

7-2009

Teorías del gesto y contemporaneidad teatral

María Ángeles Grande Rosales

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Grande Rosales, María Ángeles. (2009) "Teorías del gesto y contemporaneidad teatral," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 23, pp. 119-133.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

Si cada letra de nuestro alfabeto representase un gesto, al pintarlas llenaríamos un calendario de movimientos, y una simple hoja podría estrangular a una roca. La mímica representa un mar de letras que pueden hacernos entender lo más recóndito; en ella deja rastro toda una labranza sin signos; es una palabra sin sonido que lanza su cristal en un mar que no pierde nunca el nauta (...).

Señoras y señores: volverse de espaldas un día de borrasca no equivale a ocultar los árboles. El libro que tienen ustedes en las manos aspira a ser una ventana sobre tales aguas, porque, al fin y al cabo, la fruta más antigua del Teatro no pende de la palabra.

Joan Brossa, *El canto del mimo*

■ Una episteme de la teoría teatral del siglo XX debe trazarse, sin lugar a dudas, desde el cuerpo, cuya categorización fundamental en la filosofía y pensamiento modernos supera con creces el dualismo cartesiano y lo constituye en “objeto en sí”, corporeidad viva, como magistralmente demuestra Ángel Berenguer en sus perspicaces reflexiones acerca del funcionamiento del cuerpo humano como imagen dