utilización de la danza. En el primero, en el que la danza aparece como una parte específica claramente identificable y diferenciable dentro de una pieza de predominio verbal, Meyerhold buscaba la utilización exclusiva del gesto con la interposición de coreografías con las que aumentar la intensidad expresiva en los momentos más conflictivos del drama. En el segundo nivel, toda la pieza dramática adopta una estructuración coreográfica; la pieza se caracteriza por la importancia del ritmo -o *plasticidad rítmica*- revelado no sólo por la intervención de la música sino, sobre todo, por las pausas, repeticiones y los acentos derivados de una utilización máxima de las posibilidades corporales, de la respiración y de los gestos, propios de las coreografías. Otro aspecto que denota una estructuración coreográfica es el referido a la precisión formal de los encadenamientos gestuales y al control cronológico de las acciones; precisión estrechamente relacionada con la percepción y la organización espacio-temporal de los elementos escénicos entre los que se encuentran el cuerpo humano y todos los demás materiales que se ubican en el escenario -aspectos muy característicos del teatro oriental en el que danza y teatro se unifican-. Por último, Meyerhold consigue impregnar de grotesco la exactitud espacio-temporal de recorridos, posturas e intervenciones con la utilización de la sorpresa, del colorido y la combinación palpitante de un decorado vivo y corporal⁸⁴⁸. Para él, la danza es el mejor medio para desarrollar en la escena una concepción artística basada en lo grotesco:

“Eran decorativos no sólo el ambiente y la arquitectura de la sala sino también la mímica, los movimientos, los gestos, las poses de los actores y lo decorativo acentuaba la expresión. Por la misma razón, los elementos de danza son

⁸⁴⁶ Craig, E.G. **o.c.** p. 106.

⁸⁴⁷ Marcillac, N. **o.c.** p. 38.

⁸⁴⁸ Natalia Marcillac subraya el efecto de la explotación corporal de los actores, como aproximación a la danza: *“Ce sont leurs corps costumés, colorés et plus que jamais 'éduqués' qui permettent de donner à la pièce cet aspect de ballet rythmique et graphique”*. Marcillac, N. **o.c.** p. 43.

*inherentes a los procedimientos dictados por lo grotesco: solo la danza puede subordinar una concepción grotesca a una tarea escenográfica. No es por casualidad que los griegos hayan intentado buscar la danza en el menor movimiento rítmico... ¿No es verdad que el cuerpo, sus líneas, sus gestos armoniosos, cantan por sí solos de la misma manera que los sonidos?*⁸⁴⁹.

La concepción del teatro como espectáculo total, espectáculo de síntesis artística, es el punto de partida para la comprensión de la utilización de la danza en Meyerhold. Muy ligada a la importancia sobresaliente del movimiento y el ritmo en la pieza teatral de Meyerhold, la danza se utiliza no sólo con fines decorativos y dramáticos, sino en la misma constitución estructural de la obra. También destaca la danza en la medida en que juega un rol preponderante en la originalidad formal de un significado y un fondo que no siempre se conocen de antemano: el texto es para Meyerhold un simple dibujo escénico orientativo mientras que el movimiento es la base de la teatralidad. Así, la musicalidad y el ritmo de las acciones dramáticas así como de las imágenes y sonidos escénicos constituyen uno de los rasgos fundamentales que conectan la danza con la teatralidad de Meyerhold:

*“La música tenía una importancia fundamental. Cada personaje tenía su tema musical, lo cual le daba una continuidad a la sucesión de escenas y movimiento a los actores y, además, toda la pieza tenía un ritmo propio desarrollado como una sinfonía con sus silencios fugaces y toda la escala del pianissimo al forte”*⁸⁵⁰.

El teatro de *convención consciente*, tal como lo denominaba el propio Meyerhold, potenciaba el desarrollo de los factores rítmicos en las intervenciones de los actores, tanto en el uso de la voz como de los desplazamientos en escena o de los gestos en general, lo que propiciaría, según Meyerhold, el resurgimiento de la danza injustamente relegada por el teatro en la tradición occidental:

*“Abolidas las candilejas, el teatro de convención consciente rebajará la escena al nivel de la orquesta, y como la dicción y los movimientos de sus actores están fundados en el ritmo, contribuirá a resucitar la danza”*⁸⁵¹.

De forma similar, en la teoría de Antonin Artaud la danza es un elemento fundamental de la escenificación y se considera incluso un carácter intrínseco de la misma. Esta valoración positiva hacia la danza parece derivar de la concepción antipsicológica⁸⁵² de su propuesta

⁸⁴⁹ Meyerhold, V.F. (1988) **Teoría teatral**, ed. Pueblo y Educación, La Habana, p. 35.

⁸⁵⁰ Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 122.

⁸⁵¹ Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 30.

⁸⁵² Artaud anhela el ritmo de las acciones escénicas, como un aspecto más que ha sido olvidado por el teatro de su tiempo al que califica de *teatro psicológico*: “Entender el secreto del tiempo de las pasiones -esa especie de tempo musical que regula el compás armónico- es un aspecto del teatro

teatral y de la influencia del teatro oriental por el que Artaud sentía gran admiración, y en el que la danza no se separa del teatro. La danza es gestualidad y exaltación corporal, aspectos que Antonin Artaud reivindica en contraposición al lenguaje verbal:

“Sé muy bien, por otra parte, que el lenguaje de los gestos y actitudes, y la danza y la música son menos capaces que el lenguaje verbal de analizar un carácter, mostrar los pensamientos de un hombre, expresar estados de conciencia claros y precisos ; pero, ¿quien ha dicho que el teatro se creó para analizar caracteres, o resolver esos conflictos de orden humano y pasional, de orden actual y psicológico que dominan la escena contemporánea?”⁸⁵³.

Para Artaud, la comprensión del significado de la gestualidad de la danza escapa a toda traducción lógica y racional pero, por el contrario, se produce una comunicación muy intuitiva, impactante e incluso violenta. En estos planteamientos de Artaud, que se corresponden con una concepción *sagrada* del teatro, la danza se compone de signos espirituales a los que sólo se puede acceder sensorial y, en ningún caso, intelectualmente. El actor de Antonin Artaud se identifica con el bailarín en la utilización expresiva del gesto corporal por el valor ideográfico de su representación y por la precisión de los encadenamientos gestuales; Artaud se refiere, en este sentido de máxima exactitud motriz y postural, a los actores como *jeroglíficos animados*, por la utilización de gestos muy simbólicos, difícilmente descifrables:

“Estos actores, con sus ropajes geométricos, parecen jeroglíficos animados... No, tales signos espirituales tienen un sentido preciso, que sólo alcanzamos intuitivamente, pero con suficiente violencia como para que cualquier traducción a un lenguaje lógico y discursivo nos parezca inútil”⁸⁵⁴.

Artaud toma como modelo para la elaboración de su propuesta el teatro balinés tradicional: para justificar los rasgos -fundamentalmente la gestualidad- que admira de este teatro se apoya en la eficacia y validez milenarias del mismo, en el logro de la conservación de su tradición a lo largo del tiempo y en el cumplimiento permanente e imperecedero de sus funciones:

“El espectáculo del teatro balinés, que participa de la danza, del canto, de la pantomima -y en algo del teatro, tal como aquí lo entendemos- restituye el teatro mediante ceremonias de probada eficacia y sin duda milenarias”⁸⁵⁵.

que nuestro teatro psicológico moderno ha olvidado, desde hace mucho tiempo”. Artaud, A. **o.c.** p. 150.

⁸⁵³ Artaud, A. (1990) **o.c.** p. 44.

⁸⁵⁴ Artaud, A. **o.c.** p. 60.

⁸⁵⁵ Artaud, A. **o.c.** p. 59.

Se puede decir que la aproximación entre el actor y el bailarín se da en la simbiosis entre cuerpo, espacio y tiempo. Pues bien, Artaud plantea la necesidad de llenar y densificar el espacio con el movimiento corporal, con la utilización de todos los planos y dimensiones espaciales; para él, la densidad e intensidad corporal se vinculan además con los factores temporales y rítmicos:

“Intentamos fundar el teatro ante todo en el espectáculo, en el que introduciremos una noción nueva del espacio usando todos los planos posibles y los grados de la perspectiva en profundidad y altura y con ello sumaremos una idea particular del tiempo a la idea de movimiento. En un tiempo dado, al mayor número posible de movimientos añadiremos el mayor número posible de significaciones ligadas a tales movimientos”⁸⁵⁶.

La musicalidad de los gestos rituales del teatro balinés y la precisión matemática de sus movimientos escapan a la comprensión de Antonin Artaud, cuyo control atribuye, en la frontera de la magia y la mística, a una fuerza superior. En este sentido, el teatro de Artaud se identifica y aún supera la religiosidad cósmica propia del expresionismo alemán donde el individuo se sumerge en la *totalidad* y se abandona a ella:

“Hay aquí toda una serie de gestos rituales cuya clave no poseemos, y que parecen obedecer a indicaciones musicales, extremadamente precisas, con algo más que no pertenece generalmente a la música y parece destinado a envolver el pensamiento, a perseguirlo, a apresarlo en un sistema inextricable y cierto. En efecto, todo en este teatro está calculado con una encantadora y matemática minucia. Nada queda librado a la casualidad o a la iniciativa personal. Es una especie de danza superior, donde los bailarines fueran ante todo actores”⁸⁵⁷.

Esta religiosidad, propia de la danza más ancestral, constituye un curioso ejemplo de acercamiento e, incluso, identificación entre la espiritualidad y la corporeidad en el arte. Para Artaud, el ritmo del movimiento tiene como fin la comunicación con el cosmos y la implicación total -también corporal- del bailarín y del espectador. A este respecto, el gesto bailado parece permitir la creación *orgánica* y *carnal* de un universo teatral poético:

“Un teatro que induzca al trance, como inducen al trance las danzas de los derviches y de los aisaguas, y que apunte al organismo con instrumentos precisos y con idénticos medios que las curas de música de ciertas tribus, que admiramos en discos pero somos incapaces de crear entre nosotros”⁸⁵⁸.

⁸⁵⁶ Artaud, A. o.c. p. 141.

⁸⁵⁷ Artaud, A. o.c. p. 64.

⁸⁵⁸ Artaud, A. o.c. p. 92.

Por todo ello, se puede afirmar que las referencias a la danza, en Artaud, responden sobre todo a la búsqueda de un modo de comunicación físico capaz de apelar al nivel primitivo y prerracional de los participantes; en la danza, Artaud encuentra un vocabulario simbólico sin connotaciones alegóricas difícilmente traducible a términos discursivos.

Por último, un planteamiento teatral, que como el de Artaud, se centra en los diseños corporales de los actores y en los efectos perceptivos de los mismos sobre el espacio, es el de Oskar Schlemmer.

En el marco del expresionismo alemán, la obra de Schlemmer, constituye otra de las pruebas de acercamiento entre la danza y el teatro de la primera mitad de siglo; se trata de una concepción según la cual el teatro se construye con la transposición de una idea -el texto- a un espacio intencionalmente comunicativo -la escena-. El creador alemán utiliza además las ideas de Edward Gordon Craig y profundiza en ellas, sobre todo, en lo que respecta al espacio escénico y su relación con los otros elementos teatrales tales como la forma, la luz y el sonido. Así, cuerpo y movimiento destacan como aspectos fundamentales de la creación teatral y la utilización que hace Schlemmer de los mismos llega a identificarse con los procedimientos propios de la danza⁸⁵⁹. Las relaciones geométricas y materiales que se establecen entre el cuerpo del actor y el espacio escénico constituyen el eje de su experimentación artística:

“Asimila el cuerpo al cuadrado, al triángulo, al círculo, al cubo. Establece relaciones matemáticas entre el cuerpo humano y el espacio circundante, utilizando de alguna manera el cuerpo para delimitar el espacio de la escena”⁸⁶⁰.

El soporte de la elaboración escénica poco tiene de semejante a un texto dramático tradicional; basta con una idea o una motivación en torno a la cual se desarrolla una investigación formal. Las dimensiones y cualidades del espacio fueron los aspectos más escrupulosamente abordados por Schlemmer; una temática que sobrepasa los problemas y las situaciones personales de cada actor y se sitúa en una perspectiva relacional, relativista y totalizadora de las acciones escénicas. En este sentido, a Odette Aslan, entre otros, percibe y señala una utilización mecánica del cuerpo del actor en la que apenas se le tiene en cuenta como individuo:

“El actor se convierte en un ser fascinado del espacio con el que Schlemmer enumera todas las posibilidades de desplazamiento en altura, anchura y

⁸⁵⁹ El texto de Odette Aslan pone de manifiesto la importancia de la danza en la concepción teatral de Oskar Schlemmer. Terminológicamente, unas veces se refiere al teatro y otras a la danza, unas al actor y otras al bailarín: *“El elemento primordial de que parte Schlemmer para devolver al teatro el sentido de la medida humana es que el cuerpo en perpetua metamorfosis posee cada una de las fases de un gesto que se puede descomponer... Ya no es, como en la danza tradicional, la alegría, la tristeza o cualquier otra emoción lo que hace moverse al bailarín; sólo cuenta la resolución casi impersonal de los problemas de espacio, forma y color”*. Aslan, O. **o.c.** p. 175.

⁸⁶⁰ Odette, A. **o.c.** p. 174.

*hondura... Los ejercicios no tienen su punto de partida en una anécdota. Los ejecutantes son cobayas de laboratorio. Prestan brazos, piernas y tronco a análisis fragmentarios*⁸⁶¹.

Reforzando las ideas sobre la crítica de Aslan Odette en torno a las propuestas teatrales y la evolución de los espectáculos de Schlemmer, Yves Lorelle detecta dos rasgos específicos de la obra de este: el primero, la simplificación de las formas a partir de las líneas primarias del espacio y, el segundo, la concepción mecánica del cuerpo paradójicamente humanizada⁸⁶². Pero desde nuestro punto de vista, el tratamiento del actor en esta perspectiva no se puede simplificar a una mera acusación de mecanización corporal ya que la utilización expresiva del cuerpo del actor responde, sobre todo, a un intento de armonización y universalización, a una búsqueda de encuentro entre el cuerpo y el ser con las leyes que rigen el movimiento cósmico. En este sentido, el teatro de Schlemmer se asemeja a la idea de teatro oriental desarrollada por Antonin Artaud; idea en la que el dominio corporal extremo se coloca al servicio de la canalización espiritual que supera la individualidad del actor y que permite al espectador una comunicación directa con la naturaleza en su acepción más amplia. José Sánchez es quizás quien mejor ha sabido explicar la aportación y la paradoja del planteamiento de Schlemmer; incide en la concepción unitaria de hombre en tanto ser orgánico que forma parte de un todo donde se integra, asimismo incide en la idea de cuerpo como expresión unívoca de un ser donde materialidad y espiritualidad se confunden. Según Sánchez, la disciplina y aparente mecanización corporal en las que derivan sus trabajos responden a un esfuerzo por superar las limitaciones tanto del lenguaje verbal como del lenguaje gestual usuales:

“Para Schlemmer, el hombre como actor constituía la dimensión anímica del teatro, pero, para preservar la espiritualidad, el actor debía renunciar tanto a la mimesis como a la expresión y disciplinar sus movimientos de acuerdo a las proporciones matemáticas del espacio, en cuyo centro se instalaba. Mediante la realización de lo anímico en la matemática, Schlemmer imaginaba la realización de la unidad orgánica entre el hombre y el espacio... Mediante la abstracción escénica, mediante la reducción del movimiento a lo esencial y escisión de lo interno y lo externo: 'sentimiento', 'carne', 'sangre' intervenían en el espectáculo escénico con el mismo valor que 'espacio', 'color' y 'forma'... El actor mecánico de Schlemmer fue el resultado final del proceso en que la crisis del naturalismo había lanzado al arte dramático. La rebelión contra la copia, dio lugar a una valoración de la personalidad del actor y al establecimiento de una exigencia expresiva. Pero lo expresivo entraba en contradicción con la necesidad de manifestar aquella dimensión espiritual extraindividual, la que no servía el lenguaje verbal, pero tampoco el lenguaje

⁸⁶¹ Odette, A. o.c. p. 175.

⁸⁶² Lorelle, Y. o.c. p. 89.

géstico surgido de la intuición. La tensión hacia el silencio, hacia lo mímico, combinada con la necesidad del actor de salir de sí e integrarse en el espacio para liberarse de la dimensión individual, dio lugar a la racionalización del movimiento, a la codificación matemática de los gestos”⁸⁶³.

Un síntoma que manifiesta esta invasión de la danza en el teatro de Schlemmer lo constituyen los nombres con los que asignó a sus creaciones teatrales, donde aparece el término *danza* o *ballet*: *Danza del espacio*, *Ballet triádico*, *Ballet de objetos* (1922), *Danza y espacio* (1925), *Danzas de expresión* (1927), *Danza de cajas* (1927), *Danza de bastones* (1927), etc.

Las aportaciones de Schlemmer en cuanto al desarrollo pedagógico y artístico de la expresión corporal del actor fueron muy valiosas, aunque quizás no suficientemente aceptadas ni conocidas en su momento. En términos de Yves Lorelle⁸⁶⁴, no sólo el teatro sino sobre todo el ámbito específicamente coreográfico puede, aún en la actualidad, encontrar en estas experiencias de vanguardia una fuente de múltiples interpretaciones y aplicaciones en la denominada *liberalización de la danza*. A medio camino entre el teatro y la danza se forjaba una nueva imagen de hombre, más cercana a su realidad física.

2.2. La danza en la formación corporal del actor.

La consolidación de la pedagogía teatral europea en el siglo XX y el interés creciente que adquiere la expresividad corporal en la teoría y práctica teatrales son los dos presupuestos históricos desde los que nos situamos para comprender el tratamiento didáctico de la danza en el marco de la formación permanente del actor. En el primer cuarto de siglo se extiende en Europa el interés por el aprendizaje de la danza y su aplicación al teatro; precisamente, son las escuelas teatrales que se crearon en ese momento, los espacios en los que, con mayor claridad, se puede analizar el lugar de la danza en el proceso de formación actoral.

Entre los primeros defensores de la danza destaca Edward Gordon Craig, quien, como quedó planteado en el epígrafe anterior, concibió teóricamente un modelo de actor inspirado en el bailarín-actor oriental en cuyo proceso de preparación corporal el rigor técnico fuera la base de la más alta creatividad escénica⁸⁶⁵. En la práctica, en la escuela-laboratorio que Craig

⁸⁶³ Sánchez, J.A. (1992) **Brecht y el expresionismo, reconstrucción de un diálogo revolucionario**, ed. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, p. 108.

⁸⁶⁴ Lorelle, Y. o.c. p. 90.

⁸⁶⁵ “Sin embargo su concepto fundamental todavía no ha sido pensado en profundidad, ya que este reformador únicamente se limitó a proponer un modelo de actor con más creatividad y menos egoísmo, un superactor -del tipo oriental- con una técnica extracotidiana perfectamente depurada en cuanto a expresión y verdad. Proposición en cierta forma retomada contemporáneamente por Eugenio Barba y el cuerpo de investigadores de la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA)”. Ceballos, E. o.c. p. 8.

abrió en Florencia en 1913 la danza, junto con la gimnasia y la pantomima, fue una de las disciplinas de educación corporal:

“En 1913 dio vida a un laboratorio de investigación sobre el arte teatral: la Escuela del Arte del Teatro, en Florencia... 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... Exigía una disciplina rigurosa... Pese a este rigor, Craig intentó desarrollar el espíritu observador y la inventiva creadora de sus alumnos”⁸⁶⁶.

Apenas existen datos sobre la caracterización pedagógica de la danza en esta escuela teatral; si se tiene, sin embargo, constancia de las relaciones establecidas por Craig con teóricos y prácticos de la danza escénica de principios de siglo como Emile Jacques Dalcroze e Isadora Duncan, comunicación que pone de manifiesto el debate interescénico que se produjo en esta época⁸⁶⁷.

Por su parte, el director ruso Constantin Stanislavski incluye el aprendizaje de la danza dentro de lo que denomina técnica externa del actor:

“Por técnica externa entendía: colocación de la voz, dicción, expresión oral, plástica, gesto y varias formas de la plástica, tales como danza, ballet, esgrima”⁸⁶⁸.

Para Stanislavski, lo primero era conseguir la *libertad muscular -técnica interna-* y la lucha contra la excesiva tensión y sólo en segundo término, los aprendizajes del *baile y la esgrima -técnica externa-*. En este sentido, planteaba la necesidad de adaptar la danza para poder utilizarla en la formación del actor, siendo consciente de las ventajas de aplicar los métodos de formación corporal elaborados en el seno de la danza, pero mostrándose

⁸⁶⁶ Ceballos, E. **o.c.** p. 13.

⁸⁶⁷ En la introducción a **El arte del teatro** de Edward Gordon Craig, Edgar Ceballos señala la importancia de las relaciones de Craig con otros directores teatrales y con coreógrafos y estudiosos del arte de la época: *“De sus trabajos e investigaciones logró publicar doce libros que englobaron su pensamiento teórico. Además, se dio tiempo para colaborar con las más importantes publicaciones teatrales y mantuvo nutrida correspondencia con Stanislavski, Appia, Duse, Reinhard, Copeau, Dalcroze y otras personalidades de la escena de principios de siglo”*, Ceballos, E. **o.c.** p. 12. Ceballos destaca la amistad de Craig con la bailarina Isadora Duncan, la cual también pudo influir en la concepción de la danza en la obra de Craig: *“En 1904 expone en Berlin bocetos para escenas teatrales y vestuario... De por esos años data su encuentro con Isadora Duncan y su asociación con la famosa bailarina que le llevó a recorrer toda Europa”*, Ceballos, E. **o.c.** p. 19. Ante una escasez de datos para poder explicar con exactitud la idea pedagógica de movimiento y de danza en Craig, Ceballos aporta algunos datos orientadores; además de relacionarse con Isadora Duncan, Craig, pudo contactar con personalidades de la danza como Emilio Dalcroze, Ceballos indica además el rechazo de Craig a métodos como el de Delsarte: *“Craig no admiraba a Delsarte o al menos, a sus discípulos, cuyos espectáculos le parecían 'almibarados'. En su escuela florentina se preocupó de estudiar el movimiento del cuerpo humano, pero ignoramos cómo lo hizo; quizás en algo influyeron los postulados de Isadora Duncan”*, Ceballos, E. **o.c.** p. 24.

⁸⁶⁸ Cole, T. -compilador- (1983) **Actuación. Un manual del Método Stanislavski**, ed. Diana, México, p. 95.

claramente crítico con la estereotipación del movimiento en el ballet clásico y las limitaciones expresivas de una gestualidad tan codificada. Así, en **La construcción del personaje**⁸⁶⁹ Stanislavski incide en la necesidad de adaptar la danza para poder aplicarla a la preparación actoral:

*“La plástica del actor dramático es libertad muscular, la cual significa que la danza, la gimnasia, el ballet, cuando son aplicados al campo de la actuación escénica, exigen algunas correcciones suplementarias, igual que la peluca traída por el peluquero tiene que ser modificada un tanto”*⁸⁷⁰.

A partir del análisis individualizado de la motricidad de la danza y de la conveniencia o inconveniencia de cada uno de los aspectos vinculados a la manifestación corporal del actor, busca el máximo aprovechamiento de las aportaciones múltiples de la danza, evitando los aspectos que considera perjudiciales o limitantes desde el punto de vista expresivo. Por ello, Stanislavski analiza minuciosamente el valor pedagógico de la danza y, en ocasiones, se observan cambios de opinión contradictorios como consecuencia de los nuevos descubrimientos y matices derivados del estudio riguroso de cada detalle aplicable a la formación del actor:

*“De igual importancia para la plasticidad y expresividad del cuerpo es el desarrollo de las extremidades de los brazos y pies, las muñecas, dedos, tobillos... Al bailar, los pies y sus dedos pueden deslizarse sobre el suelo y ejecutar pasos diversos con elocuencia y expresividad... Debemos aprovecharnos de los métodos ya elaborados por el ballet... En cuanto a las muñecas y dedos de las manos no estoy seguro de que deban recomendarse, especialmente los métodos del ballet. No me gusta el uso que los bailarines de ballet hacen de las muñecas. Es amanerado, convencional, sentimental”*⁸⁷¹.

Así, por ejemplo, Stanislavski se plantea un análisis comparativo entre las posibilidades de la danza y la gimnasia como métodos para el desarrollo de la expresividad del actor, en el que a pesar de criticar el refinamiento excesivo de las formas propias de la danza, enfatiza las bondades de la misma respecto a la fluidez del movimiento. Como solución didáctica para el aprovechamiento de los aspectos positivos de la danza evitando la transferencia de sus defectos propone una práctica conjunta de danza y gimnasia:

⁸⁶⁹ **La construcción del personaje** es una novela pedagógica que escribió Stanislavski en sus últimos años, continuación de otra obra titulada **Una preparación del actor**; en ambos casos, a partir de su experiencia, Stanislavski intenta exponer los principios subyacentes a toda formación del actor.

⁸⁷⁰ Cole, T. o.c. p. 100.

⁸⁷¹ Stanislavski, C. (1993), “La plasticidad del movimiento”, en **La construcción del personaje**, ed. Alianza, Madrid, p. 66.

“Mientras que la gimnasia desarrolla movimientos cortantes, casi abruptos a veces, marcando el ritmo con un acento fuerte, casi militar, la danza tiende a producir fluidez, amplitud, cadencia de gestos. Juntas las dos despliegan un gesto, le dan definición, forma, dirección, ligereza. Los movimientos gimnásticos son rectilíneos, los de la danza son complejos y variados. Sin embargo, el ballet y la danza llevan a menudo a un exceso de refinamiento de la forma, a una gracia exagerada, a la afectación”⁸⁷².

En el método de Constantin Stanislavski, la danza forma parte de los recursos corporales necesarios para el desarrollo de la expresión corporal⁸⁷³. A este respecto, un grupo importante de contenidos formativos asociados con la danza es el que se refiere a los ejercicios rítmicos⁸⁷⁴. Además de los aprendizajes rítmicos, respecto a las funciones que Stanislavski atribuye a la danza distingue los beneficios relacionados con la corrección postural y el desarrollo físico, así como los beneficios específicamente expresivos, como el descubrimiento de nuevos gestos y el enriquecimiento y la ampliación de los ya conocidos:

“Su significado, como el de la gimnasia, es que contribuye a prepararnos para otros ejercicios de mayor importancia. Este hecho, sin embargo, no disminuye la gran importancia que Tortsov atribuye a la danza como ayuda al desarrollo físico. No sólo sirve para enderezar el cuerpo, sino que también descubre movimientos, los amplía, les confiere una definición y un acabado, que son de gran importancia, porque un gesto incompleto, como sometido a una poda, no es apropiado para la escena. También estimo la danza porque es un excelente correctivo para la posición de brazos, piernas y espaldas”⁸⁷⁵.

En su análisis técnico, Stanislavski no detecta solamente aspectos positivos -preparación para otros ejercicios, enderezamiento del cuerpo, ampliación y definición de los movimientos y corrección postural- sino que, además, manifiesta sus dudas y sus desacuerdos. Así por ejemplo, critica la estereotipación de los pasos del ballet y también los de la incipiente danza moderna, por considerarlos inadecuados para la formación de un actor original en sus gestos y, asimismo rechaza, sobre todo, la superficialidad de unos movimientos desvinculados de todo significado. Este es precisamente uno de los rasgos del modelo de gestualidad asociado al concepto de expresión corporal predominante: se busca la gestualidad ligada a un

⁸⁷² Stanislavski, C. o.c. p. 66.

⁸⁷³ He encontrado, según distintas traducciones dos nombres para el capítulo 4º de **La construcción del personaje**. En la quinta reimpresión de Alianza Editorial, Bernardo Fernández lo traduce como “*La consecución de la expresividad*”, en el monográfico de la revista **Máscara** de octubre de 1993, dedicado a Stanislavski, Martín Kurten en su artículo “*La terminología de Stanislavski*” utiliza, para referirse al mismo capítulo, los términos de “*El desarrollo de la expresión corporal*”.

⁸⁷⁴ Stanislavski, C. o.c. p. 91.

⁸⁷⁵ Stanislavski, C. o.c. p. 63.

contenido interno, manifestación significativa de una motivación, una idea, una emoción u otro elemento de la interioridad del actor:

“¿Tiene un actor necesidad de estos movimientos puramente externos y vacíos? ¿Es que van a conferirle gracia a sus movimientos normales? ... No podemos aceptar estas rutinas del ballet, ni este tipo de poses, ni los gestos teatrales de naturaleza externa y superficial. Nada de esto podría nunca captar la profundidad humana de Otelo o de Hamlet. Lo que precisamos son acciones sencillas y expresivas con un contenido”⁸⁷⁶.

En este mismo sentido, Stanislavski subraya la diferencia entre distintas formas de danza y sobre todo entre distintos modos de bailar, entre el bailarín y el actor que se limitan a gesticular superficial y externamente y los que se implican con todo su ser en cada acto y cada gesto, haciendo del movimiento algo propio y personal:

“Además de los señalados hay otro tipo de bailarines y actores. Son los que han creado para sí mismos una clase de plasticidad inalterable a través del esfuerzo y luego han dejado de preocuparse por ese aspecto de sus acciones físicas. Para ellos el movimiento se ha convertido en parte de su ser, una cualidad personal, una segunda naturaleza”⁸⁷⁷.

El maestro ruso no se limita a estudiar técnicamente las características de la danza sino que plantea a partir de las mismas una serie de propuestas alternativas; pedagógicamente, Stanislavski insiste en la necesidad de interiorizar los movimientos, a partir de las sensaciones corporales derivadas de la acción dinámica:

“Cada uno debe descubrir estas cosas dentro de sí mismo con ayuda de las sensaciones propias mientras se está en movimiento”⁸⁷⁸.

Por último, una de las principales preocupaciones de Stanislavski fue la formación en la manera de caminar en escena; así, en la descripción de las pautas y orientaciones en torno a la misma aparecen rasgos de un discurso naturalista sobre la expresión corporal del actor. Según estos presupuestos, en la escena, a diferencia de la vida cotidiana, el actor se ve obligado a caminar tal como dicta *la naturaleza*, de forma amplia y *libre*, según el ritmo propio:

“Y la razón es que en la vida no caminamos correctamente, mientras que en escena nos vemos obligados a hacerlo de forma correcta, tal como lo ha previsto la naturaleza y de acuerdo con todas sus leyes... Este movimiento debe ser amplio y libre, en proporción con nuestra altura, la longitud de nuestras

⁸⁷⁶ Stanislavski, C. o.c. p. 70.

⁸⁷⁷ Stanislavski, C. o.c. p. 71.

⁸⁷⁸ Stanislavski, C. o.c. p. 78.

*piernas, la dimensión de nuestros pasos, la velocidad deseada, el ritmo y el carácter de nuestro modo de andar*⁸⁷⁹.

A este respecto, la relación directa de Constantin Stanislavski con la bailarina Isadora Duncan⁸⁸⁰ pudo determinar su concepción pedagógica de la danza y del movimiento, influencia que se detecta explícitamente en la clasificación de las formas escénicas de caminar utilizada por Stanislavski⁸⁸¹.

Si Constantin Stanislavski forma parte de una tendencia *naturalista*, su discípulo Meyerhold, por el contrario, es el defensor por antonomasia del cuerpo y la danza *artificiales*; desarrolla una concepción de los aprendizajes como cultura específica que el actor tiene que adquirir e introducir en su bagaje técnico. En una época en la que no faltan defensores del *cuerpo natural* y de la *danza libre*, Meyerhold se manifiesta en contra propugnando y defendiendo la necesidad teatral del *cuerpo artificial*, técnicamente modificado y enriquecido: según Meyerhold el actor ha de ser músico, cantor, acróbata y bailarín. Consecuentemente, el objetivo de la formación del actor es la dotación de recursos de movimiento, la capacitación expresiva a partir de una multiplicidad técnica de la que forma parte la danza. La corriente *instintiva y sentimentalista* generada por Isadora Duncan será el frente de crítica de Meyerhold, que, por el contrario, busca una técnica coreográfica rigurosa y científica.

En *el Estudio* que dirige Meyerhold de 1913 a 1917 en el marco de la formación corporal del actor, se incluye la danza como una de las materias que el alumno ha de cursar; materia que concretamente se denominaba *El estudio del arte coreográfico*⁸⁸². La enseñanza práctica de esta materia comienza con movimientos sencillos como la marcha, el salto y el volteo, aumentando la complejidad progresivamente. En ella se insiste en la utilización del espacio en planos tanto horizontales -a ras del suelo- como verticales -con ascensos y descensos-. La precisión de la utilización de las distintas partes corporales y de la totalidad del

⁸⁷⁹ Stanislavski, C. **o.c.** p. 71.

⁸⁸⁰ Isadora Duncan (1878-1929), bailarina estadounidense, desarrollada profesionalmente en Europa, se puede considerar una de las referencias más recurridas en la defensa de una danza y, en general, de una expresión corporal más libre.

⁸⁸¹ Constantin Stanislavski tuvo contacto directo con Isadora Duncan tal como lo manifiesta esta en sus memorias -Duncan, I. 1993, **Mi vida**, ed. Debate, Madrid, p. 229-. El propio Stanislavski hace referencia a la danza de Isadora Duncan: “Hay tres formas de utilizar este mecanismo de los pies y sus dedos, que producen tres maneras de andar. En la primera el talón comienza el paso, en la segunda toda la planta del pie se posa sobre el suelo al mismo tiempo. En la tercera conocida como griega, o paso de Isadora Duncan, los dedos son los primeros que tocan el suelo y luego toda la planta hasta el talón”, Stanislavski, C. **o.c.** p. 77. El encuentro entre Isadora Duncan y Stanislavski es conocido por los historiadores a partir de las enseñanzas de Isadora Duncan en Moscú. Así lo pone de manifiesto Marcelle Michel: “En 1900 se instala en París y en 1921 abre una escuela en Moscú desde donde impresiona a Stanislavski, a Fokine (coreógrafo en el teatro María de San Petersburgo) y a Nijinski”. Michel, M. (1983) “Eternels Adolescents?”, en **Fous de Danse**, ed. Autrement, París, pp. 154-169.

⁸⁸² Sobre el *Estudio* de Meyerhold, véase Meyerhold, V.F. (1988) **Teoría teatral**, ed. Pueblo y Educación, La Habana, pp. 37-45 o también Hormigón, J.A. -editor- (1992) **Meyerhold: textos teóricos**, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, pp. 136-144.

cuerpo en el espacio es, para Meyerhold, el factor determinante de la posibilidad emotiva del actor. Las posiciones físicas y los estados fisiológicos son los condicionantes de los estados psicológicos y no a la inversa, como había planteado en sus primeros escritos el que fue su maestro, Constantin Stanislavski.

El estudio del arte de la danza le ofrece al actor meyerholdiano la posibilidad de tomar conciencia de sus propias posibilidades musculares, respiratorias y nerviosas; le permite, además, utilizar el cuerpo como unidad individual y como parte de un grupo en el espacio. En este sentido, la danza se constituye como un medio primordial que forma parte de las numerosas disciplinas que el actor polifacético ha de aprender y dominar:

“Flexible y móvil, el cuerpo humano se transforma en un 'instrumento' de expresión' lo mismo que la orquesta y el decorado participa activamente en el movimiento escénico. En armonía con el decorado, en consonancia rítmica con la música, el ser humano se transforma, él también en obra de arte. ¿Cuál es la vía que permite al cuerpo, flexible en su trabajo escénico y en su expresividad, alcanzar el summum de sus posibilidades? Esta vía es la danza. Porque la danza hace mover el cuerpo en la esfera rítmica, es lo que da la música al sentimiento: una forma creada artificialmente, sin ayuda del conocimiento...

Desde entonces, puesto que el drama musical toma los gestos de la danza, no es junto a los actores del teatro realista donde los artistas de ópera deben aprender los gestos, sino junto al maestro de ballet⁸⁸³.

No obstante, a pesar del valor evidente que la danza ocupa en la formación corporal del actor, Meyerhold coincide con Stanislavski en la necesidad de adaptarla y de no utilizar directamente la técnica del ballet clásico, a la cual criticaba por su falta de naturalidad y por su unilateralidad. Además, para Meyerhold, la formación del actor requería un equilibrio entre las distintas técnicas motrices para no dejar prevalecer un estilo gestual sobre otro. A este respecto, Igor Ilinski subraya cómo, en el trabajo de Meyerhold, se buscaba racionalmente evitar las deformaciones ligadas al uso excesivo de una técnica corporal precisa:

“Meyerhold fundaba la biomecánica en la naturaleza racional y natural de los movimientos. Consideraba que un estudio demasiado perfeccionado del ballet marcaba al actor, confiriéndole un cierto estilo “ballet”. Se observaba una tendencia análoga en los acróbatas e incluso en los bailarines⁸⁸⁴.

Meyerhold utiliza las bases del método rítmico de Emile Jacques Dalcroze para la educación corporal y musical de sus actores; de esta forma introduce el estudio de los factores

⁸⁸³ Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 90.

⁸⁸⁴ Illinski, I. (1961) “Sobre mí mismo”, en Meyerhold, V.F. **o.c.** p. 90, 120.

rítmicos y coreográficos de la creación escénica, tanto desde el punto de vista práctico como teórico.

Respecto a los aprendizajes de la danza y del ritmo, hay que destacar la influencia de las investigaciones de Francois Delsarte⁸⁸⁵ y Emile Dalcroze en la formación espacio-temporal expresiva del actor europeo del siglo XX. A este respecto son numerosas las referencias que aluden a las influencias o las relaciones entre Delsarte pero, sobre todo, entre Dalcroze y distintos directores teatrales:

“Adolphe Appia fue el primero en intuir lo que la Rítmica podía aportar al teatro. Colaboró con Jacques Dalcroze desde 1906 hasta 1926, haciéndole partícipe de sus preocupaciones por el espacio y la luz”⁸⁸⁶.

Así, por ejemplo, Odette Aslan alude a la utilización de la *Rítmica dalcroziana* en los planteamientos pedagógicos actorales del director suizo Appia y de la escuela parisina de Jacques Copeau⁸⁸⁷; asimismo, destaca las reflexiones del dramaturgo francés Claudel sobre la importancia de este método en la formación corporal del actor:

“Claudel pensó en una aplicación de la Rítmica al teatro dramático. Deseó que la doctrina dalcroziana fuera enseñada cuando se fundase una escuela verdadera para la formación del actor”⁸⁸⁸.

Aslan distingue las posibilidades de aplicación de la Rítmica de Dalcroze según se trate del cantante, del bailarín o del actor. Respecto a la danza, esta misma autora incribe las ideas de Dalcroze en *la tendencia de finales del siglo XIX que propugna la liberación corporal* e insiste en la *Rítmica* como desencadenante de la evolución del ballet:

“La sempiterna posición hacia fuera ya no es sacrosanta, el mantenerse de puntillas ya no es indispensable, los movimientos ya no son artificiales, la danza supera a la música, asume un sentido efectivo y estético. Un día, predijo Jacques Dalcroze, el cuerpo ya no necesitará del auxilio de los instrumentos para que le dicten sus ritmos, porque todos los ritmos estarán en él y se expresarán con absoluta naturalidad mediante movimientos y actitudes”⁸⁸⁹.

⁸⁸⁵ Francois Delsarte (1811-1871) elaboró un sistema de educación gestual basado en ejercicios de flexibilidad, relajación, control muscular y ritmo con la idea de educar cada segmento corporal para expresar una idea o emoción. Sobre este sistema, véase Langlade, A. (1970) **Teoría general de la gimnasia**, ed. Stadium, Buenos Aires, pp. 44-51.

⁸⁸⁶ Odette, A. **o.c.** p. 61.

⁸⁸⁷ El propio Jacques Copeau se ha referido a la relación que mantuvo con Appia y con Dalcroze, véase a este respecto Copeau, J. (1974) **Registres I: Appels**, ed Gallimard, París, p. 68.

⁸⁸⁸ Odette, A. **o.c.** p. 63.

⁸⁸⁹ Odette, A. **o.c.** p. 62.

Muy significativo nos parece también el discurso de Georges Pitoëff respecto a la importancia del ritmo para la escenificación y las aportaciones de Dalcroze en la toma de conciencia rítmica del cuerpo del actor:

*“El ritmo es la fuerza que permite expresar lo inexpresable; una fuerza que nos permite establecer un orden y un ritmo en los movimientos secretos de nuestro espíritu, los cuales, privados de esta guía, permanecerían en el estado de caos... Para que el hombre pueda descubrir sobre el escenario el ritmo interior de su espíritu, es preciso ante todo que su cuerpo esté iniciado en el secreto del ritmo. Y es aquí donde interviene Dalcroze... El cuerpo que ignore el ritmo que está en él no podrá dirigir nunca su espíritu”*⁸⁹⁰.

La danza se va asimilando a lo largo del siglo, con mayor o menor fuerza, integrada en el conjunto de los intereses pedagógicos teatrales que consideran importante y específico el trabajo sobre el cuerpo del actor⁸⁹¹. La didáctica específica de la danza se va modificando en función de la evolución de la misma y de las nuevas tendencias que van surgiendo; en general se va relegando la danza clásica dándose cada vez más prioridad a la danza moderna y contemporánea⁸⁹² como símbolos de una aproximación más consciente y libre sobre el cuerpo.

3. La teatralización en el arte coreográfico.

El estudio de la teatralización que se produce en la danza durante el siglo XX es la perspectiva complementaria del análisis de la danza como recurso teatral. Si en el teatro

⁸⁹⁰ Pitoëff, G. (1924) “*La Rythmique et l'acteur*”, en **Le Rytme**, nº 12, pp. 30-31. Traducido por Odette, A. o.c. p. 64.

⁸⁹¹ Una visión global de la presencia de la danza en el teatro la ha ofrecido recientemente el director teatral italonoruego Eugenio Barba. Barba, E. (1996) “*El ritmo oculto*”, en **El correo de la Unesco**, enero 1996, Madrid.

⁸⁹² Sobre los términos de danza moderna y contemporánea no hay un consenso conceptual; ambas engloban las tendencias escénicas de la danza que evolucionaron desde principios de siglo como contraposición a la danza clásica a partir de Isadora Duncan. El término de Danza Moderna surgió en Norteamérica aunque se aplica también en el contexto europeo; en este sentido, el término de Danza Contemporánea constituye la versión francesa, entendida bien como identificación o como evolución o versión posterior de la moderna; también se utiliza el término de Danza Posmoderna con referencia a las creaciones surgidas a partir de los años setenta. Miguel Montes, director de la Escuela Superior de Danza del Instituto del Teatro de Barcelona definió la danza contemporánea como “*todo lo que se está haciendo ahora, incluso ballets tradicionales y folklóricos*”. Cerezo, F.A. (1988) *Danza Contemporánea*, en **Primer Acto**, nº 224, MEC, Madrid, p. 11. Cerezo utiliza el concepto de danza moderna con una significación más amplia, no sólo el periodo americano comprendido entre 1920 y 1960 -descrito por Baril, J. (1987) **La danza moderna**, ed. Paidós, Barcelona- sino toda la danza opuesta técnica y pedagógicamente distinta a la clásica: “*La danza moderna es un arte más comprometido más auténtico, es otra búsqueda; y la utilización del espacio, del peso, del movimiento, del ritmo y del lenguaje coreográfico es muy distinta de la académica y una técnica de formación del bailarín distinta de la tradicional*”, Cerezo, F.A. o.c. p. 11.

dramático la intervención de la danza como recurso suele aparecer supeditada a diferentes factores de producción y creación artística, en la danza, entendida como arte coreográfico, la dependencia y la relevancia de la teatralidad oscilan ostensiblemente a lo largo de su evolución. Esta doble vertiente de reflexión sobre la interacción entre la danza y el teatro se aborda en la medida en que subraya y amplía el campo de construcción conceptual de la expresión corporal, así como en la medida en que cuestiona el valor y las posibilidades artísticas y comunicativas del cuerpo del actor-bailarín.

3.1. Indicios históricos del proceso de teatralización.

La teatralización de la danza en el siglo XX, como fenómeno de influencia y manifestación del teatro dramático en el arte coreográfico, se produce tanto en lo que se refiere a los aspectos escénicos espaciales y materiales como en lo que respecta al contenido dramático⁸⁹³ y a la propia gestualidad⁸⁹⁴.

Respecto al aprovechamiento de los recursos escénicos en el seno de la danza, el caso más significativo se produjo en las dos primeras décadas de siglo con las innovaciones de la bailarina Loïe Fuller basadas en el uso de los efectos visuales de los medios luminotécnicos y del movimiento de las telas en torno al cuerpo.

Loïe Fuller desarrolla el aspecto escenográfico de la danza llevando al extremo sus hallazgos: con la utilización de las luces y elementos materiales como las telas de sus propios vestidos o los bastones con los que prolongaba la amplitud gestual de sus brazos. Como bailarina, aparece en escena desde 1891 hasta 1927, pero su influencia se prolonga a lo largo del siglo sobre todo en el ámbito de la dramatización -en las tendencias teatrales más corporales-⁸⁹⁵. La escasa repercusión en el ámbito de la danza se explica por la naturaleza de sus aportaciones, ya que no introdujo novedades técnicas ni de vocabulario gestual más que en lo que a la manipulación de las telas se refiere; además, su pertenencia al music hall⁸⁹⁶,

⁸⁹³ Se aumenta el valor de la base temática y su tratamiento y se introduce la acción e interacción de los bailarines como elementos determinantes.

⁸⁹⁴ Se modifican los tipos de movimientos que se utilizan: se incide en las posibilidades de la mímica facial y la gestualidad cotidiana frente al movimiento abstracto y al diseño espacial.

⁸⁹⁵ Robinson, J. (1990) **L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)**, ed. Bougé, Clamecy, p. 47.

⁸⁹⁶ Sobre todo en Alemania el género del Music Hall gozaba de cierta autonomía, aunque en general fue siempre el hermano pobre de los escenarios teatrales, el espacio del debutante pero también del experimentador. En el Music Hall se construyó un marco apropiado para el encuentro interdisciplinar, para la combinación de las distintas técnicas motrices escénicas -en este sentido nos recuerda al ámbito circense- como la acrobacia, el erotismo, el manejo de accesorios, etc. - Robinson, J. o.c. p. 47-. A propósito del Music

más que al género de concierto, contribuyó a provocar el recelo y la desconfianza desde las perspectivas más puristas y elitistas de la danza. La utilización de objetos y otros materiales escénicos es un rasgo que pervive y se desarrolla en el seno de la *danza-teatro* postmoderna, muy característico, por ejemplo, de Pina Bausch⁸⁹⁷, tal como lo manifiesta Delfín Colomé:

*“En otro plano, quienes han estudiado a fondo las producciones de Pina Bausch han subrayado la hábil utilización que hace de los elementos escénicos materiales que constantemente aparecen en sus coreografías: cubrimiento del suelo con hojarasca, fango e incluso agua; uso de las faldas, a menudo reducidas a pura lencería fina y como no de las sillas”*⁸⁹⁸.

Pero quizás el aspecto más interesante de la teatralización de la danza desde la perspectiva de la expresión corporal sea el de la modificación de la técnica y la gestualidad escénica de la danza basada en el teatro. Así, por ejemplo, sobre la conveniencia del aprendizaje y el uso de la pantomima en la danza se desarrolló toda una discusión difundida desde el ballet de la ópera. La pantomima se introdujo en los primeros años de la danza moderna a través de dos vías: la primera, la influencia de la Commedia dell'Arte y, la segunda, la tradición de la pantomima francesa de Debureau -creador de Pierrot-⁸⁹⁹. Esta pantomima fue asumida como una posibilidad y un instrumento para conseguir mayor comunicabilidad gestual, así como para incrementar el poder expresivo y emotivo del movimiento. Pero estas experiencias escénicas se criticaron, sobre todo, desde los foros más clásicos y conservadores por el riesgo de bordear el género de la danza y desvirtuarse para, finalmente, convertirse en pantomima⁹⁰⁰.

En general, la tendencia teatral dominante de la danza del siglo XX parece partir del cuestionamiento del vínculo de la danza con la ópera -como género teatral musical- y con el teatro -como forma de renovación del lenguaje escénico-. La inclinación hacia los elementos teatrales se plantea a partir de la crítica al ballet clásico, como desacuerdo con una formalidad gestual que se considera externa y vacía ante la cual se responde con la introducción de una temática emotiva; una temática fundamentalmente subjetiva e individual pero que se abre a la manifestación de una problemática política y social con la que se establece un compromiso.

La aproximación entre la danza y el teatro, analizada desde la perspectiva de la danza, se inicia en la primera mitad de siglo en la danza expresiva alemana -con Laban y sus alumnos Kurt Jooss y Mary Wigman-. Tras unos años de letargo, a mediados de siglo, se manifiesta de nuevo en la década de los setenta en la misma Alemania, con coreógrafos como

⁸⁹⁷ A la explicación del concepto y la importancia de la *danza-teatro* de Pina Bausch dedicamos todo el apartado siguiente.

⁸⁹⁸ Colomé, D. (1989) **El indiscreto encanto de la danza**, ed. Turner, Madrid. p. 89.

⁸⁹⁹ Sobre la pantomima de Gaspard Debureau, véase el último apartado del capítulo anterior.

⁹⁰⁰ Robinson, J. (1990) **L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)**, ed. Bougé, Clamecy, p. 46.

Pina Bausch, en una versión actualizada de expresionismo. Así lo entiende Norbert Servos, quien destaca la pervivencia del animismo expresionista en las producciones de la denominada *danza-teatro*:

*“La irrupción de la danza-teatro no fue la señal del Post-Moderno, sino una renovación artística del legado. Y el camino conducía entre un realismo intelectual -para el que no es apto la danza-, y los mensajes anímicos de los bailarines expresivos”*⁹⁰¹.

El acercamiento de la danza al teatro, que se puede entender en este caso como influencia del segundo en la primera, no deja de afectar a las tendencias más puristas de la danza como al ballet neoclásico. El género híbrido de *danza-teatro*, se reclama como propio desde ambos foros, tanto desde la danza como desde el teatro, aunque en general se entiende más cercano a la primera. A este respecto, hay que advertir cómo los problemas de definición en torno a la danza y al teatro no sólo se plantean en el marco de la *danza-teatro* aún vigente, sino que la discusión se originó ya en los inicios del siglo, en el marco del expresionismo.

Así, en 1928 se celebró un congreso en la ciudad alemana de Essen en el cual participaron los principales representantes de la danza expresiva con el fin de aclarar conceptos teóricos y aspectos prácticos de la danza del momento. Kurt Jooss, alumno de Rudolf von Laban y organizador del congreso, presentó un comunicado sobre las parejas terminológicas *teatro-danza* y *danza-teatro*; Mary Wigman, por su parte, analizó las relaciones entre *la danza absoluta* y *la danza-teatro*; el francés André Levinson planteó la discusión en torno al *Principio de la danza de escena clásica*; Rudolf von Laban, sobre *teatro-danza*; el arquitecto Franz Löwitsch, sobre *el teatro-danza ideal*; etc. Los títulos de las exposiciones y la matización terminológica utilizada en el congreso ponen de manifiesto la complejidad con la que se percibía ya, en aquel momento histórico, el fenómeno interactivo entre la danza y el teatro⁹⁰².

La gran influencia a lo largo de todo el siglo ejerce el expresionismo sobre la danza europea pero, también sobre la americana, puede parecer paradójica por la falta de solidez e institucionalización de sus escuelas. A este respecto, historiadores como Artemis Markessinis insisten en el impacto inesperado del expresionismo alemán en todo el ámbito occidental:

*“La influencia del expresionismo alemán había sido, en general, poco espectacular, pero sus consecuencias fueron profundas, amplias y relevantes tanto en Europa como en América”*⁹⁰³.

⁹⁰¹ Servos, N. (1989) “*La danza en el teatro ¿encarnación del arte dramático?*”, en **Tablas** 2/89, La Habana, p. 6.

⁹⁰² Ivernel, P. (1993) “*Dyonisos en Allemagne. Sur l’interférence moderne de la danse et du théâtre*”, ed. CNRS, París, p. 200.

⁹⁰³ Markessinis, A. **o.c.** p. 159.

Por su parte, Odette Aslan percibe una asociación entre el expresionismo alemán y el grotesco, entre las formas creadas en el cine y en la danza expresionistas y las propuestas corporales teatrales en las que se asume lo grotesco intencionalmente, como es el caso de la biomecánica de Meyerhold:

*“El patetismo exterior que podemos revisar hoy en los archivos del cine expresionista, ese arsenal de gestos declamatorios, manos crispadas y risas con la boca exageradamente abierta rozan el ridículo. El hombre expresionista, parece llevar su corazón pintado sobre su pecho. Pero a esto se añade el aspecto irónico de sí, grotesco. Más adelante veremos cómo, en Rusia, Meyerhold se interesó por lo grotesco a partir de 1908, al igual que Vakhtangov, en quien también encontramos el expresionismo”*⁹⁰⁴.

Tal como lo plantea Aslan, la identificación entre el expresionismo y el grotesco parece excesiva ya que, aunque algunos rasgos se aproximen, es difícil salvar las distancias contextuales y artísticas así como precisar con exactitud las influencias o coincidencias entre ambos.

Por otra parte, es importante destacar los intercambios y las tendencias comunes que se producen entre Europa y América; el ejemplo más significativo puede ser el de la *danza-mensaje* de la bailarina y coreógrafa norteamericana Marta Graham⁹⁰⁵, que coincide cronológicamente con la danza expresionista de Mary Wigman. En su danza se refleja el testimonio y objetivación de la vida, la lucha contra el puritanismo y la exaltación del primitivismo, aunque en la medida en que desarrolla una técnica muy estructurada y estilizada no se puede identificar completamente con el expresionismo en los aspectos técnicos. Uno de los puntos de partida e inspiración creativa de la danza de Graham es el análisis de las tragedias griegas, gran fuente de inspiración para la renovación de la danza y el teatro de principios de siglo⁹⁰⁶; pero se trata, sobre todo, de un estudio orientado de forma introspectiva. La *danza-mensaje* tiene la convicción de que el movimiento no miente y de que la danza puede llegar más lejos que las palabras. Graham elabora una danza -la que ya había anticipado dos siglos antes Noverre- con un lenguaje corporal capaz de hablar al alma, una danza situada en el mismo nivel que la tragedia⁹⁰⁷.

⁹⁰⁴ Aslan, O. o.c. p. 126.

⁹⁰⁵ “Marta Graham (1894-1991) ha sido la más importante, prolífica (así lo acreditan sus más de 200 coreografías) y revolucionaria artista norteamericana de nuestro siglo”. Así introduce la editorial a Marta Graham en la introducción de su libro autobiográfico **Marta Graham** (1995) ed. Circe, Barcelona.

⁹⁰⁶ Las referencias al teatro griego en las justificaciones de las relaciones entre la danza y el teatro aparecen en las obras anteriormente citadas de Isadora Duncan (1993), de Edward Gordon Craig (1987) y de Meyerhold (1988).

⁹⁰⁷ Michel, M. o.c. pp. 154-169.

En las escuelas alemanas expresionistas no se transmite tan claramente como en las americanas la técnica de la danza, donde las bases de ejecución están más definidas. Así, creadores alemanes como Pina Bausch, Suzan Linke y Reinhild Hoffman no se ligan explícitamente a ninguna escuela y, desde este punto de vista, resulta paradójica la aportación tan profunda del expresionismo alemán en los planos artístico y pedagógico de épocas posteriores⁹⁰⁸.

En Europa se pueden destacar las relaciones entre Francia y Alemania. La danza de expresión -en alemán *Ausdrucktanz*- se traduce al francés -*Danse d'expression*-, con notable éxito, utilizándose hasta los años sesenta⁹⁰⁹. En este contexto, la expresión corporal, como idea mediadora de las relaciones entre la danza y el teatro, se manifiesta desde la perspectiva escénica pero también desde el punto de vista didáctico. Así, por ejemplo, Jacqueline Robinson⁹¹⁰, bailarina e historiadora francesa de la escuela alemana que llegó a París en 1947, participó en la escuela de danza denominada *Education par le jeu dramatique* (E.P.J.D.), donde se practicaba *expresión corporal* -aquello de lo que no había oído hablar pero que hacía tiempo que practicaba- con profesores de procedencia teatral como Jean Louis Barrault, Roger Blin, Jean Dasté, etc. A este respecto, Jacqueline Robinson⁹¹¹ presenta un cuadro sinóptico del panorama de la danza en Francia desde 1925 hasta 1970 -primera y segunda generación de danza moderna-, en el que establece cinco líneas de influencia que coinciden con lo que considera las grandes fuentes europeas: Mary Wigman (1886-1973), Rudolf von Laban (1879-1958), Emile Jacques Dalcroze (1865-1950), Isadora Duncan (1878-1927) y Loie Fuller (1862-1928). Entre las distintas prácticas que interactúan y confluyen en la evolución de la danza contemporánea señala la danza clásica, las técnicas y filosofías orientales, la gimnasia terapéutica y el Teatro. En el ámbito teatral apunta como personalidades decisivas a Jacques Copeau, Charles Dullin, Etienne Decroux, Jean Louis Barrault, en tanto que predecesores de Maximilien Decroux, Jacques Lecoq y *Pinok y Matho*⁹¹². La época de máxima influencia teatral la sitúa entre 1945 y 1955.

Por otra parte, en torno a los años sesenta, se desarrolla un movimiento continuador de los planteamientos escénicos del coreógrafo norteamericano Merce Cunningham que profundiza en las acciones de la vida corriente, introduciendo la teatralidad del gesto cotidiano en la búsqueda del *punto cero* de la danza. A partir de estas experiencias se produce una fuerte

⁹⁰⁸ Garnier, J. (1990) "Interview", en *E.P.S.*, nº 222, marzo-abril.

⁹⁰⁹ Robinson, J. (1990) *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, ed. Bougé, Clamecy, p. 108.

⁹¹⁰ Lambert E. (1983) "Les bacchantes du souffle court (Entretien avec Jacqueline Robinson)", en *Fous de danse*, nº 51, junio 1983, p. 84-88.

⁹¹¹ Lambert E. *o.c.* pp. 84-88.

⁹¹² Maximilien Decroux es hijo del creador del mimo moderno Etienne Decroux, Jacques Lecoq es un mimo, profesor y actor al que nos hemos referido también en varias ocasiones como teórico teatral y *Pinok y Matho* es el nombre artístico de Monique Beltrand y Mathilde Dumont, profesoras de educación física y actrices que han extendido la utilización artística del término *expresión corporal*.

colaboración entre pintores, músicos, cineastas y profesionales de la danza y el teatro que agrupa toda la variedad de las prácticas en la denominación de postmodernas; el arte postmoderno de los setenta otorga al gesto una finalidad intrínseca de tal modo que fondo y forma llegan a identificarse. La danza europea se manifiesta en una proliferación de *performances* individuales tan originales como efímeras⁹¹³. En este momento se detecta además un hiperrealismo que aproxima las creaciones de la danza a la gestualidad teatral y a su escenografía.

3.2. La danza expresiva en el contexto del expresionismo.

El expresionismo, tal como lo concibe Daniel Dobbels⁹¹⁴, más que revuelta o deseo de provocación es la experiencia de una agresión singular, de una atroz compresión ante la que hay que responder en un instante y en un solo gesto.

El sincretismo artístico, la tensión dramática y la inclusión teatral de la danza son los tres rasgos fundamentales de la danza expresionista; rasgos con los que se identifican, respectivamente las producciones de Rudolf von Laban, Mary Wigman y Kurt Jooss. Este sincretismo responde a la necesidad de acercamiento conceptual y de identificación de las distintas artes del movimiento, al interés por encontrar una forma universal de gestualidad.

La formación polivalente de Rudolf Von Laban permitió establecer perspectivas en las que la danza y el teatro se enriquecieran entre sí y a partir de otras artes cercanas. El conocimiento sobre danza, teatro y música, unido a las experiencias de sus viajes fuera de Europa donde pudo contactar con otras culturas, fue el germen de su motivación y su empeño por idear teorías generales en torno al movimiento y las artes. En este sentido, Markessinis subraya la importancia de sus giras por el norte de Africa:

*“Laban estudió pintura, teatro y danza. Durante una gira por el norte de Africa que realizó con un grupo de revista en el que actuaba, tomó contacto con algunas danzas árabes y africanas, interesándose por la actitud que estos pueblos tenían con respecto al baile y el movimiento en general”*⁹¹⁵.

La dramatización de la danza, específicamente a partir de sus relaciones con el mimo, constituyó una de las principales preocupaciones de Rudolf von Laban, quien propugnando un enriquecimiento entre las distintas manifestaciones corporales escénicas buscaba una clarificación conceptual en torno a las mismas. Los planteamientos teóricos de Laban sobre la danza y el teatro giraban en torno a una preocupación y un anhelo por alcanzar una especie de unidad universal entre las artes escénicas.

⁹¹³ Michel, M. o.c. pp. 154-169.

⁹¹⁴ Dobbels, D. (1983) “*Danser, est-ce taire l'essence d'un cri ?*”, en **Fous de Danse**, ed. Autrement, París. Serie Mutations, nº 51.

⁹¹⁵ Markessinis, A. o.c. p. 149.

Toda su obra se encuentra dirigida tanto a la danza como al arte dramático aglutinadas en lo que denominó el arte del movimiento⁹¹⁶. A este respecto, Laban ofrece varias interpretaciones posibles y no excluyentes para la comprensión de las relaciones conceptuales entre la danza y el teatro. Según la primera, la danza y el teatro formarían parte del *arte del movimiento escénico*, un arte que se identifica con el concepto artístico de expresión corporal de gran amplitud en el que cabe danza, mimo y toda forma de interpretación:

*“El arte del movimiento en la escena abarca todo el amplio margen de expresión corporal que incluye la elocución, la interpretación, el mimo, la danza, y hasta el acompañamiento musical”*⁹¹⁷.

En una segunda interpretación, Laban define la danza como *la poesía de las acciones corporales en el espacio* y la utilización artística del diseño espacial del movimiento. Según esta definición, el movimiento propio de la danza puede vincularse con contenidos dramáticos y cuando esto ocurre Laban se refiere a la *danza dramática*; si, por otra parte, el movimiento se determina o condiciona por la música que lo acompaña, entonces se trata de *danza musical*:

*“En verdad la danza puede ser considerada como la poesía de las acciones corporales en el espacio. En la danza, se eligen unas pocas acciones corporales significativas, que son las que forman los patrones característicos de un baile particular. Esos patrones de la danza pueden tener contenidos perceptibles de mimo, aunque esto no sea una necesidad. Su significado no es siempre dramático. Es evidente que con frecuencia es musical, es decir influenciado por la estructura y el contenido de la música que acompaña al baile. Por ello los movimientos visibles del cuerpo en la llamada danza musical engendran reacciones emocionales en el espectador. En la danza con contenido dramático se suscita la participación del espectador en la acción y reacción y en el desenlace del conflicto. Los patrones visibles de la danza pueden ser descritos con palabras, pero su significado más profundo resulta verbalmente inexpresivo”*⁹¹⁸.

Por otra parte, Laban destaca la importancia de la implicación y la participación del espectador; aspectos que curiosamente atribuye en mayor grado en el caso de la *danza dramática* que en la musical.

⁹¹⁶ La cultura corporal que plantea Laban ha sido una cultura transversal a los diferentes lenguajes expresivos y se conecta a las nuevas experiencias pedagógicas y organizaciones sociales, además de a las experimentaciones de la *nueva danza* -Laban, R. (1992) “*Korperseele*”, en **Máscara**, nº 9-10, p. 17-.

⁹¹⁷ Laban, R. (1987), **El dominio del movimiento**, ed. Fundamentos, Madrid, p. 16.

⁹¹⁸ Laban, R. **o.c.** p. 43.

Finalmente, y como tercera interpretación, Laban plantea la clasificación de la danza en otras dos modalidades, la *danza pura* y las *formas teatrales de danza*. Entre las formas teatrales de danza sitúa el mimo, el ballet y la danza dramática:

*“La forma artística en la cual en nuestro tiempo aún se cultiva la expresión visible del movimiento es el baile. Esto incluye por un lado la danza pura, y por la otra formas teatrales de danza, como el ballet, el mimo, y la danza dramática”*⁹¹⁹.

Partiendo de la inclusión del mimo entre las formas teatrales de la danza, Laban traslada y reduce el debate conceptual en torno al *arte del movimiento* a estas dos manifestaciones artísticas, las que considera más próximas entre sí. A este respecto, establece dos tipos de lazos conceptuales entre ambas: por un lado, señala que ambas constituyen formas lingüísticas siendo la danza un lenguaje poético mientras que el mimo lo es prosaico; la danza sería al mimo lo que la poesía a la prosa:

*“El baile usa los movimientos como un lenguaje poético, en tanto que el mimo crea prosa del movimiento”*⁹²⁰.

Además, establece una segunda relación entre el mimo y la danza que se podría denominar de filiación en la medida en que para Laban el mimo es un arte más original y primitivo, *el tronco* de cuyo desarrollo derivan la danza y el teatro dramático como formas motrices evolucionadas e híbridas en las que el movimiento se apoya en un soporte musical -en la danza- o verbal -en el teatro-:

*“El mimo es el tallo o tronco, de donde salen las ramas del baile, y el teatro dramático. La danza va acompañada de música, y el teatro dramático por la palabra hablada”*⁹²¹.

El tipo de expresividad y comunicabilidad motriz constituye un criterio de distinción entre la danza y el mimo: la gestualidad del mimo es, para Laban, traducible a las palabras, mientras que no ocurre lo mismo con la danza donde los movimientos son más difíciles de interpretar y resulta imposible la identificación de los mensajes como contenidos racionales verbalizables:

*“Cuando la música acompañante se combina íntimamente con el movimiento visible en el teatro o el cine, se puede hablar de mimo-danza, que es una forma de diferencia intrínseca con el baile. El mimo emplea una lengua diferente de gestos, lenguaje que puede traducirse con bastante exactitud en palabras”*⁹²².

⁹¹⁹ Laban, R. o.c. p. 155.

⁹²⁰ Laban, R. o.c. p. 156.

⁹²¹ Laban, R. o.c. p. 161.

⁹²² Laban, R. o.c. p. 164.

Este discurso manifiesta una preocupación conceptual por las artes escénicas basadas en el movimiento del cuerpo que afecta, sobre todo, a la danza en sus múltiples relaciones. Las definiciones actuales de expresión corporal se nutren de los planteamientos desarrollados por Rudolf von Laban en torno al movimiento escénico⁹²³.

A la idea de sincretismo universal que caracteriza la obra y el pensamiento de Laban, hay que añadir la importancia de la tensión dramática con la que una de sus alumnas, Mary Wigman (1886-1973), trató de configurar la danza.

Mary Wigman, a quien se puede considerar una de las representantes más significativas de la dramatización de la danza en el seno del expresionismo también fue alumna de Emile Jacques Dalcroze. De él recibiría su formación musical y rítmica en su primera etapa para pasar, posteriormente, a la escuela de Rudolf Von Laban, con quien entra en contacto a través de artistas expresionistas de distintos campos. Precisamente, de su relación con las artes plásticas expresionistas se nutre el proyecto de utilización poética del gesto en la construcción de un lenguaje donde interviene no sólo la lógica sino también el azar⁹²⁴. La fuerza de sus producciones y de sus principios técnicos y escénicos, característico del expresionismo, así como la búsqueda de la expresividad derivan en la introducción de la gestualidad dramática en su sistema de danza denominada *Ausdruckstanz*, literalmente traducible como danza de expresión o expresiva⁹²⁵. De su maestro Rudolf Laban recoge e integra el concepto de *impulso del movimiento* y su formación en la percepción, organización y valoración del espacio escénico. El espacio en la danza expresiva dramática es el símbolo de las fuerzas exteriores con las que se enfrenta el bailarín, ya que su danza no es el fruto exclusivo de su interioridad, sino que se construye con la intervención de factores externos.

Pero esta danza refleja, sobre todo, el estado convulsivo y delirante por el que atravesó Alemania en el periodo de entreguerras, que se manifiesta de forma original en la tensión dramática de una danza que propone un universo de relaciones más que una mera emanación de estados personales -propios de una danza más lírica-. Se introduce de forma atrevida la ruptura con los cánones estéticos del *movimiento bello*, rescatando la autenticidad y el

⁹²³ Laban es, quizás, el autor de mayor influencia en nuestro ámbito educativo, desde el punto de vista artístico, sin embargo, la evolución de la danza se ha basado en otras muchas aportaciones.

⁹²⁴ Robinson, J. o.c. p. 101 ss.

⁹²⁵ El término y el concepto de *Ausdruckstanz*, propio de Mary Wigman, tuvo un antecedente a finales del siglo XVIII en la propuesta revolucionaria de Noverre (1729-1810), el cual en su obra **Cartas sobre las artes imitadoras y sobre la danza -Lettres sur les Arts Imitateurs et sur la danse-** publicada en 1803 en París, plantea las rivalidades y la complejidad de las relaciones entre la danza y el teatro, así como el conflicto entre la técnica corporal -entendida como el conjunto de normas de ejecución- y la expresión -la aportación gestual del bailarín desde su propio sentimiento-. A partir del estudio de la naturaleza, de los gestos del rostro y los movimientos corporales en relación con la emoción, así como del análisis de la pantomima y la danza griega elabora y propone la *danza de acción*. La danza de acción es el *arte de emocionar con el gesto* y no con el virtuosismo. En la utilización de la música, como recurso que complementa y se subordina a la expresión corporal del actor-bailarín, Noverre también constituye un antecedente clave en el proceso evolutivo de la danza moderna *dramática y expresiva*.

impacto del *gesto feo*. Como ocurre también en otras artes del momento, defiende una belleza que se rebela a las exigencias de los cánones formales; en el caso de la danza, a las exigencias propias del ballet clásico y del teatro oficial. Se trata de legitimar un origen del gesto basado en la expresión subjetiva de los procesos anímicos y las vivencias del intérprete así como de la lucha con los elementos externos. Para Norbert Servos, una de las conquistas que hay que asignar a la danza expresionista de Mary Wigman es precisamente la valoración del sentimiento:

*“La danza es la 'exteriorización más inmediata directa de procesos anímicos', escribió Mary Wigman. El belicoso credo sobre el sentimiento, que inició la revolución de los bailarines expresivos hacia 1910, estaba dirigido primordialmente contra el ballet clásico... El nuevo estilo de danza se sustrajo de tales deberes de representación, colocando en el centro de interés el más subjetivo mundo de las vivencias internas”*⁹²⁶.

La oposición a la danza clásica no es solamente formal y técnica sino sobre todo estética, temática e ideológica⁹²⁷; frente al engañoso cuerpo alegre y libiano de *las fábulas encantadas* se opone la pesadez del cuerpo arrastrado por el suelo como manifestación de la crueldad y la miseria de la realidad humana. Esta danza dramática contrasta con la clásica pero también con los trabajos más innovadores de tendencias coetáneas; en este sentido, Artemis Markessinis contrapone la dureza de la danza de Mary Wigman a la ligereza de la danza de Isadora Duncan:

*“De este modo el estilo de Isadora se transfería de nuevo, pero con diferencias fundamentales. Isadora era todo luz, éxtasis, exaltación y sublimación de lo trágico. En la danza de Mary también había éxtasis, pero de lo sombrío; se transparentaba lo demoníaco, lo macabro, las tinieblas que envuelven la maldad existente en el alma humana. Sus movimientos tendían a desarrollarse a ras del suelo, dirigidos hacia la tierra en lugar de lanzarse al espacio exterior”*⁹²⁸.

El escenario, en la danza expresionista alemana, deja de ser el rincón de la gestualidad medida y armónica para convertirse en espacio expresivo y agresivo de la tragedia y la complejidad. La danza expresionista dramática es, sobre todo, una manifestación de contrastes

⁹²⁶ Servos, N. **o.c.** p. 3.

⁹²⁷ En este sentido, Norbert Servos destaca el contraste entre la ingenua temática del ballet clásico frente a la dramática crítica de la danza expresiva. *“Los temas se modificaron consecuentemente. En lugar de la bella apariencia, en lugar de alegres y brillantes cuentos de ballet, el escenario de danza fue conquistado por primera vez por el 'revés' humano (Laban: Danza de muerte, Lamentos, Gritos etc) y una pertinaz ira contra las ataduras del cuerpo con una técnica calificada de excelente... La danza expresiva, como posteriormente la danza-teatro, atacó su público con una violencia emocional desacostumbrada y con temas desconocidos”*, Servos, N. **o.c.** p. 4.

⁹²⁸ Markessinis, A. **o.c.** p. 153.

y una superación de oposiciones como libertad-rigor⁹²⁹ y razón-pasión. A este respecto, se puede considerar la coreografía asiática -donde drama y danza se unifican- como una de las principales fuentes de inspiración de la gestualidad de Mary Wigman⁹³⁰. La tensión sin relajación posible entre lo alto y lo bajo -inscrita en la concepción nietzscheana de *volutad de poder*- legitima la fórmula del *Tanzdrama* -danza dramática-, término que Mary Wigman prefiere frente a *Tanztheater* o *Theatertanz* -denominación utilizada en la escuela de Laban, entre otros, por Kurt Jooss-. La *danza dramática o expresiva* se autodefine como una danza ligada al presente, a la temporalidad histórica y a la vivencia del instante. El punto de apoyo del bailarín es su experiencia vivida -*Erlebnis*- y su conocimiento, sobre todo, intuitivo e irracional. Mary Wigman protesta contra la sublimación del gesto que convierte a la danza en *danza de marionetas* -refiriéndose al ballet clásico- en defensa, no sólo de la identificación de lo espiritual con lo sensible y lo pulsional, sino también del reconocimiento de la historia en el cuerpo y del cuerpo en la historia⁹³¹. En el marco de la Alemania nazi, la danza dramática alimenta un heroísmo trágico que se conjuga con las necesidades del orden político vigente y de la guerra. La danza dramática tiene el fin de reflejar, más allá de la angustia, la *eurritmia universal*, bajo los grandes conceptos de *Naturaleza* y *Destino*, siempre presentes en la temática de Mary Wigman.

A diferencia de la danza expresionista de Mary Wigman -una danza dramática que se basta a sí misma desde los puntos de vista técnico y artístico⁹³² y se alimenta de la crítica a otras formas teatrales clásicas- encontramos en la obra de Kurt Jooss (1901-1979) una danza de sorprendente capacidad adaptativa y reconciliadora que le permitió crear escuela en el seno de la estructura teatral oficial⁹³³.

No renunciar a la danza clásica le permitió a Kurt Jooss acceder a puestos teatrales como el de maestro de danza e introducir la danza expresionista en el contexto teatral. En general, la danza expresiva se concebía en total oposición al teatro establecido, lo que le

⁹²⁹ Libertad-rigor es una de las parejas conflictivas en la caracterización conceptual de la expresión corporal. En la teoría de Grotowski, por ejemplo, se ha explicado bajo los términos de espontaneidad-disciplina.

⁹³⁰ Según Fernad Divoire -1935-, citado por Robinson -1990-, la danza de Mary Wigman se apoya en las renovaciones de Isadora Duncan, en las investigaciones de la Eurritmia de Emile J. Dalcroze y en la coreografía asiática. Albert Langlade también insiste en la inspiración oriental de la gestualidad revolucionaria de Wigman: “*Los gestos de Wigman han caracterizado su danza y por su puesto son una expresión de su temática. Se les reconoce, en general, una inspiración oriental combinada con fases extremas de tensión y relajamiento, de impulso y contención, producto de una emotividad desbordante*”, Langlade, A. **o.c.** p. 85.

⁹³¹ Ivernel, P. **o.c.** p. 199.

⁹³² Markessinis, A. **o.c.** p. 158.

⁹³³ “*La Neue Tanzbühne -nueva escena de danza- existió de 1924 a 1926, dando recitales en diversas giras por Alemania. La razón de su disolución fue que Jooss decidió ir a estudiar a París y Viena. De vuelta en su país al año siguiente, fundó en Essen la Folkwangschule de Música, Danza y Declamación, para la que contaba con Leeder como profesor principal. De aquí surgieron en 1928 la Folkwangbühne y el Teatro-Estudio de la Danza, grupo y taller de trabajo en los que participaban sus mismos compañeros, Leeder, Cohen y Simola*”, Markessinis, A. **o.c.** p. 158.

impedía su desarrollo dentro del mismo; razón por la que habitualmente se representaba en tabladros u otros espacios. Sólo Jurt Kooss aceptó para la danza las condiciones y las necesidades teatrales, por lo que se introdujo en la institución y pervive aún hoy en los repertorios internacionales, en un género en el que conviven la técnica clásica con la temática y la expresión modernas⁹³⁴. Pero no sólo desde el punto de vista pedagógico, como profesor de danza, sino también artísticamente trataba de aprovechar los elementos técnicos académicos en combinación con las innovaciones de la danza expresiva. En este sentido, Artemis Markessinis refleja la consideración de la que Kurt Jooss gozaba en el seno de instituciones teatrales como la ópera, así como su habilidad para aprovechar las ofertas laborales sin despreciar su propio talento:

*“Al año siguiente la ópera de Essen pidió a Jooss que supervisara su grupo de danza y al oficializarse este en 1930, Jooss fue nombrado maestro de baile. El, en realidad, estaba tan capacitado para la danza académica como para sus experiencias de vanguardia y ambas corrientes se combinaban hábilmente en sus propias creaciones”*⁹³⁵.

La teatralidad de la danza de Kurt Jooss, insitucional y escénicamente, abarcaba la máxima recursividad, tanto desde el punto de vista material -decorado y vestuario- como gestual -danza clásica, moderna y pantomima-:

*“La coreografía no sólo combinaba elementos académicos y de danza expresionista, sino que la gesticulación (sin pantomimas desfasadas) jugaba un papel importante”*⁹³⁶.

En cuanto al punto de vista temático, la problemática social y política de la Alemania de entreguerras invadía como una sombra las composiciones coreográficas⁹³⁷. El soporte temático no se identificaba tampoco con el animismo subjetivo aún muy presente en aquel momento en la danza de Rudolf von Laban y Mary Wigman, sino que introdujo el análisis racional sobre la realidad social de su contexto histórico y sobre la cotidianeidad gestual de su vida. Este es un aspecto sobre el que los historiadores han insistido diferenciando a Kurt Jooss de sus contemporáneos. Así, por ejemplo, Norbert Servos señala que fue el único que consiguió superar el *primitivismo anímico* que había caracterizado al expresionismo:

⁹³⁴ Servos, N. o.c. p. 5.

⁹³⁵ Markessinis, A. o.c. p. 158.

⁹³⁶ Markessinis, A. o.c. p. 159.

⁹³⁷ A propósito de una de las piezas más conocidas de Kurt Jooss, Markessinis destaca la influencia de los conflictos sociopolíticos en la construcción de la obra artística: *“La idea de la Mesa Verde había sido, originalmente, remodelar una Danza de la Muerte medieval adaptándola a los tiempos modernos, pero otros elementos empezaron a modificar este esquema. Por una parte estaba la agitación social y el desasosiego que imperaban en Alemania a principios de los años treinta, cuya consecuencia directa era el auge del nazismo; por otro lado, los recuerdos de la todavía reciente Primera Guerra Mundial amplificaban los temores de los que podía suponer una segunda catástrofe”*, Markessinis, A. o.c. p. 158.

*“Sólo Kurt Jooss, alumno de Laban, fue capaz de liberar la 'causa primitiva anímica' de las estrecheces del mundo subjetivo experimentado, anclando el 'trasfondo intelectual' en la realidad social. Introdujo un 'gesto social' en la escena de danza y aportó a sus coreografías una observación exacta de la cotidianeidad del individuo”*⁹³⁸.

Por su parte, en este sentido, Aslan Odette subraya la capacidad conciliadora de Kurt Jooss al conseguir un sincretismo práctico desde los puntos de vista pedagógico y escénico; tanto en el proceso de formación como en el de creación escénica la danza se une al teatro y a la música:

*“Los gestos pueden ser estilizados, hasta el punto de rayar en la danza. Kurt Jooss prolonga esta tendencia y, en 1927, cuando funda una escuela en Essen, hace que los alumnos de música, danza y teatro asistan a las mismas clases: palabras, movimientos, música, todo proviene de la misma fuente”*⁹³⁹.

La experimentación gestual, basada en la exploración de las posibilidades espaciales, permite la introducción de nuevas direcciones posturales y motrices. Este es un aspecto muy característico del expresionismo que ya había sido desarrollado entre otros por Laban. Pero en la obra de Kurt Jooss sobresale la variedad de sus planteamientos en cuanto a la relación del cuerpo del bailarín con los materiales escénicos: se permite jugar tanto con el vacío escénico, que subraya y enfoca la expresión exclusivamente corporal enfrentando al actor con sí mismo, como con los grandes y diversos materiales escénicos, los cuales plantean otros problemas y también otras posibilidades influyendo en la gestualidad del actor. A este respecto, Odette Aslan acentúa la influencia del tratamiento escénico de la danza de Jooss sobre la expresión corporal del actor:

*“El actor, incorporándose a la diagonal del decorado, adopta actitudes oblicuas, proyecta su busto al sesgo. (En su danza de inspiración expresionista, Kurt Jooss añadirá a las posiciones verticales y horizontales clásicas las posiciones diagonales del espacio, es decir, un desequilibrio voluntario que luego se compensa). El actor ahogado por el decorado realiza gestos rotos, bruscamente limitados. A veces se le hace evolucionar en un plano geométrico muy compuesto, sobre un suelo organizado plásticamente (estrados, escaleras). Incluso llega a encontrarse sobre una plataforma escénica totalmente desnuda, sin accesorios que manipular ni objetos a los que asirse”*⁹⁴⁰.

⁹³⁸ Servos, N. o.c. p. 4.

⁹³⁹ Aslan, O. o.c. p. 125.

⁹⁴⁰ Aslan, O. o.c. p. 127.

El proceso de teatralización de la danza de Kurt Jooss afecta, entre otros aspectos ya señalados, a la utilización de los objetos en el espacio de la escena y a la relación entre los cuerpos de los actores y estos objetos.

3.3. La danza-teatro como opción escénica límite.

El ámbito de la danza clásica, debido al conservadurismo que lo caracteriza, no introdujo apenas cambios relevantes para la construcción del concepto de expresión corporal en el siglo XX.

No obstante, en lo que concierne a la relación entre la danza y el teatro, hay un aspecto que surge desde el ballet y merece destacarse: el surgimiento del *ballet de acción*.

El ballet de acción, también denominado ballet de función, ballet largo y *ballet de ideas*⁹⁴¹ es una variación del género clásico en la que se aumenta la duración de la representación al distribuirla en varios actos y en la que adquiere gran importancia la interpretación gestual de las ideas, de la temática que se desarrolla.

En los años setenta se opera en la historia del ballet con una transformación estética decisiva; durante más de cincuenta años permanecieron las piezas en un acto introducidas por los ballets rusos de Serge Diaghilev⁹⁴² en las grandes ciudades de Occidente, pero las funciones de ballets de acción de John Cranko⁹⁴³ en los años sesenta iniciaron un giro que se completó por otros coreógrafos entre los que destaca Maurice Béjart. Bajo su perspectiva, el gesto -tal como él lo denomina- es el elemento clave de la construcción coreográfica; se trata de una gestualidad de enorme carga semántica, llena de intencionalidad y de mensajes donde el punto de partida para la elaboración de los significados y los significantes mediadores suele ser la música; y ello, tanto como recurso de inspiración temática como recurso gestual⁹⁴⁴.

El cambio formal desde el ballet en un solo acto al ballet de varios actos fue decisivo en la evolución del género de la danza: en el ballet sin acción, la coreografía estaba

⁹⁴¹ Con el término *Ballet de ideas*, Luis Bonilla caracteriza la evolución del ballet clásico en el siglo XX, ya que según él una de las principales novedades del mismo es la búsqueda de la expresión de las ideas: “*La revolución del ballet consiste en una tendencia progresiva a dejar la frialdad estudiada de los pasos de la escuela clásica, el abandono del tutú, de la uniformidad de los trajes y movimientos del siglo XIX, para en unos casos volver a la auténtica danza griega, plena de naturalidad, o en otros buscar distintos caminos donde la expresión de ideas en la danza pueda ser un relato psicológico, gracias al movimiento del danzarín*”, Bonilla, L. (1964) **La danza en el mito y en la historia**, ed. Biblioteca Nueva, Madrid.

⁹⁴² Sergue Paulovich Diaghilev fue director del Ballet Ruso, así como del *Anuario de los Teatros Imperiales*, ejerciendo su actividad de 1900 a 1929. Sobre Diaghilev, véase, por ejemplo, la obra de Claude Baigneres -Baigneres, C. 1965 **Ballets de ayer y de hoy**, ed. AVE, Barcelona-.

⁹⁴³ A propósito de la obra del coreógrafo John Cranko, A.M. Franks utiliza los términos de *Theatre Ballet* y *Ballet Psicológico* para referirse a un género puntero que aunaba coreografía, escenografía y drama, tratando de acercar el ballet a la vida cotidiana. Franks, A.M. (1955) **El ballet en el siglo XX**, ed. A.H.R. Barcelona, pp. 305-309.

⁹⁴⁴ Colomé, D. o.c. p. 31.

condensada en una ejecución virtuosa pero desnuda de manera que resultaba muy difícil mantener la concentración durante más de una hora; aunque es preciso señalar que gracias a este ballet puro, abstracto, sin acción, desde *Les Sylphides* de Fokine en 1909 y *L'Apollon* de Balanchine en 1928, la danza se emancipó del teatro hasta su completa autonomía artística. Por el contrario, con el ballet de mayor duración se reintroduce la acción, aunque no queda muy claro si la necesidad de introducir el drama alarga el ballet o si el hecho de volver al ballet de función llevó la acción a la escena. El hecho es que, frente al movimiento puro y la creación de campos de tensión física en el espacio, la acción y las relaciones entre los bailarines retoman importancia en el *ballet largo*, que desarrolla, llevado por las necesidades del momento, una nueva relación con lo real⁹⁴⁵.

En estas nuevas generaciones del ballet no se mantiene intacto el discurso realista sino que se produce una confrontación con aspectos sociales no aceptados por el actor, un encuentro crítico con las normas y el estado de cosas. En este sentido el *ballet de acción* se considera una de las referencias más cercanas a la *danza-teatro* alemana surgida en Alemania hacia los años setenta, cincuenta años después de los primeros momentos del expresionismo. Se trata de una modalidad en la que enfrentamiento con la realidad se manifiesta en la destrucción de las acciones lineales y en el desmoronamiento de las formas motrices y corporales establecidas: piezas políticas en sentido radical y existencial, en las que se cuestionan las condiciones de vida social. La mayor representatividad en el género de esta danza teatralizada, como expresión de la reivindicación corporal en escena, puede asignarse a Pina Bausch⁹⁴⁶, aunque el término *danza-teatro* había sido ya acuñado por Kurt Jooss en la primera mitad de siglo.

Respecto a la *danza dramática* expresionista, como antecedente de la *danza-teatro*, se puede observar cierta identificación conceptual, aunque las diferencias contextuales imponen la incorporación de nuevos elementos y rasgos *sui generis*. A este respecto, hay que tener en cuenta que Pina Bausch rechaza la inclusión de su arte en la danza expresionista alemana y en cualquier otra tradición:

“Aunque Pina Bauch sea legítima heredera de los conceptos de danza-teatro de Jooss y su Folkwangschule de Essen, que quería hacer del gesto un agente animado por la idea, entrañado por el sentimiento, o del ya citado de danza de expresión de la Wigman, la verdad es que Pina, una vez asumidas a conciencia, ha saltado por encima de esas formulaciones yendo más allá de

⁹⁴⁵ Schimdt, J. (1985) “*La danse à la conquete de la réalité*”, en **Theatre Public**, nº, 37, pp. 68-70.

⁹⁴⁶ Pina Bausch nació en Alemania, cerca de Colonia, en 1940; triunfó como bailarina en Estados Unidos y posteriormente en Alemania. En 1973 tomó la dirección de una compañía en Wuppertal donde realiza con Rolf Borzik espectáculos que mezclan la danza, el teatro y el vídeo y que se han denominado *danza-teatro*.

*sus propios postulados por una vía nueva, no comprometida ni con su síntesis ni con su antítesis*⁹⁴⁷.

Pero hay un aspecto del expresionismo en el que se inscribe explícitamente la *danza-teatro*: en la gestualidad confrontada directamente con el presente, con la incertidumbre y la inquietante apertura de la existencia cotidiana. Pina Bausch coincide con Mary Wigman en su enfrentamiento a la regularidad y a la seguridad que ofrece el ballet clásico, en ese momento representado por el virtuosismo de Anna Paulova (1885-1921)⁹⁴⁸. A este respecto, el objetivo que se plantea es la obstaculización del teatro ilusionista de la danza; como ruptura manifiesta con el ballet, la *danza-teatro* pone de relieve aspiraciones y frustraciones subyacentes en las normas vigentes. Bajo las convenciones y los códigos que rigen las relaciones humanas se expresa a través del lanzamiento perpétuo y caótico de movimientos, a través de la dialéctica irresoluble de la identificación y el distanciamiento entre actores-bailarines y público. El inconsciente corporal de los bailarines improvisadores, como testimonio exclusivo del presente, pretende constituir la garantía de la verdad de la representación; inconsciente supuestamente vinculado al inconsciente histórico por el flujo que se opera entre las actitudes sociales codificadas y la profundidad de las necesidades y los deseos, de alguna forma también divididos.

La *danza-teatro* se caracteriza por la búsqueda de una forma expresiva propia de gran implicación corporal; una forma de expresión corporal que constituye un encuentro de las gestualidades propias de la danza y de la dramatización. Esta es la razón de la apertura de un diálogo en el que se revelan opiniones muy dispares que sitúan y reivindican las producciones como espectáculos de danza, casi siempre, pero en ocasiones como representaciones teatrales. Así, por ejemplo, para Delfín Colomé las líneas que atraviesan el trabajo de Pina Bausch son claras y no se separan de la danza, sino que la sitúan en el centro de un movimiento de búsqueda artística:

*“En estos párrafos se condensan, de alguna manera, las coordenadas que vertebran la obra de Pina Bausch: el rechazo de los códigos encorsetados; la búsqueda de su forma de expresión propia, genuina e indeclinable; la asunción de la danza como elemento proteico que alimenta y se alimenta en un constante feed-back con todas las artes;”*⁹⁴⁹.

No se puede decir con absoluta seguridad que la obra de Pina Bauch sea una obra *danzada* exclusivamente ni tampoco *interpretada-representada*; más bien se trata de una andadura escénica, que aún no tiene nombre propio, en la que se multiplica un desbordante dominio corporal pero que, en general, se percibe, asume y comprende desde la danza.

⁹⁴⁷ Colomé, D. (1989) **El indiscreto encanto de la danza**, ed. Turner, Madrid, p. 84.

⁹⁴⁸ Ivernel, P. o.c. p. 200.

⁹⁴⁹ Colomé, D. o.c. p. 84.

Christine Rodes⁹⁵⁰ detecta en su obra vestigios de un expresionismo que no acabó del todo, que reaparece triturado y modificado, donde la coreografía acumula el material teatral - diálogos, canciones, decorados, trajes- para crear situaciones en las que cada personaje existe en el culmen de su individualidad; sin que haya argumento ni texto: esta es una razón por la que se considera danza y no teatro.

Por otra parte, para algunos autores⁹⁵¹, la *danza-teatro* supone una crítica dolorosa para el ballet, y según ellos, en el momento en que se deje de considerar como género de danza para incluirla definitivamente como género teatral se liberaría gran parte de la presión con la que se provoca el replanteamiento de la danza clásica. Pero este es precisamente uno de los argumentos en los que se apoya la defensa de la *danza-teatro* en el marco de una danza que lucha contra el conservadurismo clásico. Otra de las justificaciones que apoyan esta idea es el análisis histórico que pone de manifiesto, cómo Pina Bausch parte de la danza y la enriquece progresivamente con elementos de otras artes sin renunciar nunca a la danza como germen del espectáculo; este es el punto de vista de Norbert Servos, quien insiste en el predominio de elementos de la danza sobre los rasgos teatrales:

*“Lo más grave es que la deserción de la danza-teatro al arte teatral significaría sacar un terrible aguijón al ballet. Porque la danza-teatro no sólo tiene mucho menos en común con el denominado 'teatro hablado' que con la danza, lo que se evidencia a lo largo de su historia...”*⁹⁵².

Todo ello parece indicar que Pina Bausch no ha renunciado al concepto de danza sino que, más bien, parece haberlo ampliado. No obstante, a partir de la iniciativa de Pina Bausch se han desencadenado otras producciones de *danza-teatro*, como las de Reinhild Hoffmann ya en la década de los ochenta, en las que se observa una aproximación más intensa al arte teatral. En esta última etapa del siglo, los límites entre las artes corporales se debilitan, como también se habían debilitado a principios de siglo. Según Norbert Servos, por ejemplo, a propósito de Reinhild Hoffmann, se está produciendo un fenómeno de inclusión teatral de la danza semejante al que se produjo en tiempos de Kurt Jooss:

“Es la primera vez que uno de los más grandes y famosos conjuntos de danza abandonan la ópera para unirse a un teatro de arte dramático. ¿Consecuencia lógica de una evolución que -como muchos sustentan- ha alejado a la

⁹⁵⁰ Rodes, C. (1982) “*Au seuil du théâtre. La danse est une métisse*”, en **L'Annuel du theatre**, saison 81-82, pp. 118-123. En la citada obra se encuentran las siguientes afirmaciones: “*Los que asumen las representaciones son bailarines en acción y no comediantes*”, “*Lo esencial se haya en el cuerpo de los protagonistas*”. Estos son argumentos que, aunque bajo mi perspectiva no sostienen la negación del espectáculo de Pina Bausch como representación teatral, forman parte de la defensa del género de *danza-teatro* como danza.

⁹⁵¹ Rodes, C. **o.c.** p. 121.

⁹⁵² Servos, N. **o.c.** p. 3.

*danza-teatro de la danza, aproximándola al arte teatral? En otras palabras, ¿pertenece la danza-teatro en mayor medida al arte dramático?*⁹⁵³.

Este proceso de rebeldía escénica propio de los años ochenta tuvo como antecedente no sólo la danza dramática expresionista sino también las producciones gestuales surgidas en géneros teatrales menores como la revista y el music hall. A este respecto, Norbert Servos encuentra en la *danza-teatro* la capacidad para captar actitudes propias de estos géneros tradicionalmente denostados:

*“Adoptadas de los antiguos, la honradez (del sentimiento) y la exactitud (de la observación) se convirtieron en puntos cardinales de la nueva danza-teatro. La forma procedía de la revista y la danza-teatro fue la única capaz de descubrir la fuerza primitiva de una forma anárquica en la revista, el music hall y el vodevil”*⁹⁵⁴.

El lenguaje gestual de la *danza-teatro* es jeroglífico, en tanto que escritura figurativa concreta y secreta incomprensible que replantea y compromete la problemática forma-sentido⁹⁵⁵. No se identifica totalmente con el primitivismo expresionista en la medida en que no busca la restauración de la unidad perdida ni la identidad personal en las relaciones sociales, con la naturaleza o con el cosmos; sin embargo, en él se detectan rasgos propios del corporeismo, herencia del primitivismo vitalista. Se trata de un lenguaje planteado como una alternativa a la dificultad teatral de comunicar verbalmente, pero que se reclama a sí mismo desde la danza. A este respecto, Delfin Colomé señala que en la *danza-teatro* se formula el problema que sobre la incomunicabilidad del lenguaje se había planteado en el *teatro nuevo* de mediados de siglo:

*“La Michel explica que después de la agonía del teatro hablado, empujado hasta su último grito por Beckett, Pina Bauch propone una alternativa interesante en la que el lenguaje del cuerpo toma el relevo del diálogo decadente y empobrecido. Con la notable diferencia, sin embargo, de que la compañía de Wuppertal está formada por bailarines entrenados cotidianamente en las técnicas clásicas y modernas, y no por comediantes que se mueven”*⁹⁵⁶.

En el contexto de un teatro que busca el gesto como comunicante de la realidad existencial, como característica de la propia gestualidad teatral, se introducen los movimientos más realistas y minuciosos de la cotidianeidad. El método de trabajo es la improvisación

⁹⁵³ Servos, N. o.c. p. 3.

⁹⁵⁴ Servos, N. o.c. p. 6.

⁹⁵⁵ Un lenguaje gestual jeroglífico era también el lenguaje del teatro del director y teórico francés Antonin Artaud.

⁹⁵⁶ Colomé, D. o.c. p. 84.

colectiva en la cual se derrumba y elimina toda la razón organizativa -a la que se acusa de traicionar el *caos íntimo* reflejo del caos general- y en la que se renuncia a todo conocimiento racional⁹⁵⁷. Dominique Bagouet plasma su experiencia como bailarina y partícipe de un proceso creativo en el que se combinan las aportaciones personales con las enseñanzas y donde aparece la idea del dúo formado por la combinación del trabajo *externo* con el *interno*:

*“Imágenes queridas y recuerdos me llevaron en ocasiones a recrearlos sobre la escena. Efectivamente con cierta teatralidad en la forma específica de moverse... utilizábamos gestos hiperrealistas, personales de cada uno, casi tics, que cada uno enseñábamos a los otros...curiosamente por la observación de esos gestos exteriores, se trabaja la interioridad”*⁹⁵⁸.

En la *danza-teatro* se introduce el uso de las palabras fuera de la lógica de la comprensión ordinaria; estas palabras no sirven para informar de manera ordenada sino que se utilizan, dentro del método de improvisación, para incitar y sugerir el movimiento. El gesto se considera el mejor depositario de la experiencia vivida, pero también de lo no vivido; se comprende además como elemento sustancial y no solamente como material del espectáculo. En este sentido, los gestos no se insertan en un conjunto narrativo o discursivo destinado a totalizar y unificar la amalgama gestual recopilada bajo una forma o un sentido superior, sino que el lenguaje de la *danza-teatro* constituye una respuesta reaccionaria al tratamiento de la gestualidad en el contexto teatral tradicional convencional. La dirección coreográfica cobra también un nuevo sentido, en la medida en que se trata de derivar responsabilidades, para que no recaigan sobre una sola persona, y de aprovechar las iniciativas y las aportaciones de todos los participantes:

*“Los métodos de trabajo de Pina Bausch son peculiares. En esencia, Pina organiza una especie de 'desfile de modelos de comportamiento humano' en absoluta connivencia con sus bailarines, protagonistas de las historias sueltas, pero hilvanadas, sembradas en sus coreografías”*⁹⁵⁹.

La danza, de la misma forma que ocurrió con otras artes como la pintura, parece estar abocada a inventar su propio espacio y su propio lenguaje, a producir y generar su propia textualidad a unos niveles de elaboración corporal a los que el teatro comúnmente no accede; no obstante, dentro de este también se han producido experiencias excepcionales de improvisación gestual como, por ejemplo, las desarrolladas en el movimiento de *creación colectiva*. Por otra parte, en la *danza-teatro* se admite la aplicación tecnológica moderna, la cual adquiere una gran importancia y combina las exigencias del detalle y el rigor en la

⁹⁵⁷ Sobre la improvisación como método de trabajo de Pina Bausch véase Hoghe, R. **o.c.** pp. 8-9.

⁹⁵⁸ Bagouet, D. cf. Rodes, C. **o.c.**, pp. 118-123.

⁹⁵⁹ Colomé, D. **o.c.** p. 88.

organización formal. De ahí la tentación nueva de una escenografía más compleja y habitada, en la que se implican los demás elementos teatrales -voz, gestos, temática, etc.-.

4. La liberalización y la naturalización del gesto.

Los ideales de liberalización y naturalización de la expresión corporal se detectan a lo largo del siglo en todas las modalidades de teatralidad, pero es en la danza donde parecen manifestarse de forma más clara, como guías en la búsqueda de humanización y renovación. Estos ideales, que tienen origen en la *danza libre* de principios de siglo, perviven en la *danza contemporánea* de las últimas décadas.

En el primer caso, el interés *naturalizador* se manifestó en una danza empeñada en luchar contra los excesos técnicos impuestos por los códigos culturales tradicionales; era la danza de Isadora Duncan, heredera de los naturalismos que proliferaron en el siglo XIX; en el segundo caso, en el contexto de las últimas décadas, las tendencias innovadoras de danza en Europa se nutren de los principios filosóficos del *movimiento corporeista*, cuya principal característica sigue siendo la lucha contra la imposición social que impera en la construcción del cuerpo.

4.1. La danza *natural* de Isadora Duncan.

Isadora Duncan⁹⁶⁰, bailarina y profesora de danza de prestigio controvertido⁹⁶¹ pero de influencia determinante, sobre todo, en la renovación de la danza, movilizó el concepto de utilización artística del cuerpo en todos los ámbitos. Admirada por su obstinado afán de libertad o, por el contrario, criticada como ejemplo de vacuidad, de falta de rigor y seriedad, supuso en todo caso un gran incentivo para la superación de la exclusividad normativa y técnica del ballet y para la búsqueda de formas alternativas de expresión corporal escénica. En lo que respecta a la relación entre la danza y el teatro, Isadora concibe a la primera como origen del segundo basándose en la referencia clásica del teatro griego en el que la danza se consideraba elemento imprescindible de la representación de la tragedia:

“He descubierto un arte que ha estado perdido durante dos mil años. Usted es un artista supremo del teatro; pero hay una cosa que falta en su teatro, una cosa que dio grandeza al viejo teatro griego: el arte de la danza, el coro

⁹⁶⁰ Isadora Duncan (1878-1929) fue una bailarina americana que desarrolló su carrera artística en Europa, donde también abrió varias escuelas de danza. Se considera la personalidad más representativa de la intención revolucionaria de una danza que se revela contra la restricción expresiva y técnica del ballet clásico y busca la manifestación libre de la corporeidad.

⁹⁶¹ “*Continuamente aparecían en los periódicos columnas enteras en que se me proclamaba el genio de un arte recientemente descubierto, o se me acusaba de destruir la verdadera danza clásica, esto es, el ballet*”, Duncan, I. (1993) **Mi vida** Debate, Madrid, p. 155.

*trágico. Sin este arte, un teatro es como una cabeza y un cuerpo sin piernas para conducirlos... Porque usted sabe que la cuna del teatro fue la danza*⁹⁶².

En una exaltación de la danza como arte capaz de revivificar las demás artes, pretende invertir la discriminación sufrida por la danza respecto del teatro; así, en su biografía, defiende la consideración de la danza como el arte más serio y digno entre todos:

*“...les expuse mi ingenua y grandiosa concepción del arte del baile como el grösste ernste Kunst (el arte serio más grande) que traía al mundo el renacimiento de todas las otras artes*⁹⁶³.

En el intento de definir las diferencias entre *drama*, *canto* y *baile*, Isadora utiliza las referencias al pensamiento, la emoción y el éxtasis corporal respectivamente, atribuyendo a la danza funciones que sitúan al cuerpo en una irracionalidad deificada, como mediador de la más alta espiritualidad. La valoración de la danza la basa en las cualidades más instintivas y sensitivas, a las que atribuye una mayor importancia que a las cualidades intelectuales:

*“El drama musical es una tontería... Luego expliqué que el drama es un arte hablado. El arte hablado nace de la inteligencia del hombre... Pero la palabra es el cerebro, el hombre que piensa. El canto es la emoción. El baile es el éxtasis dionisiaco que todo lo arrastra. Es imposible mezclar estas tres cosas en una sola*⁹⁶⁴.

Por otra parte, rechaza el intento unificador del teatro dramático con las artes musicales -el canto y la danza-, por considerarlos ámbitos independientes y autónomos; no obstante, contradictoriamente con este presupuesto, Isadora critica la deficiente -por escasa y equívoca- utilización que el teatro *de vanguardia* hacía de la danza:

*“Me parecía que los directores de teatro no comprendían mi arte ni sabían cómo emplear mis ideas en provecho de sus representaciones, lo cual parece hoy chocante cuando, en las funciones de Reinhard, Gemier y otros directores de vanguardia, se ven tan malas copias de mi arte*⁹⁶⁵.

⁹⁶² Duncan, I. o.c. p. 47.

⁹⁶³ Duncan, I. o.c. p. 129.

⁹⁶⁴ Duncan, I. o.c. p. 166.

⁹⁶⁵ Duncan, I. o.c. p. 78.

A este respecto, se relaciona con autores teatrales tan significativos como Edward Gordon Craig y Constantin Stanislavski con el interés de introducir en los planteamientos de estos su propio arte de la danza⁹⁶⁶.

La teoría y práctica de la danza de Isadora Duncan están mediatizadas por la importancia y la amplitud del concepto de naturaleza. Un concepto que es la referencia constante en la justificación de una danza que se revela contra la imposición técnica y que es, además, el único modelo posible en la gestualidad de su forma de entender la danza; razón por la cual se la conoce bajo la denominación de *danza natural*. Así, Isadora Duncan, se lamenta de su falta de experiencia temprana con elementos propios de la naturaleza, a los que considera modelos para el aprendizaje de su danza:

*“Si yo hubiera tenido estos modelos cuando era joven... Modelos que pueden moverse y que se mueven conforme a las leyes de la Naturaleza y de la Armonía”*⁹⁶⁷.

En este sentido, en tanto que la naturaleza se aprehende como modelo observacional y como inspiración temática del movimiento, se puede observar una clara inspiración roussoniana, complementada con la influencia del vitalismo de Nietzsche⁹⁶⁸. El vitalismo que caracteriza a Isadora Duncan pone en evidencia su convicción antirracionalista al situar las fuerzas vitales y naturales por encima de toda conciencia y voluntad humanas aplicables al movimiento. Así, en diversos momentos de su obra, en **Mi vida**, Isadora hace referencia a las reacciones inconscientes e involuntarias que motivaban el descubrimiento de sus creaciones motrices:

*“Entonces soñaba con descubrir un movimiento inicial de donde nacerían una serie de movimientos ajenos a mi voluntad, como una reacción inconsciente de ese movimiento inicial”*⁹⁶⁹.

El espíritu humano sólo podría expresarse a través de un movimiento corporal acorde con los ritmos del universo. La danza, para Isadora, era una especie de diálogo en el que las

⁹⁶⁶“En 1900 se instala en París y en 1921 abre una escuela en Moscú desde donde impresiona a Stanislavski, a Fokine (coreógrafo en el teatro-María de San Petersburgo) y a Nijinski”. Michel, M. o.c. p. 154-169.

⁹⁶⁷Duncan, I. o.c. p. 315.

⁹⁶⁸ Isadora Duncan no oculta la influencia de la lectura de **Emilio o de la educación** en su concepción de la danza. Esta influencia también se manifiesta en la organización y el talante pedagógico de su escuela de danza, en la práctica de la danza al aire libre, en la alimentación vegetariana etc. Isadora, por ejemplo, reconoce como maestro de su arte al teórico ilustrado Juan Jacobo Rousseau: “comprobé que los únicos maestros de baile que yo podía tener eran Juan Jacobo Rousseau (Emilio), Walt Whitman y Nietzsche”, Duncan, I. o.c. p. 95.

⁹⁶⁹Duncan, I. o.c. p. 91.

tendencias positivas inherentes al *alma* del ser humano accedían al *cuerpo* y se manifestaban a través del movimiento, en armonía cósmica:

“...cuando así bailaban era porque los impulsos fuertes, grandes y buenos del alma humana se transfundían del espíritu al cuerpo en perfecta armonía con el ritmo del Universo”⁹⁷⁰.

Esta fue la preocupación espiritual de Isadora Duncan, la búsqueda de una danza y una disposición corporal que permitieran la expresión de los sentimientos⁹⁷¹, que mediaran en el *vaciado* del contenido del *alma humana*.

Isadora Duncan, desde su infancia estuvo en contacto con los métodos de formación de danza clásica y también con métodos de *gimnasia armónica*⁹⁷² derivados del sistema de Francois Delsarte⁹⁷³, en los cuales se localizaba el origen del movimiento en la columna vertebral, teoría aún vigente en los discursos pedagógicos sobre expresión corporal⁹⁷⁴. En contra de estas teorías, a las que tildaba de mecanicistas, Isadora buscaba una fuente espiritual y una transmisión energética sutil, desencadenante de una danza fluida y genuina. Para ella, la expresión corporal era el resultado de la acción de una fuerza luminosa que supuestamente conectaba el cuerpo con lo más recóndito del espíritu sin pasar por el pensamiento:

“Pasaba días y noches enteros en el estudio, buscando aquella danza que pudiera ser la divina expresión del espíritu humano a través del movimiento corporal... Las escuelas de baile enseñaban a sus alumnos que ese resorte se hallaba en la base de la espalda, en el centro de la columna vertebral... Este método producía un movimiento mecánico artificial, indigno del alma. Yo, por el contrario, busqué el manantial de la expresión espiritual para encauzarlo en los canales del cuerpo, inundándolo de una luz vibrante: la fuerza centrífuga

⁹⁷⁰ Duncan, I. **o.c.** p. 236.

⁹⁷¹ Para la expresión de los pensamientos, Isadora consideraba más adecuado el lenguaje verbal, razón por la que rechazaba los esfuerzos de la pantomima en traducir ideas conversables: “Si no hubiera quedado aprisionada por el falso y vacuo género de la pantomima, hubiera sido una gran bailarina. Pero el género era muy limitado. Siempre me han dado ganas de decir a la pantomima: ‘Si quieres hablar, ¿por qué no hablas? ¿A qué vienen los esfuerzos para gesticular como en un asilo de sordomudos?’”, Duncan, I. **o.c.** p. 50.

⁹⁷² Hay datos para afirmar que Isadora estuvo en contacto con estos métodos de enseñanza: “Recibe clases de Genevieve Stebbins, quien enseñaba una gimnasia armónica inspirada en Delsarte - introducido en América por un pastor luterano-. En Nueva York recibe clases de clásico de Marie Bonafanti y lo rechaza: se niega al en dehors y a las puntas. Con el deseo de vuelta a la naturaleza, inspirada en las pinturas de la cerámica griega reencuentra la danza instintiva de pies descalzos”. Michel, M. **o.c.** pp. 154-169.

⁹⁷³ El sistema gestual de Delsarte (1811-1871) fue ideado como sistema de Expresión Dramática que buscaba, a partir de la formulación de leyes estéticas, el conocimiento de la relación natural entre el gesto y la emoción o el pensamiento. A finales del XIX se extendió como forma de gimnasia tanto en Europa como en América. Véase Langlade, A. **o.c.** p. 44.

⁹⁷⁴ Duncan, I. (1993) **Mi vida** Debate, Madrid.

*que reflejara la visión del espíritu... No era un espejo del cerebro sino del alma, y según fuera la visión reflejada podía yo expresar en forma de baile las vibraciones musicales*⁹⁷⁵.

La exaltación de las ideas de Isadora, situadas en la frontera del misticismo, responde a una personalidad original y a una inquietud espiritual propias del contexto histórico de su vida. Tanto su personalidad como su teoría sobre la danza han sido consideradas desde sectores conservadores como indicadores de un carácter caprichoso y extravagante. En este sentido, una de las críticas que recaen sobre su sistema de danza es la que se refiere a su inconsistencia por la ausencia de bases técnicas; aspecto que, por otra parte, es reconocido y defendido por Isadora:

*“Nosotros decíamos que nuestro baile era nuevo, pero, en realidad, no había ningún sistema. Yo seguía mi fantasía, e improvisaba, enseñando a los discípulos cualesquiera cosas bonitas que se me ocurrían*⁹⁷⁶.

Precisamente, lo más característico de su sistema fue la reacción y repulsa ante los procedimientos técnicos y de didáctica corporal utilizados por la danza académica. Para Isadora, la danza surge de un impulso interior; es un medio de paso para el alma a través del cuerpo y una posibilidad instintiva del ser humano para realizarse. El encuentro con la ansiada expresión, acorde con la naturaleza, se consigue según el método de Isadora a través de una educación *natural y libre*. De ahí, que su rechazo al mecanicismo y la estereotipación de las formas del ballet sea radical; acusa al ballet de falsedad y le niega, por este motivo, el valor artístico:

*“Soy enemiga del ballet, al que considero un género falso y absurdo, que nada tiene que ver con el arte*⁹⁷⁷.

Pero quizás el aspecto más significativo, desde el punto de vista expresivo, de la crítica de Isadora Duncan al ballet académico recaiga sobre el supuesto distanciamiento entre alma y cuerpo a través de un entrenamiento que califica de *contranatural*:

*“Toda la tendencia de su entrenamiento consistía, al parecer, en separar del alma los movimientos del cuerpo. El alma, por el contrario sólo padece cuando se la mantiene separada del cuerpo por una disciplina muscular de aquel género... Me convencí más que nunca de que la Escuela Imperial de Ballets era una enemiga de la Naturaleza y del arte*⁹⁷⁸.

⁹⁷⁵ Duncan, I. (1993) **Mi vida** Debate, Madrid.

⁹⁷⁶ Duncan, I. **o.c.** p. 38.

⁹⁷⁷ Duncan, I. **o.c.** p. 178.

⁹⁷⁸ Duncan, I. **o.c.** p. 181.

La libre expresión corporal sólo sería posible cuando se le permitiera al alma conectar con la materialidad y la motricidad corporales. El sometimiento de la disciplina corporal propia del ballet clásico conocido por Isadora se asemeja, según sus descripciones, a un estado de esclavitud intolerable:

*“Llevé a mis pequeñas discípulas a que vieran el entrenamiento de ballets, y sacaron la impresión de que eran como canarios enjaulados o mariposas que daban vueltas en el aire. Todavía no había sonado en Rusia la hora de una escuela de libres movimientos humanos. El ballet, que era la expresión intrínseca de la etiqueta zarista, existe aún, por desgracia. La única esperanza que tenía mi escuela en Rusia hubiera venido de los esfuerzos de Stanislavski”*⁹⁷⁹.

La *danza natural*, para liberarse de las ataduras del ballet, rompe con la gestualidad mecánica pero, además, renuncia a los artificios propios del vestuario clásico que camuflan y transforman el cuerpo humano para convertirlo en *máquina de hacer piruetas*. Esta danza, como expresión de la espiritualidad y la libertad humanas, responde a un planteamiento pedagógico no directivo -como el de la propia vida de Isadora⁹⁸⁰ o el que propuso su inspirador Jean Jacques Rousseau⁹⁸¹-, que le diera al niño y al futuro bailarín la opción de expresarse sin coacción, de acuerdo con los propios impulsos y la propia imaginación. En el método de formación corporal del bailarín que propone, aparecen en un primer plano los ejercicios gimnásticos, los cuales debían ser realizados por el alumno *de buen grado* para que fueran útiles en sí mismos. Se preparaba al cuerpo para dotarlo de la flexibilidad y la capacidad expresiva que le permitieran responder a las exigencias de la *Naturaleza*:

*“La gimnasia debe ser la base de toda educación física. Es necesario llenar el cuerpo de luz y de aire. Es esencial dirigir su desarrollo metódicamente. Es necesario extraer de él todas las fuerzas vitales que contiene, hasta llevarlas a su máximo desarrollo. Tal es el deber del profesor de gimnasia. Luego viene la danza. En el cuerpo armónicamente desarrollado y llevado a su punto supremo de energía, penetra el espíritu de la danza. Para el gimnasta, el movimiento y la cultura del cuerpo son un fin en sí, pero para el bailarín no son sino medios. El mismo cuerpo debe ser olvidado; es únicamente un instrumento armónico y bien apropiado, y sus movimientos no sólo expresan, como en la gimnasia, movimientos corporales, sino sentimientos y pensamientos del alma”*⁹⁸².

⁹⁷⁹ Duncan, I. **o.c.** p. 229.

⁹⁸⁰ Según la propia Isadora, la experiencia de la libertad que vivió desde la infancia fue una de las fuentes principales de su danza: *“A esta vida salvaje y sin obstáculos de mi niñez debo la inspiración de la danza que he creado y que no es sino la expresión de la libertad”*, Duncan, I. **o.c.** p. 27.

⁹⁸¹ Rousseau, J.J. (1966) **Emile ou de l'éducation**, ed. Garnier-Flammarion, París.

⁹⁸² Duncan, I. **o.c.** p. 189.

La gimnasia, como actividad física energizante al aire libre, la entiende como la base de la formación de la danza. La danza, propiamente dicha, aporta la espiritualidad y mediatiza al cuerpo como instrumento expresivo de los contenidos internos del alma. Pero la enseñanza específica de la danza se identifica, además, con la formación rítmica de los movimientos:

“Los ejercicios comenzaban por una sencilla gimnasia de músculos, preparatoria de su elasticidad y fuerza. Después de estos ejercicios físicos venían los primeros pasos de danza, que consistían en aprender a caminar de manera sencilla, cadenciosa, avanzando lentamente con un ritmo elemental, y luego más deprisa, con ritmos más complicados. Después corrían, lentamente al principio, y saltando, más tarde, lentamente también según ciertos momentos definidos de ritmo. Así es como se aprende la escala de los sonidos, y así es como mis alumnos aprendían la escala de los movimientos... Saltaban y corrían libremente hasta que aprendían a expresarse por el movimiento con la misma facilidad que los otros se expresaban por la palabra o por el canto”⁹⁸³.

Isadora Duncan constituye, sobre todo, un punto de referencia histórico en la evolución de la danza, al que se ha considerado sinónimo y símbolo de su renovación; en términos de Jacqueline Robinson, símbolo de renovación de la *expresión corporal natural* representada en sus túnicas griegas, pies desnudos, cabellos sueltos, movimientos libres y mímica expresiva⁹⁸⁴. El carisma de su personalidad ligado a este romanticismo de la danza se ha considerado limitado en sus manifestaciones y aplicaciones pero no ha dejado de ser un modelo válido en tanto impulsor de su posterior evolución. Así, el culto a la naturaleza permanece subyacente en casi todas las formas de danza nueva que se desarrollan a partir de Isadora Duncan; este culto se asocia con el rechazo a la vida urbana mecanizada y con la búsqueda de armonía, simplicidad y misticismo⁹⁸⁵.

La carencia de las aportaciones de Isadora Duncan estriba en la ausencia de principios susceptibles de ser analizados, adaptados, desarrollados y transmitidos⁹⁸⁶. Este cometido, que escapaba a las formas de hacer y los intereses duncanianos, ha sido abordado por otros bailarines y pedagogos posteriores. El actor y profesor Jaques Lecoq⁹⁸⁷ también coincide con la valoración de Robinson, formulada sobre Isadora Duncan en relación con su contribución en la evolución de la danza: es para él un símbolo liberador anclado en una concepción estética mitológica e incluso arcaica. En los argumentos históricos de Lecoq sobre la danza de

⁹⁸³ Duncan, I. **o.c.** p. 190.

⁹⁸⁴ Robinson, J. **o.c.** p. 35.

⁹⁸⁵ Robinson, J. **o.c.** p. 38.

⁹⁸⁶ Robinson, J. **o.c.** p. 36.

⁹⁸⁷ Lecoq, J. **o.c.** p. 81.

Isadora tampoco faltan las referencias a la ausencia de bases técnicas como razón que impidió el desarrollo de un lenguaje nuevo y variado que constituyera una escuela moderna.

Bajo nuestra perspectiva, en Isadora se encuentran rasgos que definen uno de los paradigmas dominantes en la construcción del concepto de expresión corporal: su sueño de liberación de las ataduras corporales. Este es precisamente el principal de los caracteres de la herencia reformulada por el *corporeismo* a partir de los años sesenta.

4.2. El corporeismo en la *danza contemporánea*.

La acogida de los principios corporeistas en el seno de la danza puede servir como ejemplo de la permanencia de algunos de los planteamientos duncanianos en los que se ha sustentado desde principios de siglo el concepto de expresión corporal. La lucha contra las imposiciones configuradas por los códigos sociales, ya emprendida por Isadora Duncan, cobra una fuerza singular en las reivindicaciones propias del movimiento corporeista. La importancia de este conjunto de discursos y prácticas se refleja en la tendencia evolutiva de la danza moderna, donde la mayoría de las producciones coreográficas y de los planteamientos pedagógicos de la creación artística parecen sufrir esta influencia.

En este sentido, la danza, como manifestación corporal artística, constituye un espacio valioso para analizar los rasgos que los discursos sobre el cuerpo van tejiendo a partir de los años sesenta dentro del marco del ya definido *movimiento corporeista*: la danza se puede utilizar como prisma para detectar las líneas de pensamiento y actuación que han caracterizado la construcción conceptual de la expresión corporal, tal como hoy la conocemos.

Jacqueline Robinson⁹⁸⁸ en su estudio sobre la evolución de la danza moderna en Francia entre los años 1920 y 1970, dedica un apartado al término *expresión corporal*; esta referencia la sitúa en el capítulo histórico de los años comprendidos entre 1945 y 1960, precisamente en el momento en el que considera de mayor importancia la influencia teatral en la danza. En esta época aparece una tendencia que denomina *danse d'expression* a la que se había llamado *danse libre* una década anterior. En el mismo momento se empieza a considerar a la danza no sólo como arte teatral sino como una disciplina educativa; pretensión apoyada por los diferentes discursos científicos que abordan el cuerpo, el movimiento y la expresión: sobre todo, los de tipo psicológico y sociológico. A este respecto las aportaciones de Jacqueline Robinson⁹⁸⁹ resultan excesivamente genéricas e imprecisas: simplemente señala como el cuerpo se convierte en objeto de reflexión central en estudios sociológicos, psicológicos y filosóficos, analizado desde los puntos de vista psicoanalista, estructuralista y existencialista. No obstante, se puede decir que entre los años sesenta y los setenta se acentúa el proceso teórico-práctico de revalorización del cuerpo y algunas prácticas corporales entre

⁹⁸⁸ Robinson, J. o.c. p. 176.

⁹⁸⁹ Robinson, J. o.c. p. 282.

las que se sitúa la danza encuentran justificación y apoyo para nuevas experimentaciones y vías de desarrollo. El juego de demanda social y comercial va a intervenir también como impulso para el crecimiento y profundización en el ámbito de la surgiente *expresión corporal*. La danza contemporánea se justifica muy ligada a este movimiento corporal expresivo: los profesionales de la danza aprovechan la demanda social y artística del momento en torno a las relaciones del cuerpo con la emotividad, a todo lo que se denomine psicossomático o que se relacione con la sensibilidad, la comunicación y la creatividad. En términos de Jacqueline Robinson, se puede afirmar que la *danza contemporánea* es la forma de danza que responde de forma más inmediata a esta necesidad corporeista⁹⁹⁰. Se trata de una serie de reivindicaciones en las que se inscribe al cuerpo en una línea de relativa innovación; relativa en la medida en que, de algún modo, se sistematizan y actualizan las críticas y las luchas que desde principios de siglo trataban de valorar una expresión más libre del cuerpo y de las prácticas corporales. Entre estas prácticas, la citada autora utiliza literalmente el término de *expresión corporal*, entendido como un camino en la búsqueda de la *integración y la globalidad* del ser humano⁹⁹¹.

El deseo de liberación de las ataduras corporales lleva adherido una serie de rasgos específicos que se podrían resumir en los siguientes términos: superación o eliminación de los límites externos que se imponen al cuerpo, lucha contra los códigos técnicos, recurso de modelos gestuales basados en la infancia o en el comportamiento animal, búsqueda de la religiosidad como comunicación -consigo mismo, con los demás bailarines o con el cosmos como una idea superior de naturaleza-, etc. Por otra parte, uno de los aspectos más destacables del corporeismo es el poder de atracción que ejercen otras culturas y principalmente las orientales, como deseo de renuncia a los propios cánones sociales corporales⁹⁹². En unos casos se recurre a la inspiración temática o a la incorporación de las distintas aportaciones técnicas percibidas como elementos exóticos de innovación; en otros, la fascinación se hace derivar del misticismo de la gestualidad asociada a su filosofía de origen.

En lo que respecta a los objetivos y a los métodos pedagógicos, se extiende, sobre todo a partir de los años sesenta, lo que se podría denominar una *pedagogía expresiva*. En una danza con espacio y tiempo para la imaginación creadora se busca el *cuerpo verdadero*, y se trata de modificar la intervención didáctica sobre el cuerpo en relación con los demás elementos del proceso formativo, artístico y escénico. Un ejemplo significativo es el concepto de *descentralización* del cuerpo, que ocupa un lugar preponderante en la pedagogía de

⁹⁹⁰ Robinson, J. o.c. p. 283.

⁹⁹¹ “*Le corps s'inscrit, avons-nous suggéré, dans un processus de revendication; mais également dans la continuité de ce qui a déjà été réhabilité, revalorisé, réalisé depuis le début du siècle, dans ce sens: par la gymnastique, le sport, l'expression corporelle, autant de pratiques visant à l'intégration et à la globalité de l'être humain*”, Robinson, J. o.c. p. 282.

⁹⁹² “*Un número cada vez mayor de bailarines profesionales, en Occidente, van a buscar en las culturas tradicionales un complemento, incluso un sustituto de las técnicas occidentales*”, Schmidt, J. (1996) “*Lo postmoderno en el candelero*”, en **El correo de la Unesco**, enero 1996, p. 25.

coreógrafos como Alwin Nikolais⁹⁹³, quien desarrolla una propuesta de formación corporal del bailarín opuesta al trabajo clásico y en la que denuncia la relación de *alienación corporal*. Desde esta perspectiva liberadora, el bailarín trata de *redescubrir* la vitalidad creadora de su cuerpo y las posibilidades de la sala de danza en tanto que espacio pedagógico. En la toma de conciencia del anclaje tópico de su cuerpo se prepara para admitir la reivindicación territorial de los otros bailarines y comprender la motivación de los movimientos y la intencionalidad de los gestos ajenos. En este sentido interactivo, el espacio de la sala se convierte en lugar de juegos y en un tejido de relaciones, se relativiza y pierde la neutralidad por la acción del movimiento y la intervención corporal: deja de ser el espacio homogéneo de la sala de danza clásica en torno a un eje vertical y egocéntrico. El espacio comienza a existir con el movimiento del bailarín, es decir, el movimiento vitaliza el espacio y la creación motriz se convierte en una construcción espacial. Este punto de vista procede del análisis fenomenológico⁹⁹⁴ del cuerpo y de sus relaciones con el espacio-tiempo. A este respecto, Nikolais define al bailarín como escultor del espacio y el tiempo: siempre en situación, se responsabiliza de cada posición y cada acción en el espacio, sitúa en el instante del presente todas las potencialidades en un solo acto, en el gesto elegido entre todas las posibilidades motrices. Esta propuesta pedagógica se asemeja al modelo de comediante planteado a mediados de siglo por Antonin Artaud por la importancia que le concede a la percepción y la conciencia, tanto sobre la parcialidad como sobre la totalidad corporal. El cuerpo se considera, además, invadido por una inteligencia *animal*, ya que se comprende como el lugar del pensamiento no verbal⁹⁹⁵. Y es que la oposición antiintelectualista a lo verbal es uno de los principales caracteres del corporeísmo.

El cuerpo *descentralizado* del bailarín no tiene límites fuera de sí: ni música, ni texto, ni medidas espaciotemporales impuestos; sólo las fronteras que él mismo define. Ninguna parte corporal se subordina a otra, cualquier parte es válida para iniciar o dirigir el movimiento; el aprendizaje de la copresencia democrática de las partes del cuerpo facilita la comprensión de la participación corporal de los otros bailarines. Desde esta perspectiva es necesario admitir la presencia de los otros como totalidades y no como sujetos de los propios deseos.

⁹⁹³ Alwin Nikolais es un pedagogo y coreógrafo estadounidense nacido en 1912 muy conocido en Europa y especialmente en Francia por su enseñanza en el Centro Nacional de Danza Contemporánea de Angers de 1978 a 1981.

⁹⁹⁴ Según Alain Foix en la danza se manifiesta sobre todo la influencia de Merleau Ponty: “les travaux des phénoménologues de la perception, et notamment les écrits du philosophe Maurice Merleau-Ponty, nous ont appris que nous passons quotidiennement, mais inconsciemment, d'un espace à un autre de façon insensible... De la même façon, la salle de danse devient pour Nikolais, véhicule de l'imaginaire du corps”, (“los trabajos de los fenomenólogos de la percepción, y especialmente los escritos de Maurice Merleau Ponty nos han enseñado que pasamos cotidianamente, pero inconscientemente de un espacio a otro de forma insensible... Del mismo modo, la sala de danza se convierte para Nikolais en vehículo del imaginario del cuerpo”), Foix, A. (1985), “Nikolais de l'autre côté du miroir”, en **Theatre Public**, nº 37, p. 40.

⁹⁹⁵ Foix, A. o.c. p. 38-41.

Otro de los conceptos que se manejan en el ámbito de la danza de los últimos decenios es el de improvisación, muy relacionado con el deseo creativo, espontaneista y antimecanicista del corporeismo. La improvisación grupal tiene un interés particular ya que, a través de la misma, los bailarines aprenden supuestamente a ser sujetos y no objetos de la coreografía. En todo caso, la acción constituye el resultado de una posición creadora: el bailarín no sólo ejecuta sino que, además, propone o dispone, cada movimiento pasa por la subjetividad y el poder creativo del bailarín -poder conseguido como fruto de la relación afectiva y sensitiva con su propio cuerpo-; el bailarín/coreógrafo participa en la elaboración del material gestual que constituye la *infraestructura* con la que el autor construye la *superestructura* o coreografía final⁹⁹⁶. En este sentido, se puede percibir cómo la base pedagógica en la que se ha construido la producción coreográfica contemporánea ha cambiado y, con ella, la forma y los procedimientos. Este cambio se detecta, asimismo, en el rechazo de lo decorativo, de lo espectacular de cara al exterior y en la valoración de la profundización en las sensaciones del bailarín. Se solicita la creatividad del espectador; la obra no se hace sólo *para* sino *con* los presentes, y la creatividad del bailarín se manifiesta en el paso de la creación impuesta masivamente a la propuesta. La coreografía se considera algo que no queda definitivamente fijado sino dinámico, variable en cada representación. Se puede detectar, en general, una reivindicación de libertad y de respeto al otro donde se exaltan las funciones vitales de captación, transformación y emisión de la *energía* en tanto que origen del gesto artístico⁹⁹⁷.

Con la idea de crear una danza a partir de cero, que fuera nueva y espontánea, se producen diversas iniciativas y asociaciones. Así, por ejemplo, en norteamérica se formó la Gran Unión⁹⁹⁸ con el fin de desarrollar la investigación sobre el movimiento creativo; dentro de dicho grupo surgieron propuestas de estudio de la motricidad animal como modelo para el bailarín y de estudio de los gestos cotidianos y la exploración del contacto en la improvisación. Esta se concibe como un desafío a la imposición técnica y, por tanto, como un instrumento para la lucha contra los códigos sociales. En este sentido, en términos de Laurence Roulleau-Berger⁹⁹⁹, coreógrafos como Merce Cunningham, Jose Limon, Alwin Nikolais, Paul Taylor etc. *se revelaron como creadores de la improvisación, de la liberación mental y física del espacio introduciendo en la danza moderna la emancipación del código*.

La danza contemporánea busca la superación de la distancia entre lo exterior y lo interior, un acercamiento entre la percepción del sí mismo y la propia presencia en la mirada del otro. En este sentido, Gisa Llobregat¹⁰⁰⁰ se refiere al espejo como un testigo de la

⁹⁹⁶ Foix, A. o.c. p. 38-41.

⁹⁹⁷ Rossell, L. (1987) "*Influence des pensées orientale et africaine sur la danse contemporaine*", en **Theatre Public**, nº 37.

⁹⁹⁸ Sobre este tema véase Michel, M. o.c. p. 166.

⁹⁹⁹ Roulleau-Berger, L. o.c. p. 233

¹⁰⁰⁰ Llobregat, G. (1983) "*Le miroir aux alouettes*", en **Fous de Danse** monográfico de la serie Mutations, nº 51 dirigido por Elisabeth Lambert, París, pp. 28-33.

diferencia entre una danza clásica, que lo redujo a un instrumento disponible para conseguir su racionalismo disciplinario, y una danza contemporánea, que le concede una función pretendidamente espiritual y lo considera un elemento comunicativo del que es preciso independizarse y en ocasiones desprenderse para el aprendizaje de la mirada interior. En la danza contemporánea la interiorización constituye un requisito para la exteriorización y es además la antesala de la religiosidad. Lo sagrado y lo cotidiano tienden a fundirse en la apropiación de los cuerpos; una fusión que se hace patente en la evolución de la pluralidad de corrientes de danza contemporánea y en la teatralización de las mismas. Para Laurence Roulleau-Berger¹⁰⁰¹ este proceso de sacralización de los cuerpos -desarrollado inicialmente en un cierto clasicismo de la danza moderna para convertirse y visibilizarse a través de un nuevo expresionismo- produce una relación con el mundo basada en *lo efímero y en la ilusión superpuesta a lo lúdico*, combinado en ocasiones con lo místico. Se percibe una ola expresionista que pasa por la sacralización del cuerpo, por su ritualización en una dialéctica interminable cuyos polos son la interioridad y la exterioridad¹⁰⁰². Esta dialéctica, como ya se ha ido exponiendo en diferentes partes del trabajo referidas fundamentalmente a la formación del actor, constituye uno de los rasgos más controvertidos de los discursos que definen la expresión corporal.

En relación con la exaltación de la interioridad, en la danza contemporánea se subraya el valor suprarracional de las sensaciones corporales. Así, por ejemplo, para Elisabeth Lambert¹⁰⁰³, el reto es precisamente expresar el sentimiento sin destruirlo; la sensación es lo que se transmite directamente con el movimiento sin necesidad de utilizar una historia intermediaria. A este mismo respecto, según Jackie Taffanel¹⁰⁰⁴, la producción gestual surge de la misma dinámica de los gestos en interacción; las imágenes no se elaboran a priori mentalmente sino que se construyen a partir de las sensaciones, de los trazos de los cuerpos en movimiento. En su compañía de danza, no se utiliza la escritura ni la representación sino que se desarrolla un proceso que produce lo inesperado y sólo después se guarda, se memoriza y se utiliza como material de creación. La preparación corporal se basa en prácticas de carácter terapéutico, como la *Eutonía* de Gerda Alexander, la *Antigimnasia* de Francois Mezières, la *Integración Funcional* de Moshe Feldenkrais, etc., concebidas como una acción global sobre el cuerpo que incide en la interiorización a través de ejercicios respiratorios, de *micromovimientos*, etc.

El descubrimiento de la riqueza corporal y de las distintas posibilidades de la preparación corporal del actor y del bailarín se nutre, en gran medida, del contacto con las

¹⁰⁰¹ Roulleau-Berger, L. (1983) “*Le théâtre de l'éphémère*”, en **Fous de Danse** monográfico de la Serie Mutations, nº 51, ed. Autrement, París, pp. 233-237.

¹⁰⁰² Roulleau-Berger, L. **o.c.**

¹⁰⁰³ Lambert, E. (1983) “*Chacun appelle*”, en **Fous de Danse**, monográfico de la serie Mutations, nº, 51, ed. Autrement, París, p. 124-126.

¹⁰⁰⁴ Lambert, E. (1983) “*Se noyer sans se perdre. Entretien avec Jackie et Denis Taffanel*”, en **Fous de Danse**, monográfico de la serie Mutations, nº, 51, ed. Autrement, París, pp. 128-133.

filosofías y las técnicas corporales asiáticas y africanas¹⁰⁰⁵; este descubrimiento no es sólo propio del corporeismo sino que ya se había producido anteriormente en distintos momentos, como en el expresionismo¹⁰⁰⁶.

Esta influencia oriental afecta a la concepción del espacio y los materiales escénicos pero, sobre todo, a la formación corporal. En la danza y en el teatro en general se han integrado con mayor o menor grado de adaptación distintos elementos orientales que, en unos casos se reducen a técnicas corporales concretas -prácticas respiratorias y técnicas corporales derivadas del yoga o de algunas artes marciales- o incluso aspectos parciales de las mismas y, en otros, arrastran de forma más amplia las ideas y los usos extensivos y propios de tales prácticas. Las referencias a Oriente y otras culturas como las del continente africano son muy comunes en la danza contemporánea. A este respecto, según las investigaciones de Chantal Aubry, la bailarina y profesora de danza Elsa Wolliaaston¹⁰⁰⁷ -hija de keniana y americana formada en París - capta de la danza africana la idea de infinitud derivada del movimiento colectivo en círculo -donde no se llega nunca a un extremo final- y la idea de conexión con la naturaleza. Sobre la función demostrativa predomina la función ritual y la comunicación intensa con el cosmos; por encima del sí mismo, predomina la sacralización del propio movimiento. Otro ejemplo significativo es, asimismo, el de la bailarina Dana Reitz, la cual se inspira en el Tai-Chi¹⁰⁰⁸ para la creación y ejecución de sus piezas¹⁰⁰⁹; esta técnica concretamente es una de las más utilizadas en el ámbito de la danza.

¹⁰⁰⁵ Rossel, L. (1987) "*Influence des pensées orientale et africaine sur la danse contemporaine*", en **Théâtre Public**, nº 37.

¹⁰⁰⁶ La influencia del teatro oriental se viene produciendo desde finales del siglo XIX de forma periódica, en distintos momentos y autores a lo largo de siglo: en las primeras décadas se manifestó en creadores del teatro ruso -en Meyerhold, sobre todo-, en Edward Gordon Craig, en Antonin Artaud y Jean Louis Barrault, en los coreógrafos expresionistas como Mary Wigman etc. y, en las últimas décadas, coincidiendo con la extensión en Europa del movimiento corporeista, se detecta un nuevo impulso de captación de las filosofías y técnicas corporales orientales. Sobre la insistencia de la influencia de Oriente sobre Occidente, Odette Aslan confirma la dinámica del redescubrimiento: "*Periódicamente Europa olvida y redescubre las antiguas formas de civilización de la India, China o Japón*" Aslan, O. (1979) **El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético**, ed. Gustavo Gili, Barcelona, p. 16. En el teatro oriental se descubrieron formas distintas de expresión que sirvieron de apoyo a la crítica de los gestos naturalistas; entre otras cosas, lo que se admiraba era el nivel simbólico desarrollado, la complejidad de los códigos comunicativos y la profundidad de la dinámica comunicativa actor-espectador. Así por ejemplo, en los años treinta, el dramaturgo francés Claudel se inspira en el hieratismo del teatro japonés e incita a los actores contra los movimientos bruscos y las muecas desmedidas propias del teatro occidental -Aslan, O. o.c. p. 117-. La misma autora realiza una síntesis histórica en la que pone de manifiesto como la influencia oriental en el teatro occidental se detecta desde principios de siglo y se mantiene a lo largo del mismo hasta pasados los años sesenta, momento en el que la referencia a Oriente se comprende y se justifica desde la óptica corporeista.

¹⁰⁰⁷ Aubry, C. (1983) "*Je ne suis jamais partie*", en **Fous de Danse**, monográfico de la serie Mutation, ed. Autrement, París, pp. 140-145.

¹⁰⁰⁸ El Tai-Chi es un antiguo sistema de movimiento chino basado en la filosofía taoísta, considerado una técnica intermedia entre las artes marciales y la danza y una forma de meditación en movimiento. En la preparación corporal de actores y bailarines se ha valorado la lentitud que le caracteriza, aspecto que estimula la receptividad a las sensaciones posturales, al cambio de peso, a

Por su parte, el trabajo de Hideyuki Yano¹⁰¹⁰, coreógrafo japonés formado en Tokio y en París, constituye una muestra del encuentro entre occidente y oriente como superación de códigos culturales; Yano presume de enseñar lo que está antes de la danza, antes de la técnica y antes de la forma externa: el descubrimiento de lo que cada uno tiene bajo la expresión, la capacidad para la invención del propio lenguaje personal. Según Yano es necesario partir de cero, romper con los aprendizajes corporales adquiridos y reeducar hasta la forma de respirar. El aprendizaje de la improvisación, símbolo de la capacidad de manifestación genuina y espontánea será uno de los elementos principales de su método. Trabaja con otros artistas europeos, africanos y asiáticos, por cuyo encuentro plantea la posibilidad de conseguir una *apertura cultural* y una especie de *universalidad auténtica*.

Por su parte, el bailarín francés Dominique Dupuy, nacido en París en 1930, desde los años setenta se dedica a investigar en prácticas corporales orientales; las que Jacqueline Robinson¹⁰¹¹ denomina disciplinas de la *profundidad* como yoga, artes marciales, técnicas japonesas, etc. A este respecto, destaca también el bailarín americano afincado en París Jerome Andrews -nacido en 1908-, el cual, ha desarrollado en torno a los años sesenta la denominada *danza profunda -deep dance-* en la que trata de vincular el conocimiento preciso del funcionamiento del cuerpo con la experiencia intuitiva y sensitiva del bailarín; asimismo, trata de compatibilizar el aprendizaje y la práctica de la técnica con el respeto al ser instintivo, al animal, al inconsciente¹⁰¹². Esta influencia de oriente que se renueva a partir de los sesenta ya se había manifestado, por ejemplo, en la danza expresionista alemana, de la que Jerome Andrews también recibió influencia; su larga carrera artística le permitiría vivenciar el encuentro entre principio y fin de siglo. Por su parte, Laura Shelen -americana nacida en 1926 pero afincada en Francia desde 1955- también desarrolla una danza impregnada de espiritualidad oriental; una danza de la *participación del cosmos*, de interacción interartística y de preocupación sobre la dimensión expresivo-comunicativa y terapéutica -en contacto con la psicología analítica de Jung, con el trabajo grupal del psicodrama de Moreno y con la gestaltterapia del Perls¹⁰¹³ -. Todos estos aspectos la convierten en otro singular y significativo ejemplo de la inmersión corporeista de la danza.

En algunas ocasiones la influencia oriental no se detecta en el uso de una técnica definida sino en la aprehensión de una idea; este es el caso de Hilde Peerbohm (1905-1979)

la respiración etc. Véase, en este sentido, Lidell, L. (1989) **El cuerpo sensual**, ed. Integral, Barcelona, pp. 98-102.

¹⁰⁰⁹ Reilhac, M. (1983) “*New York' Blues*”, en **Fous de Danse**, monográfico de la serie Mutation, nº 51, ed. Autrement, París, p. 179.

¹⁰¹⁰ Aubry, C. (1983) “*Yano ou la genèse de la danse*”, en **Fous de Danse**, monográfico de la serie Mutations, nº 51, ed. Autrement, París, pp. 146-149.

¹⁰¹¹ Robinson, J. **o.c.** p. 209.

¹⁰¹² En relación con el inconsciente, más que a los discursos psicoanalíticos, se adhiere a las filosofías y a las prácticas orientales como el zen -Robinson, J. **o.c.** p. 217-.

¹⁰¹³ Robinson, J. **o.c.** p. 230.

quien trabajaba con la preocupación de enraizar el gesto en la *verdad* corporal; su pedagogía se basaba en la vivencia personal y la intuición creativa especialmente interesada en la escucha de las tradiciones, tanto occidentales como orientales:

*“La expresión corporal parte de la teoría según la cual somos virtualmente el mundo entero, poseemos en potencia en nuestro interior todas las cosas del mundo”*¹⁰¹⁴.

Las adaptaciones y las aplicaciones de las prácticas y filosofías orientales a la danza resultan en algunos casos extremadamente llamativas y, en numerosas ocasiones, se conserva y utiliza el carácter terapéutico de las mismas; en lo que respecta por ejemplo a la bailarina Muriel Jaer¹⁰¹⁵ -nacida en Londres en 1930- se ha centrado en una curiosa investigación artística sobre la *respiración ósea* basada en la comunicación de técnicas occidentales y orientales, que han permitido el desarrollo de una especie de *terapia expresionista*, tal como la denomina la propia autora.

Junto al deseo de optimizar las potencialidades humanas y *curar* o mejorar las limitaciones, se sitúa el deseo de satisfacción y de disfrute en general. La búsqueda de placer es un elemento más del corporeismo que la danza asume, en estrecha relación con el deseo de liberación y con la lucha contra la represión. Según Roulleau-Berger¹⁰¹⁶ en la danza de Murray Louis¹⁰¹⁷, por ejemplo, se ha reflejado muy claramente el gozo del movimiento, el placer de la exteriorización, de la implicación gestual total y de la máxima participación corporal donde uno de los ámbitos para la búsqueda del placer es el de la comunicación cutánea. El interés específico por el contacto corporal es uno de los principales rasgos corporeistas que asume la danza contemporánea. El apoyo en otros cuerpos deja de ser una cuestión meramente funcional -que permita al bailarín ejecutar proezas más difíciles- y unilateral -del bailarín que sujeta a la bailarina- como es característico de la danza clásica, sino que responde sobre todo a una necesidad comunicativa. El coreógrafo japonés Yano¹⁰¹⁸, entre otros, ha desarrollado específicamente un trabajo en torno a la noción de la manipulación aunque quien, de forma exclusiva, ha elaborado una propuesta sobre el carácter comunicativo de la danza ha sido Steve Paxton, el creador de la denominada *danza-contacto o contacto-improvisación*. Valérie Lehman¹⁰¹⁹ incluye esta modalidad dentro del conjunto de

¹⁰¹⁴ Cita recogida por Robinson, J. o.c. p. 262.

¹⁰¹⁵ Robinson, J. o.c. p. 326.

¹⁰¹⁶ Roulleau-Berger, L. o.c. p. 233.

¹⁰¹⁷ Murray Louis (1926) es un coreógrafo nacido en Nueva York pero formado en la rama expresionista alemana desarrollada por Alwin Nikolais. Según las descripciones de Jacques Baril - (1987) **La danza moderna**, ed. Paidós, Barcelona, p. 314- la mayor preocupación de Murray Louis es la exploración de las *múltiples posibilidades de la expresión corporal*.

¹⁰¹⁸ Aubry, C. o.c. p. 148.

¹⁰¹⁹ Lehmann, V. (1983) “*Gardez le contact*”, en **Fous de Danse**, monográfico de la serie Mutations, nº 51, ed. Autrement, París, p. 170.

las manifestaciones posmodernas, a las que califica de purificadoras, minimalistas y liberadoras. Según Lehman, en la danza posmoderna existen dos polos extremos, uno estructuralista y conceptual y otro cálido, abierto, de la situación y la espontaneidad. En este último se sitúa la *danza-contacto* basada en los sentidos del tacto y del equilibrio entre el bailarín y su pareja, que puede ser otro bailarín o un elemento material -suelo, pared, árbol, etc.-. Desde la filosofía corporeista se alienta la comunicación como forma de autonocimiento, de desarrollo corporal y de escucha; en la *danza-contacto* se utilizan todas las zonas corporales y las posibilidades motrices de encuentro; se exige la atención permanente a las acciones improvisadas de los demás componentes del trabajo colectivo. En cuanto a la técnica corporal, se define como derribadora de códigos y, sin embargo, se desarrolla un aprendizaje postural, sensitivo, de orientación espacial y de orientación respecto a la pareja así como de expansión de la visión periférica; en esta modalidad, como ocurre en muchas de las prácticas que se vinculan a la expresión corporal, los aspectos referidos al trabajo técnico y relacional son difíciles de diferenciar. En la *danza-contacto* se aprecia también el carácter terapéutico aplicado al ámbito de lo relacional, como uno de los rasgos de las prácticas propias del corporeismo.

Claude Pujade-Renaud, bailarina y pedagoga nacida en Francia en 1932, recoge de forma muy clara las características del cuerpo ideado por el movimiento corporeista; rasgos que denomina *los mitos del cuerpo* contruidos a partir de las ideologías de la *expresión corporal* y las prácticas vecinas:

“...cuerpo sustituto de una naturaleza perdida, cuerpo sucedáneo de religión, cuerpo primitivo arcaico, cuerpo de la infancia, espontáneo, feliz e inocente, cuerpo instantáneo, curado de su historia anterior, cuerpo superficial en tanto vacío de opacidad, cuerpo auténtico, revelador de la verdad del sujeto, cuerpo liberado, liberador, desviado, revolucionario, cuerpo antídoto del verbo, lenguaje universal y democrático, cuerpo inmediato, realidad tangible e incontestable, cuerpo curador”¹⁰²⁰.

En este mismo trabajo, Pujade-Renaud sintetiza las relaciones entre *danza y expresión corporal* y confirma la presencia en la danza contemporánea de algunos de los rasgos corporeistas a los que nos hemos referido en este epígrafe: el disfrute del movimiento y del contacto con el suelo y el espacio, el acercamiento entre exterioridad e interioridad¹⁰²¹ y la escucha a los aspectos más *orgánicos* y primitivos del cuerpo en oposición a las aproximaciones intelectualistas¹⁰²².

¹⁰²⁰ Pujade-Renaud, C. (1974) **Expression corporelle, langage su silence**, ed. E.S.F. París, p. 119.

¹⁰²¹ “*La danse contemporaine, dans ses recherches récentes, semble vouloir rétablir la circulation entre le dehors et le dedans. Plaisir de l'espace, du sol, jouissance du corps en contact avec ces éléments devenus partenaires*”, Pujade-Renaud, C. **o.c.** p. 69.

¹⁰²² “*En demandant au danseur d'écouter non une métrique extérieure mais sa propre mélodie intérieure, P. Koner entend par là 'la pulsation du sang qui bat, le souffle...Ecoute tournée vers un*

Respecto al carácter antiverbal que invade la danza en los últimos decenios, en tanto que índice corporeista, resulta sintomática la clasificación de Turner. Turner¹⁰²³ divide la historia de la danza contemporánea en dos épocas, en la primera, influida principalmente por la americana Marta Graham, predomina la denominada *danza-mensaje*, caracterizada por la llamada a la introspección, al simbolismo psicoanalítico y al análisis social; en la segunda, a partir de mediados de siglo, se da paso a la *danza-no literal*, en la que no existen referentes verbales ni se pretende transmitir un mensaje sino que pretende impactar directamente a los sentidos.

Pujade-Renaud señala, en relación con las teorías sustentadoras de las prácticas corporeistas, los discursos de Marcuse como una de las principales bases ideológicas de la danza. En la vertiente más crítica, estos discursos se utilizan para sustentar la crítica al tecnicismo considerado como un elemento envilecedor y subyugador del cuerpo del bailarín.

Entendida la expresión corporal como una técnica corporeista más, comparable a la danza, la citada autora establece las diferencias y los aspectos comunes entre ambas:

*“Si la danza moderna conserva una franja común con la expresión corporal, esta última tiende mucho más a deslizarse hacia lo informal. La danza se dirige a la inscripción del gesto en el espacio y en la memoria. La expresión corporal se pierde, dejando un trazo efímero”*¹⁰²⁴.

De aquí se puede deducir el concepto de expresión corporal como forma de danza corporeista: una danza *informal*, una construcción libre de movimientos, poco definida técnicamente, sensitiva y comunicativa, una danza del instante.

La idea de expresión corporal como una forma de danza se refleja asimismo en la obra de Patricia Stockoe, quien se refiere a una danza heredada de la danza expresionista que se ubica dentro de la *danza contemporánea*:

*“Como cierre, vuelvo a afianzar el concepto de expresión corporal como un nombre que fue dado en los años cincuenta, que define una corriente dentro de la gran familia de la Danza y especialmente dentro de lo concebido como danza contemporánea”*¹⁰²⁵.

corps organique; la même écoute est requise du sujet pratiquant une relaxation ou l'expression corporelle. La danse contemporaine tenterait de rendre au corps 'cette valeur signifiante brute que l'accès au langage parlé nous fait en partie méconnaître, oublier...’, Pujade-Renaud, C. o.c. p. 70.

¹⁰²³ Turner, M.A. (1971) **New dance. Approaches to nonliteral choregraphy**, ed. University of Pittsburgh Press, cf. Pujade-Renaud, C. o.c. p. 70.

¹⁰²⁴ Cita traducida del original en francés: *“Si la danza moderne conserve une frange commune avec l'expression corporelle, cette dernière tend beaucoup plus à glisser vers l'informel. La danse vise l'inscription du geste dans l'espace et la mémoire. L'expression corporelle se perd sans fin, esquisse une trace éphémère”*. Pujade-Renaud, C. o.c. p. 72.

¹⁰²⁵ Stockoe, P. o.c. p. 19.

CONCLUSIONES

La teoría teatral constituye un campo de estudio especialmente útil para la comprensión del proceso de construcción conceptual de la expresión corporal a lo largo del siglo y para la optimización de los campos de intervención pedagógica creados en torno a la misma. El valor de las aportaciones del teatro se debe, por una parte a la base práctica y experimental en la que se apoyan las reflexiones y, por otra, al carácter abierto e interdisciplinar de los discursos tanto de dirección escénica o formación del actor como de historia teatral o de crítica.

Las reflexiones teatrales sobre la expresividad corporal ocupan un lugar significativo dentro de las preocupaciones más comprometidas sobre la formación del actor y, sobre todo, dentro de las vanguardias y las tendencias más renovadoras e independientes de dirección escénica, desde las que se enfatiza la importancia de los recursos visuales y las disponibilidades materiales y formales por encima de los aspectos literarios de la teatralidad. La lucha contra la hegemonía del texto dramático ha venido acompañada de análisis y experiencias en torno a la corporeidad.

La teoría teatral refleja, además, el amplio abanico de las aportaciones de los ámbitos de conocimiento que abordan el campo de la expresión y del movimiento, y asimismo, recoge las interpretaciones del cuerpo de las demás manifestaciones artísticas que se integran en mayor o menor medida en la propia acción teatral -literatura, música, danza y artes plásticas-.

I. El concepto teatral de expresión corporal y su relación con diversas nociones sobre la corporalidad.

A partir de la relación entre los conceptos de cuerpo y de expresividad corporal del actor, la expresión corporal en el teatro se formula como resultado de un proceso de apropiación de saberes y experiencias sobre la corporeidad. En este sentido, la teoría teatral configura un espacio de reproducción, pero también de revelación y creación de ideas y experiencias, donde las nociones sobre el cuerpo y la amplitud de las posibilidades expresivas

que se reconocen y se esperan del actor se determinan mutuamente en un proceso de construcción conceptual y de intervención y experimentación didáctica -formación del actor- y artística -experimentación, creación, preparación de la representación e interpretación-. Así, la práctica, en tanto que desarrollo de la expresividad y comunicabilidad corporal del actor, aparece condicionada en gran medida por los presupuestos conceptuales en torno al cuerpo, tanto los derivados de la propia experiencia en el teatro, como los incorporados a la teoría teatral desde otras esferas de conocimiento. En este sentido se detecta un proceso de anticipación y de identificación, sobre todo respecto de las propiedades atribuidas al movimiento expresivo como solución de renovación escénica, que se llegan a extrapolar, por mediación de todo tipo de prácticas corporeistas, a la renovación de la persona y de la sociedad en general.

Pero la teoría teatral, dada la complejidad de los discursos centrados en el cuerpo del actor y del personaje, no se deja simplificar por los presupuestos y los caracteres asignados de modo genérico al corporeismo, sino que requiere un análisis específico. Así, a pesar de las muchas coincidencias que se revelan en torno a la exaltación corporal, que se manifiesta con mayor o menor intensidad a lo largo del siglo en las tendencias teatrales y que se radicaliza con el *teatro nuevo* de mediados de siglo, la atención y el profuso tratamiento centrado en el cuerpo sufriente choca con el principio de placer, tal como se ha caracterizado; junto a la presencia incuestionable del goce sensorial, pervive con intensidad persistente la expresión del dolor corporal, como recurso de crítica social.

Por otra parte, junto a la reflexión sobre el cuerpo como temática dramática y como recurso escénico se desarrolla el concepto de expresión corporal como disciplina de preparación del actor. Este concepto se puede representar a partir de dos tendencias filosóficas en cierto modo opuestas con implicaciones pedagógicas alternativas entre sí: por un lado, a partir de la idea de cuerpo-instrumento surgen propuestas de una expresión corporal polivalente y multidisciplinaria de gran carga técnica y, por otro, de los intentos por superar el dualismo alma-cuerpo se desprende un concepto de preparación corporal más libre donde prima la atención sobre los factores que condicionan la autopercepción y la desinhibición. Asimismo, surgen planteamientos que tratan de compatibilizar estas dos posturas aparentemente antagónicas.

En todo caso, sujeta a principios de tipo psicopedagógico, la expresión corporal creativa del actor sólo parece posible cuando el director lo permite y lo facilita. Se trata de un aspecto extrapolable al ámbito educativo y a la relación pedagógica alumno-profesor; relación de poder en la que también participa el actor, no sólo en los periodos de formación sino, además, en los tiempos de preparación de cada representación y en cada actuación propiamente dicha.

II. La teoría teatral ha generado contradicciones y soluciones conceptuales vigentes dentro y fuera de la misma a lo largo de todo el siglo XX.

Desde principios de siglo, la teoría teatral alberga contradicciones que no son exclusivas de su ámbito experimental, sino que coinciden con los discursos más recientes de la expresión corporal contemporánea, afectando a los dominios prácticos de la terapia y la educación, superadas las fronteras del campo propiamente teatral.

En tales contradicciones conceptuales y experimentales se sitúan como principales exponentes del conflicto dos parejas dialécticas: interior-exterior y gesto-palabra.

En el teatro europeo del siglo XX, la lucha por compatibilizar la expresión de los llamados *estados internos* con la construcción estética de la gestualidad remite en primer lugar al enigma de las relaciones entre la forma y el contenido, entre la interioridad y la exterioridad del ser humano, diada que aparece como una constante de los discursos sobre la expresividad y que se manifiesta además en la lucha didáctica entre aprendizaje corporal de la espontaneidad y aprendizaje de la técnica.

Asimismo, en segundo lugar, en el proceso concreto de creación teatral, cuando se entiende esta como una incorporación de la interioridad del actor a su personaje, el desarrollo y la aplicación de la noción del yo que caracteriza al teatro europeo del siglo XX, está muy ligada al énfasis en la individualidad en tanto que fuente de *interioridades*, fuente de imágenes y contenidos susceptibles de escenificación.

No obstante, ya en la primera mitad de siglo, contra el predominio de un concepto subjetivo y expresionista surgieron propuestas originales que se podrían denominar antipsicológicas, como la de Vsevolod Meyerhold o la de Gordon Craig, en las que se anhelaba la total autonomía del gesto respecto a sentimientos y pensamientos. El actor, bajo la concepción de máquina coordinada y organizada eficazmente o bajo la idea de marioneta respectivamente, debía aprender a utilizar correctamente los materiales formales o recursos expresivos de su cuerpo; a este respecto, entre los conceptos y métodos pedagógicos actuales de expresión corporal perviven planteamientos que proponen el enriquecimiento técnico como soporte básico de la expresión corporal, en oposición a la corriente dominante que sitúa la subjetividad por encima de las habilidades y los logros estéticos, como criterio de los propios aprendizajes.

Asimismo, desde la teoría teatral se introduce con persistencia el problema de la relación entre lo natural y lo cultural o artificial, resolviéndose con propuestas que oscilan entre la lucha contra la naturaleza para dominar las acciones corporales comunicativas -la plástica corporal de Etienne Decroux entre otros- y el abandono a la misma como recurso de autenticidad -el gesto natural de Isadora Duncan-.

En las últimas décadas algunos esfuerzos como los de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, o Peter Brook continúan centrados en superar, con una clara influencia corporeista, las

contradicciones y los dualismos prácticos y conceptuales, situando el ideal de expresión corporal en la unión de lo interno con lo externo a través de la implicación total del actor en su gestualidad.

Esta implicación se traduce en propuestas de intervención centradas en la *sinceridad* corporal -esfuerzo por ser cuerpo transparente-, en la expresión corporal como *no ocultación* de intenciones y emociones o en la *organicidad* como manifestación de totalidad y conciencia gestual, así como de presencia corporal del actor.

En cuanto a las funciones comunicativas del gesto respecto de la palabra se pueden destacar tres posiciones preeminentes de la teoría teatral: la funcionalidad dependiente -donde el gesto es mero auxiliar de la palabra, la funcionalidad equivalente -donde el gesto se considera como signo lingüístico y la funcionalidad original -donde el gesto se define por una autenticidad y una eficacia semiótica superior y prerracional-.

La expresión corporal se construye y se defiende desde las dos últimas tendencias en tanto que posiciones teatrales incidentes en el valor comunicativo del gesto: la que sin renunciar al racionalismo utiliza como modelo comunicativo el patrón lingüístico verbal y la que invoca a ultranza otras posibilidades genuinas basándose en la originalidad cronológica del gesto. En este caso, se exalta la comunicabilidad de los aspectos corporales más físicos e instintivos y se refleja la existencia de posiciones corporeistas que entienden la expresión corporal como el medio más directo de comunicación escénica. Asimismo, la expresión corporal, en tanto que práctica corporeista contemporánea tiende a identificarse con el gesto como elemento puro de la comunicación, al margen de la palabra.

La lucha entre el gesto y la palabra constituye además un símbolo de las oposiciones entre el texto literario imperecedero y la escena viva, entre las percepciones auditivas y las visuales o las multisensoriales e incluso entre perspectivas de corte más racional e incluso lógico y perspectivas más instintivas o espontaneistas.

III. Terminológicamente las referencias a la expresión corporal no se pueden considerar exclusivas de la escuela de Vieux Colombier.

Por otra parte, en cuanto al origen terminológico, las referencias a la expresión corporal con el significado de disciplina o recurso de la formación del actor no pueden reducirse, como se ha pretendido, al uso del mismo en la Escuela parisina de Vieux Colombier creada por Jacques Copeau, ya que existen indicios de una utilización más amplia tanto en Francia como en otros países europeos.

En un sentido técnico-pedagógico, la *consecución de la expresión corporal* ya se planteó en la novela pedagógica de Stanislavski como un objetivo de la formación del actor en la *construcción del personaje* y, asimismo, desde la iniciativa de Laban se propició la unificación de los aprendizajes gestuales en una sola técnica denominada expresión corporal

identificada con la danza o con el mimo o con un mezcla de ambos; concepto este último que coincide con lo que Craig había denominado *acción*, en tanto que *gesto y danza, prosa y poesía del movimiento*.

Es significativo que para Antonin Artaud la aprehensión del concepto de expresión corporal por el actor se aplique en el sentido más universal y místico *-saber que el alma tiene expresión corporal permite al actor alcanzar al alma en sentido inverso-*, y se produzca a partir de la idea de cuerpo como reverso material del alma; en su caso el concepto de expresión corporal preside y condiciona una de las teorías teatrales más sobresalientes del siglo.

IV. Variaciones conceptuales en torno a la expresión corporal como ámbito artístico.

Además de la idea de expresión corporal como aspecto básico de la formación del actor, es posible señalar, diversas alternativas propuestas por la teoría teatral que sitúan la expresión corporal como manifestación artística en sí.

La primera es el origen común de las artes escénicas, en tanto que expresión corporal predecesora o tronco madre de los otros lenguajes; la segunda el arte de la totalidad en tanto que manifestación unificadora de los distintos lenguajes; la tercera, en ocasiones confundida con la anterior, una nueva gestualidad descodificada donde se parte del carácter comunicativo de toda acción motriz; y, la cuarta, define la expresión corporal como forma teatral límite y radical exclusivamente gestual, donde el cuerpo aparece desprovisto de la palabra en tanto que portador del movimiento puro.

La expresión corporal se ha llegado a identificar en la teoría teatral con toda forma primitiva de decir con el cuerpo y el gesto a partir de una escucha interior a través de la improvisación y eventualmente de la puesta en escena; en este sentido, se define como el germen de las disciplinas artísticas, al margen de todo principio estético y al margen de toda norma convencional, como manifestación de un estado original casi precultural.

En lo que respecta a la especificidad de la expresión corporal como modalidad artística englobadora, parece definirse en tanto que desdibuja las formas y los contenidos específicos de los lenguajes corporales propios de la danza o de las distintas variedades dramáticas y los atraviesa. Se constituye un *arte del movimiento* a través de un proceso de ampliación de las perspectivas técnicas corporales que se nutre tanto del acercamiento entre distintas modalidades escénicas como de las fuentes tradicionales originales de otros contextos culturales, fundamentalmente orientales. Desde esta perspectiva, la expresión teatral se puede concebir como *espacio* en el que manifiestan distintas submodalidades artísticas *-danza, pantomima, música etc.-* de forma equilibrada y armónica. La complementariedad entre las distintas artes y los distintos recursos parece la clave para la mayor consecución expresiva.

Principio y fin de siglo se encuentran en un afán renovador donde el planteamiento de la expresión corporal como totalidad artística suele invocar el modelo interdisciplinar de géneros artísticos como el circo y el music hall y, además, en algunos casos, se asocia estrechamente al concepto de la *unidad cuerpo-alma* y al carácter *orgánico* con el que se trata de impregnar la comunicación teatral. El recurso múltiple de lo corporal y lo material se ha considerado un camino para el desarrollo de la totalidad, como aspecto primitivo de la teatralidad. A este respecto, la apertura que desde el teatro se produjo a principios de siglo, constituye uno de los indicios de la búsqueda de totalidad, amplitud y diversidad en la expresión corporal del actor, tanto en su formación como en su utilización escénica. El acercamiento interartístico, resurge en las últimas décadas en busca de una comunicación más auténtica y directa con el espectador, de una expresión más rica y de una posición política y social más crítica.

De los estudios recientes sobre la historia de la danza se desprende el mismo concepto totalizante de un lenguaje amplio y universal en la medida en que el término *expresión corporal* se extendió bajo su acepción más básica e inmediata englobando el juego dramático, la danza y el mimo, como categorías derivadas por un proceso de definición gestual.

Las variaciones conceptuales sobre el cuerpo y la gestualidad teatral parecen responder, entre otros aspectos, a las relaciones y las distancias que se van sucediendo a lo largo de siglo entre la danza y el teatro dramático; la idea de expresión corporal como arte del movimiento escénico total se ha ido gestando en tales acercamientos interdisciplinarios, en el marco de un deseo de sincretismo artístico y de una búsqueda de gestualidad universal.

La tercera de las acepciones, muy cercana a la anterior, sitúa la expresión corporal en una búsqueda de nuevos códigos de movimiento, gracias a un tinte renovador que afecta tanto a técnica como a pedagogía corporal invadiendo los distintos lenguajes escénicos y artísticos en general. En las últimas décadas se desdibujan las fronteras entre las distintas manifestaciones artísticas en una especie de coparticipación en la que se retoman los principios expresionistas de los años veinte en la búsqueda de nuevos espacios y gestos.

Las nuevas tendencias escénicas, en un afán liberador, buscan en el interior de cada actor nuevas formas de manifestarse, una recursividad corporal expresiva diferente, no sometida a la normativización previa.

A este respecto, en las raíces de la danza contemporánea, se encuentra uno de los paradigmas dominantes en la construcción del concepto de expresión corporal que aún subsiste: un modelo de liberación corporal asumido por el cuerpo al rechazar el sometimiento técnico y social de la danza clásica, en tanto que símbolo de codificación y represión.

En este sentido, desde principios de siglo, las corrientes innovadoras de la danza se han constituido como modelo de expresión corporal para la teoría teatral en la medida en que esta se interesaba por el desarrollo de la expresividad gestual del actor, gracias a la especificidad motriz de la danza.

Por último, hay que subrayar la progresiva consolidación de la expresión corporal como manifestación escénica puramente gestual derivada de la evolución de la danza o bien del teatro gestual del siglo XX, a partir de las variaciones expresivas ejercidas primero sobre la pantomima de finales del siglo XIX y más tarde sobre el propio mimo moderno. El mimo moderno, entendido como una modificación expresiva de la pantomima constituye uno de los soportes sobre los que, a lo largo del siglo XX, se ha ido cimentando el concepto de expresión corporal; en este sentido, la expresión corporal se ha llegado a describir como una nueva forma de mimo.

V. La revelación de diversos ámbitos de estudio corporal.

Dentro de la teoría teatral es necesario subrayar la existencia de diversos subcampos de estudio que constituyen a su vez parcelas de la práctica teatral, en las que de forma individual pero complementaria se refleja la realidad conceptual de la expresión corporal. Así, el tratamiento de la textualidad en todas aquellas teorías que plantean la mejora de la comunicabilidad del actor se ha tenido en cuenta y se ha tratado de modificar, exaltar o eliminar; y, en este sentido, la visión pluriforme del texto dramático parece constituir un reflejo de la complejidad y de la diversidad conceptual de la expresión corporal del actor; en cuanto a la distribución de los roles teatrales -autor, director, actor, espectador- y a la capacidad de participación de cada uno de ellos en la creación del espectáculo, a través de los mismos se pueden percibir indicativos específicos de los niveles de corporalidad del modelo teatral; y lo mismo se podría afirmar del tipo de intervención sobre el desarrollo de la comunicabilidad del actor según los modelos de formación que se plantean; por su parte también resulta significativo el uso del espacio escénico y del propio espacio corporal -la importancia de las posiciones relativas de los propios segmentos corporales y de los actores entre sí y de los actores respecto de los objetos y de la música-; la relación del cuerpo con los demás recursos expresivos -jerarquía y amplitud- es en todo caso una relación relevante de un grado y un tipo de expresividad más o menos corporal; y, por último, una de las revelaciones más inmediatas es la presencia del propio cuerpo en la temática dramática.

Por ello, desde un punto de vista prospectivo parece necesaria la reestructuración de la teoría teatral en dichos apartados, los cuales constituyen fuentes históricas y didácticas aplicables a la teoría pedagógica de la actividad física.

BIBLIOGRAFIA

AAVV (1973) “*Expression Corporelle*” monográfico en **Quel Corps?**, nº 7.

AAVV (1973) “*L'expression corporelle: le point de vue des formateurs*”, en **Les Cahiers de l'Animation**, nº 3, ed. INSEP, París.

AAVV (1982) **La Danse et les Activités Physiques et de Création**, Seminario Nacional celebrado los días 4, 5, 6 de marzo de 1982, ed. Universidad de Niza.

AAVV (1986) **El niño y la actividad física y deportiva. Expresión Corporal**, Publicaciones de Psicología Aplicada, nº 13, ed. Narcea, Madrid.

AAVV (1986) **Expresión corporal**, ed. TEA, Madrid.

AAVV (1986) **Materiales de sociología crítica**, ed. La Piqueta, Madrid.

AAVV (1988) “*Bibliographie des theses et memoires en rapport avec la danse*”, en **La Recherche en Danse**, nº 4, París, pp. 127-137.

AAVV (1991) **¿Qué es la educación artística?** ed. Sendai, Barcelona.

AAVV (1992) **Analyses & Réflexions sur Le corps I**, ed. Ellipses, París.

AAVV (1992) **Analyses & Réflexions sur Le corps II**, ed. Ellipses, París.

AAVV (1992) **Legislación educativa básica**, ed. Edelvives, Zaragoza.

AAVV (1992) **Textes. Le corps 1. Sociétés, sciences, politiques, imaginaires**, ed. Belin, París.

AAVV (1992) **Textes. Le corps 2. Philosophie**, ed. Belin, París.

AAVV (1993) “*Stanislavski, ese desconocido*”, monográfico en **Máscara**, nº 15, ed. Escenología, México, pp. 5-78.

AAVV (1993) **El Cuerpo, el psicoanálisis frente al orden biológico**, Coloquio Internacional, ed. Kiné, Buenos Aires.

AAVV (1993) **Les fondements du mouvement scénique**, Coloquio Internacional, ed. Rumeur des Ages -La Rochelle- y Maison de Polichinelle -Saintes.

Abbagnano y Visalberghi (1984) **Historia de la pedagogía**, ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid.

Abirached, R. (1994) **La crisis del personaje en el teatro moderno**, ed. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.

Agudo, I. (1990) “*La expresión corporal como método didáctico. Descubrir el cuerpo*”, en **L'Esport**, febrero, Valencia, pp. 68-71.

Aisenson, A. (1981) **Cuerpo y persona. Filosofía y psicología del cuerpo vivido**, ed. Fondo de Cultura Económica, México.

Alfonso, J. (1984) **Expresión y creatividad corporal**, ed. Grup Dissabte, Valencia.

Allport, Maslow y Rogers (1971) **Psychologie Existentielle**, ed. Epi, París.

Antolín, L. (1990) “*Creatividad y Expresión Corporal en la Danza*”, en **L'Esport**, febrero 90, Valencia, pp. 72-74.

Argueil, M. (1992) **Danse le corps enjeu**, ed. P.U.F., París.

Aries, P. y Duby, G. (1992) **Historia de la vida privada. La vida privada en el siglo XX**, ed. Taurus, Madrid.

Arnaud, P. (1981) **Le corp en mouvement: precurseurs et pionniers de l'education physique**, ed. Privat, Toulouse.

Arnaud, P. (1983) **Les savoirs du corps**, ed. Presses Universitaires de Lyon.

Arnaud, P. y Broyer, G. (1985) **La psychopédagogie des activités physiques et sportives**, ed. Privat, Toulouse.

Arnold, P.J. (1991) **Educación física, movimiento y currículum**, ed. MEC Morata, Madrid.

Arostegui, J. (1995) **La investigación histórica: teoría y método**, ed. Crítica, Barcelona.

Aroust, G. (1955) **La danse contemporaine**, ed. Fernand Nathan, D.L. París.

Artaud, A. (1968) “*Position de chair*”, en **L'Ombilic des Limbes**, ed. Poésie Gallimard, París.

Artaud, A. (1990) **El teatro y su doble**, ed. Edhasa, Madrid.

Aslan, O. (1979) **El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético**, ed. Gustavo Gili, Barcelona.

Assoun, P.L. (1992) “*Le corps du symptôme: inconscient et corporéité chez Freud*”, en AAVV (1992) **Analyses & Réflexions sur Le corps I**, ed. Ellipses, París, pp. 38-51.

- Aubry, C. (1983) "*Je ne suis jamais partie*", en **Fous de Danse**, monográfico de la serie Mutation, ed. Autrement, París, pp. 140-145.
- Baffalio-Delacroix, M. Orssaud, J. (1984) **De 'Expression Corporelle aux Activités Physiques d'Expression**, ed. Sport et Plein Air, París.
- Baigneres, C. (1965) **Ballets de ayer y de hoy**, ed. AVE, Barcelona.
- Bara, A. (1975) **La expresión por el cuerpo**, ed. Búsqueda, Buenos Aires.
- Barba, E. (1993) "*La tradición y los fundadores de la tradición*", en **Máscara**, nº 15, México, pp. 79-80.
- Barba, E. (1996) "*El ritmo oculto*", en **El Correo de la Unesco**, enero 96, pp. 16-19.
- Barba, E. Savarese, N. (1990) **El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral**, ed. Escenología, Méjico.
- Baril, J.(1987) **La danza moderna**, ed. Paidos, Barcelona.
- Barrault, J.L. (1957) "*De l'art du geste*", en **Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud**, nº 20, París, pp. 87-103.
- Barrault, J.L. (1993) "*El problema del gesto*", en **Máscara**, números 13-14, México, pp. 75-81.
- Barrea, J.J. Morne, J.J. (1991) "*Segunda Polaridad: El retorno a los orígenes. La Expresión Corporal*", en **Epistemología y Antropología del Deporte**, ed. Alianza, Madrid, pp. 391-394.
- Barret, G. (1991) **Pedagogía de la expresión dramática**, ed. Recherche en Expression, Quebec.
- Barthes, R. (1970) **L'empire des signes**, ed. Flammarion, París.
- Béjart, M. (1996) "*Un viaje iniciático*", en **El Correo de la Unesco**, enero 96, Madrid, pp. 4-7.
- Berge, Y. (1979) **Vivir tu cuerpo. Para una pedagogía del movimiento**, ed. Narcea, Barcelona.
- Bergson, H. (1986) **La risa**, ed. Espasa Calpe, Madrid.
- Bernard, M. (1976) **L'expressivité du corps, recherche sur les fondements de la theatralité**, ed. Jean Pierre Délarge, París.
- Bernard, M. (1977) "*L'expressivité du corps*", en **Quel Corps**, nº 7, marzo, París, pp. 5-10.
- Bernard, M. (1980) **El cuerpo**, ed. Paidos, Buenos Aires.
- Bernard, M. (1982) "*Quelques réflexions sur l'evolution du jeu corporal de l'acteur au cours des deux dernières décennies*", en **La Danse et les activités physiques artistiques et de création**, ed. Universidad de Niza, pp. 97-109.

- Bertrand, M. (1964) "*Le retour aux sources*", en **Revue E.P.S.**, nº 68, INSEP, París.
- Bertrand, M. y Dumont, M. (1970) **Mouvement et pensée**, ed. Vrin, París.
- Bertrand, M. y Dumont, M. (1973) **L'expression corporelle à l'école**, ed. Vrin, París.
- Bertrand, M. y Dumont, M. (1976) **Le corps recobré**, ed. Vrin, París.
- Besnard, E. y Cruz, J. (1986) **Dramatización**, ed. M.E.C., Madrid.
- Birdwhistell, R.I. (1979) **El lenguaje de la expresión corporal**, ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- Blouin Le Baron, J. (1982) J. "*L'expression corporelle*", en **E.P.S.**, nº 178 y en castellano (1985) "*La Expresión Corporal*", en **Revista de Educación Física**, nº 2, pp. 9-13.
- Boltanski, L. (1974) "*Les usages sociaux du corps*", en **Annales**, nº 1, Colín, París.
- Bondy, M. (1984) **Mime et Semiologie**, tesis inédita de la Universidad de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, Biblioteca Gaston Baty, París.
- Bonilla, L. (1964) **La danza en el mito y en la historia**, ed. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Borie, M. (1981) "*Meyerhold et le discours sur le corps. Perspectives comparatives*", en actas del **Congreso Meyerhold 1981**, ed. Teater Schahrazad, Estocolmo.
- Bossu, H. y Chalaguier, C. (1986) **La expresión corporal, método y práctica**, ed. Martínez Roca, Barcelona.
- Bourdieu, P. (1986) "*Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo*", en AAVV (1986) **Materiales de sociología crítica**, ed. La Piqueta, Madrid.
- Bourdieu, P. (1988) **La distinción. Criterios y bases sociales del gusto**, ed. Taurus, Madrid.
- Boves Naves, C. (1988) **Estudios de semiología del teatro**, ed. Aceña y La Avispa, Valladolid-Madrid.
- Bradby, D. (1990) **Le théâtre français contemporain (1940-1980)**, ed. Presses Universitaires de Lille.
- Brecht, B. (1967) "*El pequeño organon*", en **Primer Acto**, nº 86, Madrid.
- Brinson, P. (1993) "*L'impact de Laban sur la danza et le théâtre contemporains*", en **Les fondements du mouvement scénique** ed. Rumeur des Ages -La Rochelle- y Maison de Polichinelle -Saintes-, pp. 29-42.
- Brohm, J. M. (1977) "A propos d'un livre: Michel Bernard, "*L'expressivité du corps, recherche sur les fondements de la théatralité*", en **Quel Corps**, nº 7, marzo, París, pp. 11-20.
- Brohm, J.M. (1982) **Sociología política del deporte**, ed. FCE, Méjico.
- Brohm, J.M. (1988) "*Esthétique et théatralité du corps*". Un entretien avec Michel Bernard en **Quel Corps?** números 34-35, París, pp. 19-37.

- Brook, P. (1987) **El espacio vacío. Arte y técnica del teatro**, ed. Pueblo y Educación, La Habana.
- Brook, P. (1989) **Provocaciones. 40 años de exploración en el teatro 1946-1947**, ed. Fausto, Buenos Aires.
- Brook, P. (1993) “*Grotowski, el arte como vehículo*”, en **Máscara** números 11-12, México, pp. 76-77.
- Brook, P. (1993) “*La calidad como guía de actividades*”, en **Máscara** números 11-12, México, pp. 122-126.
- Bruaire, C. (1968) **Philosophie du corps**, ed. Seuil, París
- Brunel, L. (1983) “*Musicalement Vôtre*”, en **Fous de danse**, ed. Autrement, París, pp. 241-247.
- Buenaventura, E. (1994) “*La dramaturgia del actor*”, en **Repertorio**, nº 29, Querétaro, pp. 36-39.
- Bühler, K. (1980) **Teoría de la expresión**, ed. Alianza Universidad, Madrid.
- Cabezas, J.A. (1993) **La creatividad. Teoría básica e implicaciones pedagógicas**, ed. Librería Cervantes, Salamanca.
- Caja, A. (1989) “*Expresión corporal en las Enseñanzas Medias*”, en **L'esport**, junio, Valencia, pp. 92-97.
- Calecki, M. Thevenet, M. (1983) **Tecnicas de bien être pour les enfants -Expression Corporelle et Yoga-**, ed. Armand Colin, París.
- Cardona, P. (1993) “*La agresión ritualizada*”, en **Máscara** números 11-12, México, pp. 135-138.
- Caune, J. (1981) **La dramatisation. Une méthode et des techniques d'expression et de communication par le corps**, ed. Cahiers Théâtre Louvain, París.
- Ceballos, E. (1993) “*Únicamente la calidad salvará al teatro de grupo*”, en **Máscara**, nº 11-12, México, pp. 128-131.
- Cerezo, F. (1988) “*Danza contemporánea*”, en **Primer Acto**, nº 224, Madrid, pp. 118-123.
- Cerronetti, G. (1986) **El silencio del cuerpo**, ed. Versal, Barcelona.
- Coca, S. (1988) **Comunicación y creatividad: la expresividad creativa del gesto**, ed. Universidad Complutense, Madrid.
- Cole, T. -compilador- (1983) **Actuación. Un manual del Método Stanislavski**, ed. Diana, Madrid.
- Colin, L. Lemaitre, J.M. (1979) **El potencial humano**, ed. Kairos, Barcelona.
- Colomé, D. (1989) **El indiscreto encanto de la danza**, ed. Turner, Madrid.

- Conte, P. (1958) **La danse et ses lois**, ed. Arts et Mouvement, París.
- Copeau, J. (1974) **Registres I: Appels**, ed. Gallimard, París.
- Corbalán, L. (1993) “*Cuerpo y Lenguaje*”, en AAVV (1993) **El Cuerpo, el psicoanálisis frente al orden biológico**, Coloquio Internacional, ed. Kiné, Buenos Aires, pp. 13-16.
- Corraze, J. (1986) **Las comunicaciones no verbales**, ed. G. Nuñez, Madrid.
- Corvin, M. (1973) **El teatro nuevo**, ed. Oikus-Tau, Barcelona.
- Craig, E.G. (1987) **El arte del teatro**, UNAM, ed. Gaceta, Mexico. Introducción Edgar Ceballos.
- Cruziani, F. (1990) “*Aprendizaje: ejemplos occidentales*”, en Barba, E. Savarese, N. - compiladores- **El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral**, ed. Escenología, A.C. México, pp. 38-45.
- Chabert, P. (1976) **Le corps comme matériau dans la représentation théâtrale**, Grupo de Investigaciones Estéticas del C.N.R.S., París.
- Davis, F. (1976) **La comunicación no verbal**, ed. Alianza, Madrid.
- De Marinis, M. (1980) **El nuevo teatro, 1947-1970**, ed. Paidós, Barcelona.
- De Marinis, M. (1993) “*Teatro rico y teatro pobre*”, en **Máscara** 11-12, México, pp. 83-95.
- De Michelli, M. (1980) **Las vanguardias artísticas del siglo XX**, ed. Alianza, Madrid.
- De Prado, D. (1980) **La imaginación creadora**, ed. David de Prado, Santiago.
- De Toro, F. (1994) “*La(s) teatralidad(es) posmoderna(s)*”, en **Repertorio**, nº 29, Querétaro, pp. 4-15.
- Decroux, E. (1964) **Paroles sur le mime**, ed. Gallimard, París.
- Decroux, E. (1993) “*Teatro y mimo*”, en **Máscara** números 13-14, México, pp. 58-70.
- Demeny, J. (1928) **La Educación del Esfuerzo**, ed. Daniel Jorro, Madrid.
- Denis, D. (1980) **El cuerpo enseñado**, ed. Paidós, Barcelona.
- Diccionario de la Lengua Española, (1993) Real Academia, Madrid.
- Digelmann, D. (1981) **La Eutonía de Gerda Alexander**, ed. Paidós, Barcelona.
- Doat, J. (1959) **La expresión corporal del comediante** ed. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Dobbels, D. (1983) “*Danser, est-ce taire l'essence d'un cri ?*”, en **Fous de Danse**, ed. Autrement, París. Serie Mutations, nº 51, pp. 187-197.
- Dropsy, J. (1982) **Vivir en su cuerpo, expresión corporal y relaciones humanas**, ed. Paidós, Barcelona.

- Duncan, I. (1993) **Mi vida**, ed. Debate, Madrid.
- During, B. (1993) “*Expresión corporal y críticas del deporte*”, en **La crisis de las pedagogías corporales**, ed. Unisport, Málaga, pp. 139-148.
- During, B. (1993) **La crisis de las pedagogías corporales**, ed. Unisport, Málaga.
- Dychtwald, K. (1981) **Cuerpo-mente**, ed. Lasser Press Mexicana, México.
- Eines, J. Mantovani, A. (1984) **Didáctica de la Dramática Creativa**, ed. Gedisa, Barcelona.
- Eisenstein, S.M. (1992) “*La atracción del actor*”, en **Máscara**, nº 9-10, México, pp. 24-26.
- Elias, N. (1988) **El proceso de la civilización**, ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- Fast, J. (1986) **El lenguaje del cuerpo**, ed. Kairos, Barcelona.
- Foix, A. (1985), “*Nikolais de l'autre coté du miroir*”, en **Théâtre Public**, nº 37, Gennevilliers, pp. 38-41.
- Foucault, M. (1978) **Vigilar y castigar**, ed. Siglo XXI, Madrid.
- Foucault, M. (1980) **Microfísica del poder**, ed. La Piqueta, Madrid.
- Franks, A.H. (1955) **El ballet en el siglo XX**, ed. A.H.R., Barcelona.
- Fustier, H. (1975) **Pedagogía de la Creatividad**, ed. INDEX, Madrid.
- Fux, M. (1981) **Danza, experiencia de vida**, ed. Paidós, Barcelona.
- Gaillard, J. (1991) “*Pour une didactique de la creation*”, en **E.P.S.**, nº 227, París, pp. 51-55.
- García Templado, J. (1992) **El teatro español actual**, ed. Anaya, Madrid.
- García, J. Zapatero, A. (1983) **Cien años de teatro europeo** ed. Ministerio de Cultura, Madrid.
- García, L. Motos, T. (1990) **Expresión corporal**, ed. Alhambra, Madrid.
- Gardoqui, M.L. Sierra, M.A. (1994) “*Conceptualización y tratamiento de la expresión corporal como materia de la especialidad de E.F. en las Facultades de Educación, Formación del Profesorado en Didáctica de la Educación Física: Diseños Curriculares en Primaria*”, Ponencias y Comunicaciones del **I Congreso Nacional de E.F. de Facultades de Ciencias de la Educación y XII de E.U. de Magisterio**, ed. Wanceulen, Sevilla, pp. 167-171.
- Garnier, J. (1990) “*Interwiev*”, en **E.P.S.**, nº 222, marzo-abril, París, pp. 58-62.
- Garzón, F. (1995) **Teoría y técnica de la Narración Oral Escénica**, ed. Laura Avilés, Madrid.
- Garzón, F. (1996) “*Oralidad, Narración Oral y Narración Oral Escénica*”, en ¡Palabra que sí!, nº 0, pp. 7-22.
- Gasch, S. (1962) **La historia del Music hall**, ed. Plaza Janes, Barcelona.

- Gerber, E.W. (1971) **Innovators and Institutions in Physical Education**, ed. Lee Fehiger, Philadelphia.
- Gimeno, L.A. (1989) “*Expresión corporal: su ubicación en la educación física*”, en **L'esport**, noviembre, Valencia, p. 68-71.
- Graham, M. (1995) **Marta Graham**, ed. Circe, Barcelona.
- Grotowski, J. (1974) **Hacia un teatro pobre**, ed. Siglo XXI, México.
- Grotowski, J. (1993) “*Lo que fue*”, en **Máscara** números 11-12, México, pp. 39-46.
- Grotowski, J. (1993) “*De la compañía teatral al arte como vehículo*”, en **Máscara** números 11-12, México, pp. 4-17.
- Grotowski, J. (1993) “*El director como espectador de profesión*”, en **Máscara**, nº 11-12, México, pp. 47-55.
- Grotowski, J. (1993) “*El montaje en el teatro del director*”, en **Máscara**, nº 11-12, México, pp. 56-61.
- Grotowski, J. (1993) “*El Performer*”, en **Máscara**, nº 11-12, México, pp. 78-82.
- Grotowski, J. (1993) “*Los ejercicios*”, en **Máscara**, nº 11-12, México, pp. 27-38.
- Grotowski, J. (1993) “*Oriente-Occidente*”, en **Máscara**, nº 11-12, México, pp. 62-68.
- Grotowski, J. (1993) “*Respuesta a Stanislavski*”, en **Máscara**, nº 11-12, México, pp. 18-26.
- Grotowski, J. (1993) “*Teatro rico y teatro pobre*”, en **Máscara** números 11-12, México, pp. 83-95.
- Grotowski, J. (1993) “*Tu eres hijo de alguien*”, en **Máscara** números 11-12, México, pp. 69-75.
- Guiraud, P. (1986) **El lenguaje del cuerpo**, ed. Fondo de Cultura Económica, México.
- Hall, E.T. (1969) **La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio**, ed. Siglo XXI, México.
- Heffner, H.C. Benavente, S. (1980) **Técnica teatral moderna**, ed. Universitaria, Buenos Aires.
- Herans, C. y Patiño, E. (1982) **Teatro y escuela**, ed. Laia, Barcelona.
- Hoghe, R. (1989) **Pina Bausch: historias de teatro-danza**, ed. Ultramar, Barcelona.
- Hormigón, J.A. -editor- (1992) **Meyerhold: textos teóricos**, ed. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.
- Hubert, M.C. (1987) **Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante**, ed. Librairie Jose Corti, Mayenne.

- Innes, C. (1992) **El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia**, ed. Fondo de Cultura Económica, Mexico.
- Ivern, A. (1990) **El arte del mimo: entrenamiento, técnica, investigación. El mimo en la educación básica**, ed. Edicial, Buenos Aires.
- Ivernel, P. (1993) “*Dyonisos en Allemagne. Sur l'interférence moderne de la danse et du théâtre*”, en **Le corps en jeu**, ed. CNRS, París, pp. 193-202.
- Izquierdo, M.J. De Laiglesia, F. (1922) “*La enseñanza de la dramatización*”, en **AAVV ¿Qué es la educación artística?**, ed. Sendai, Barcelona, pp. 271-286.
- Juanola, R. (1992) “*Reforma educativa y Educación artística*”, en **Cuadernos de Pedagogía**, ed. Fontalba, Barcelona, pp. 12-17.
- Keleman, S. (1987) **La realidad somática**, ed. Narcea, Barcelona.
- Kirby, M. (1993) “*Danse et non-danse. Trois continuums analytiques*”, en **Le corps en jeu**, ed. CNRS, París, pp. 210-218.
- Knapp, M.L. (1985) **La comunicación no verbal, el cuerpo y el entorno**, ed. Paidós, Barcelona.
- Laban, R. (1987), **El dominio del movimiento**, ed. Fundamentos, Madrid.
- Laban, R. (1992) “*Korperseele*”, en **Máscara** números 9 y 10, México, pp. 17-18.
- Laban, R. (1993) **Danza educativa moderna**, ed. Paidós, Barcelona.
- Lain Entralgo, P. (1978) **Antropología de la esperanza**, ed. Labor, Barcelona.
- Lain Entralgo, P. (1984) **Antropología médica**, ed. Salvat, Barcelona.
- Lain Entralgo, P. (1984) **El cuerpo humano Teoría actual**, ed. Espasa, Madrid, 1991.
- Lambert E. (1983) “*Les bacchantes du souffle court (Entretien avec Jacqueline Robinson)*”, en **Fous de danse**, París, nº 51, pp. 84-88.
- Lambert, E. (1983) “*Chacun appelle*”, en **Fous de Danse**, monográfico de la serie Mutations, nº 51, ed. Autrement, París, pp. 124-126.
- Lambert, E. (1983) “*Se noyer sans se perdre. Entretien avec Jackie et Denis Taffanel*”, en **Fous de Danse**, monográfico de la serie Mutations, nº 51, ed. Autrement, París, pp. 128-133.
- Langlade, A. (1970) **Teoría general de la gimnasia**, ed. Stadium, Buenos Aires.
- Lapierre, A. (1980) **El cuerpo y el inconsciente en educación y terapia**, ed. Científico-médica, Barcelona.
- Lapierre, A. (1985) “*El cuerpo en la psicomotricidad y su evolución*”, en **Revista de Educación Física, Renovación teórica y práctica**, nº 6, Barcelona, pp. 5-10.
- Lapierre, A., Aucouturier, B. (1985) **Simbología del movimiento**, ed. Kapelusz, Barcelona.

Laupiess, F. (1992) “*Du corps réel au corps fantasmé: le corps dans la psychanalyse freudienne*”, en AAVV (1992) **Analyses & Réflexions sur Le corps, II**, ed. Ellipses, París, pp. 100-105.

Lavaud, J. (1992) “*Phénoménologie du corps et philosophie de l'esprit*”, en AAVV **Analyses & Réflexions sur Le corps, II**, ed. Ellipses, París, pp. 106-110.

Le Boulch, J. (1989) **Hacia una ciencia del movimiento humano**, ed. Paidos, Barcelona.

Le Breton, D. (1991) **Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps**, ed. Méridiens Klincksieck, París.

Le Du, J. (1987) **El cuerpo hablado, psicoanálisis de la expresión corporal**, ed. Paidos, Barcelona.

Lecoq, J. (1987a) “*De la pantomime au mime moderne*”, en Lecoq, J. -director **Le théâtre du geste**, ed. Bordas, París, pp. 54-63.

Lecoq, J. (1987b) “*Les gestes de la vie*”, en Lecoq, J. -director- **Le théâtre du geste**, ed. Bordas, París, pp. 18-29.

Lecoq, L. (1993) “*Del mimetismo a la imitación*”, en **Máscara** número 13-14, México, pp. 34-57.

Lehmann, V. (1983) “*Gardez le contact*” **Fous de Danse**, monográfico de la serie Mutations, nº 51, ed. Autrement, París, pp. 170-173.

Lemarié, G. (1992) “La découverte du corps chez Sartre”, en AAVV (1992) **Analyses & Réflexions sur Le corps, I**, ed. Ellipses, París, pp. 34-37.

Lesschaeve, J. (1985) “*Merce Cunningham et la jeune chorégraphie*”, en **Theatre Public**, nº 37, Gennevilliers, p. 42-47.

Lever, M. (1993) “*Historia de la mima*”, en **Máscara** número 13-14, México, pp. 8-33.

Levieux, F. Levieux, J.P. (1990) **Expression corporelle. Les Apprentisages**, ed. Revue E.P.S., París.

Lidell, L. (1987) **El cuerpo sensual**, ed. Integral, Barcelona.

Lifar, S. (1973) **La danza**, ed. Labor, Barcelona.

Linares, P.L. (1990) **Expresión corporal y desarrollo psicomotor**, ed. Unisport, Málaga.

Lopez, C. Izada, M. (1982) **Voz y Dicción. Expresión corporal. Escenografía**, ed. Ministerio de Cultura, La Habana.

Lorelle, Y. (1974) **L'expression corporelle du mime sacré au mime de theatre**, ed. La Renaissance du Livre, París.

Loupe, L. (1984) “*Le théâtre, c'est à dire la danse*”, en **Art Press**, nº 80, París, pp. 44-45.

Lowen, A. (1978) **Bioenergética**, ed. Diana, México.

- Lowen, A. (1985) **El lenguaje del cuerpo**, ed. Herder, Barcelona.
- Lowenfeld, V. Lambert, V. (1975) **Desarrollo de la capacidad creadora**, ed. Kapelusz, Buenos Aires.
- Lucette, Lemaitre, J.M. (1979) **El potencial humano**, ed. Kairos, Barcelona.
- LLobregat, G. (1983) “*Le miroir aux alouettes*”, en **Fous de Danse** monográfico de la serie Mutations, nº 51 dirigido por Elisabeth Lambert, París, pp. 28-33.
- M.E.C. (1985) **Programas Renovados de la E.G.B.**, ed. Escuela Española, Madrid.
- Maigre, A. Destrooper (1976) **La educación psicomotora**, ed. Morata, Madrid.
- Maisonneuve, J. Bruchon-Schweiter, M. (1984) **Modelos del cuerpo y psicología estética**, ed. Paidos, Buenos Aires.
- Marc, E. (1993) **Guía práctica de las nuevas terapias**, ed. Kairos, Barcelona.
- Marceau, M. (1993) “*El halo poético*”, en **Máscara**, números 13-14, México, pp. 88-90.
- Marcillac, N. (1993) **La referencia al bailarín para un modelo de actor en Craig, Meyerhold y Artaud**. Tesis inédita dirigida por Monique Borie en París III, Biblioteca Gaston Bati, París.
- Marin, R. (1980) **La creatividad**, ed. CEAC, Barcelona.
- Markessinis, A. (1995), **Historia de la danza desde sus orígenes**, Esteban Sanz, Madrid.
- Martinet, S. (1991) **La musique du corps. Expression par le mouvement**, ed. Au Signal, Lausanne.
- Maslow, A. (1990) **La personalidad creadora**, ed. Kairos, Barcelona.
- Mateu, M. (1989) “*Actividades físicas de expresión ¿Paradoja, contradicción o innovación?*”, en **APUNTS E.F.**, nº 16-17, Barcelona, pp. 57-63.
- Mateu, M. (1992) **1000 Ejercicios y juegos aplicados a la actividades corporales de expresión**, ed. Paidotribo, Barcelona.
- Matoso, E. (1992) **El cuerpo, territorio escénico**, ed. Paidos, Buenos Aires.
- Mauss, M. (1979) “*Concepto de la técnica corporal*”, en **Sociología y Antropología**, ed. Tecnos, Madrid.
- Meinel (1987) **Didáctica del movimiento**, ed. Pueblo y Educación, la Habana.
- Merleau-Ponty, M. (1975) **Fenomenología de la Percepción**, ed. Península, Barcelona.
- Meyerhold, V.F. (1988) **Teoría teatral**, Ed. Pueblo y Educación, La Habana.
- Mezieres, F. (1979) **Méthode Mézières**, ed. Maloine, París.
- Michel, M. (1983) “*Eternels Adolescents?*”, en **Fous de Danse**, ed. Autrement, París. Serie Mutations, nº 51, pp. 154-169.

- Miralles, A. (1974) **Nuevos rumbos del teatro**, ed. Salvat, Barcelona.
- Miranda, J. (1989) **Cultura y cultura corporal. Desarrollo y sentido cultural de la actividad física comercializada**, Tesis Doctoral inédita, Facultad de Pedagogía, Universidad de Barcelona.
- Miranda, J. (1990) “*¿Qué es la expresión corporal? Una aproximación conceptual y un poco de historia*”, en **Revista de Educación Física**, nº 31, Barcelona, pp. 12-16.
- Missoum, G. (1979) **Psychopédagogie des activités du corps**, ed. Vigot, París.
- Mons, G. (1992) **L'expression corporelle: discipline scolaire paradoxale**, tesis doctoral inédita dirigida por Michel Tardy, Universidad de Ciencias Humanas de Strasburgo II, Strasburgo.
- Mons, G. Mons-Spinner, C. (1993) “*La théâtralisation du geste.*”, en **EPS**, nº 242, París, pp. 22-25.
- Montagu, A. (1981) **El sentido del tacto**, ed. Aguilar, Madrid.
- Moreno, J.I. (1972) **Psicodrama**, ed. Hormé, Buenos Aires.
- Motos, T. (1983) **Iniciación a la Expresión Corporal (Teoría, Técnica y Práctica)**, ed. Humanitas, Barcelona.
- Norman, S.J. (1990) **La mise en scène du corps: vers une nouvelle plastique scéniques 1990-1930**. Tesis Doctoral de la Universidad de La Sorbonne Nouvelle, París III, Biblioteca Gaston Bati, París.
- Nueva Enciclopedia Larousse (1988) Ed. Planeta, Barcelona.
- Odom, M. (1980) “*Mary Wigman: The Early Years 1913-1915*”, en **The Drama Review**, nº 4, vol.24, New York, pp. 83-88.
- Ortega y Gasset, J. (1985) **El espectador**, ed. Espasa Calpe, Madrid.
- Osinski, Z. (1993) “*Grotowski traza los caminos: del drama objetivo (1983-1985) a las artes rituales (desde 1985)*”, en **Máscara**, nº 11-12, México, pp. 96-99.
- Ossona, P. (1985) **El lenguaje del cuerpo: método de Expresión Corporal**, Buenos Aires.
- Pastor Pradillo, J.L. (1994) “*La Expresión Corporal*”, en **Psicomotricidad Escolar**, ed. Universidad Alcalá de Henares, pp. 180-194.
- Pavis, P. (1984) **Diccionario de teatro**, ed. Paidós, Barcelona.
- Pavis, P. (1990) **Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología**, ed. Paidós, Barcelona.
- Pavis, P. (1994) **El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo**, ed. UNEAC, La Habana.
- Pease, A. (1989) **El lenguaje del cuerpo: pensamiento, gesto**, ed. Paidós, Barcelona.

- Penchansky, M. (1980) **La expresión corporal en la escuela primaria: un recurso didáctico**, ed. Plus Ultra, Buenos Aires.
- Perret, J. (1987) “*Le mime s'est-il séparé du théâtre?*”, en Lecoq, J. -director- **Le théâtre du geste**, ed. Bordas, París, pp. 64-66.
- Perrin, E. (1985) **Cultes du corps**, ed. Pierre-Marcel Favre, París.
- Picard, D. (1986) **Del código al deseo. El cuerpo en la relación social**, ed. Paidós, Buenos Aires.
- Picon-Vallin, B. (1993) “*Réflexions sur la biomécanique de Meyerhold*”, en A.A.V.V. **Les fondements du mouvement scénique**, ed. Rumeur des Ages -La Rochelle- y Maison de Polichinelle -Saintes-, pp. 61-74.
- Pinok (1975) **Ecrits sur pantomime, mime et expression corporelle**, ed. Theatre, école, mouvement et pensée, París.
- Poveda, L. (1995) **Reflexión antropológica para un programa de pedagogía teatral**, ed. Narcea, Madrid.
- Poyatos, F. (1994) **La comunicación no verbal. I. Cultura, lenguaje y conversación. II. Paralenguaje, kinésica e interacción. III. Nuevas Persepctivas en novela y teatro y en su traducción**, ed. Istmo, Madrid.
- Pujade-Renaud, C. (1974) **Expression corporelle, langage su silence**, ed. E.S.F. París.
- Pujade-Renaud, C. (1975) “*L'expression corporelle imposible*”, en **Esprit**, nº 5, París, pp. 755-768.
- Quel corps (1977) “*L'ere de ne pas y toucher. Annexes sur l'expression corporelle*”, en **Quel Corps**, nº 7, marzo, París, pp. 27-30.
- Quel corps (1977) “*Thèses sur l'expression corporelle*”, en **Quel Corps**, nº 7, marzo, París, pp. 21-26.
- Querán, Odile & Trarieux, Denis (1993) **Les discours du corps. Une anthologie**, ed. Presses Pocket, París.
- Quintanilla, M.A. (1979) **Diccionario de Filosofía Contemporánea**, ed. Sígueme, Salamanca.
- Reich, W. (1986) **Análisis del carácter**, ed. Paidós, Barcelona.
- Renzo, G. Simonis, I. (1971) Teatro dada: Aragón, Artaud, Breton, Picabia Ribemont-Dessaignes, Vitrac, Tzara, ed. Barral, Barcelona.
- Riboty, C. (1993) “*La Universidad de Wroclaw confiere un grado honorario a Jerzy Grotowski*”, en **Máscara**, nº 15, México, pp. 95-96 .

Ricci Sitti, P. Cortesi, S. (1980) **Comportamiento no verbal y comunicación**, ed. Gustavo Gili, Barcelona.

Riveiro, L. Schinca, M. (1992) **Optativas: Expresión Corporal**, ed. MEC, Madrid.

Robert, P. (1990) **Mimo**, ed. Ttarttalo, Donostia.

Roberts, P. (1983) **El arte del silencio**, ed. Ttarttalo, Bilbao.

Robinson, J. (1990) **L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)** Ed. Bougé, Clamecy.

Rodes, C. (1982) “*Au seuil du théâtre. La danse est une métisse*”, en **L'Annuel du theatre**. Saison 81-82, pp. 118-123.

Rogers, C. (1981) **EL proceso de convertirse en persona**, ed. Paidós, Barcelona.

Rogers, C. (1986) **Libertad y creatividad en la educación**, ed. Paidós, Barcelona.

Romero, C. (1992) “*L'expressió corporal en l'ambit de l'educació física*”, en **Congrés d'Expressió, Comunicació i Pràctica psicomotriu**, ed. Ayuntamiento de Barcelona, pp. 332-334.

Rossel, L. (1987) “*Influence des pensées orientale et africane sur la danse contemporaine*”, en **Théâtre Public** número 37, Gennevilliers, pp. 48-51.

Roubine, J.J. (1987) “*Geste, théâtre et danse*”, en Lecoq, J. -director- (1987) **Le théâtre du geste. Mimes et acteurs**, ed. Bordas, París, pp. 78-86.

Rouilleau-Berger, L. (1983) “*Le Theatre De L'ephemere*”, en **Fous de Danse**, monográfico de la Serie Mutations, nº 51, ed. Autrement, París, pp. 233-237.

Rousseau, J.J. (1966) **Emile ou de l'éducation**, ed. Garnier-Flamarion, París.

Salvat, R. (1981) **Historia del teatro moderno**, ed. Península, Barcelona.

Salzer, J. (1984) **Expresión Corporal: una enseñanza de la comunicación**, ed. Herder, Barcelona.

Sánchez, A. (1984) **Teatro social en Inglaterra**, ed. Universidad de Salamanca, Salamanca.

Sánchez, J.A. (1992) **Brecht y el expresionismo, reconstrucción de un diálogo revolucionario**, ed. Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca.

Sanchez-Rivera (1979) **Integración corporal y psicología humanística**, ed. Marova, Madrid.

Santiago, P. (1985) **De la expresión corporal a la comunicación interpersonal**, ed. Narcea, Madrid.

Sartre, J.P. (1984) **El ser o la nada**, ed. Alianza, Madrid.

- Schimdt, J. (1985) “*La danse à la conquete de la réalité*”, en **Theatre Public**, nº 37, Gennevilliers, pp. 68-70.
- Schinka, M. (1980) **Psicomotricidad, ritmo y expresión corporal**, ed. Escuela Española, Madrid.
- Schinka, M. (1988) **Expresión Corporal: bases para una programación teorico-práctica**, Ed. Escuela Española, Madrid.
- Schmidt, J. (1996) “*Lo postmoderno en el candelero*”, en **El Correo de la Unesco**, enero 96, Madrid, pp. 22-26.
- Servos, N. (1989) “*La danza en el teatro ¿encarnación del arte dramático?*”, en **Tablas** 2/89, La Habana, pp. 5-7.
- Sionnet, C. Thirion, F. (1987) “*Juegos corporales: La danza de contacto*”, en **Revista de Educación Física**, nº 17, Barcelona.
- Soriano, J. (1993), “*Una conclusión mexicana*”, en **Máscara**, nº 11-12, México, pp. 132-134.
- Stanislavski, C. (1993), **La construcción del personaje**, ed. Alianza, Madrid.
- Stephanesco, L. (1972) **La formation corporelle de l'acteur au XXème. L'école Lecoq**. Tesina inédita Universidad de la Sorbonne Nouvelle, París III, Biblioteca Gaston Bâty.
- Stokoe, P. (1967) **La expresión corporal y el niño**, ed. Ricordi Americana, Buenos Aires.
- Stokoe, P. (1988) **Expresión corporal. Arte, salud y educación**, ed. Humanitas, Buenos Aires.
- Stokoe, P. y Hart, R. (1984) **La expresión corporal en el jardín de infantes**, ed. Paidós, Buenos Aires.
- Teachout, T. (1995) “*What She Choreographed. Is Martha Graham's oeuvre, recently packaged as “Radical Graham”, en proto-feminist, ideological, pure choreography, or the utterance of a highly dramatic star?*”, en **The New Dance Review**, Winter 1995, New York, pp. 3-7.
- Temkine, R. (1974) **Grotowski**, ed. Monte Avila, Venezuela.
- Thibaudat, J.P. (1993) “*Grotowski*”, en **Máscara**, nº 11-12, pp. México, 106-113.
- Turner, B.S. (1989) **El cuerpo y la sociedad**, ed. Fondo de Cultura Económica, México.
- Turner, M.A. (1971) **New Dance. Approaches to non-literal choreography**, ed. University of Pittsburgh Press.
- Ubersfeld, A. (1994) “*El texto y la escena*”, en **Repertorio** número 29, Querétaro, pp. 20-23.
- Ulmann, J. (1977) **De la gymnastique aux sports modernes**, ed. Vrin, París.
- Uribe, M.L. (1983) **La comedia del arte**, ed. Destrio, Barcelona.

Van Kerkhoven, M. (1993) “*La zone frontalière entre le théâtre et la danse*”, en **Forum Danca** número 3/4, pp. 43-50.

Vázquez, B. (1989) “*La Expresión Corporal: el cuerpo comunicación*”, en **La educación física en la educación básica**, ed. Gimnos, Madrid, pp. 98-103.

Veinstein, A. (1955) **La mise en scène théâtrale**, ed. Flammarion, París.

Vicente, M. (1989) “*Nociones de cuerpo para la Teoría General de la Educación Física*” **Perspectivas de la actividad física y el deporte**, nº 1, León, pp. 5-9.

Vigarello, G. (1978) “*L'expression corporelle: Mise en scène ou effacement de fantasmés?*”, en **Le corps redressé**, ed. Delarge, París, pp. 356-267.

Vigarello, G. (1982) “*Le laboratoire des sciences humaines*”, en **Esprit**, nº 62, París, pp. 90-107.

Wainwright, G. (1987) **El lenguaje del cuerpo**, ed. Pirámide, Madrid.

Wallon, H. (1980) **La evolución psicológica del niño**, ed. Crítica, Barcelona.

Wellwarth, G.E. (1973) **Teatro de protesta y paradoja**, ed. Alianza Lumen, Madrid.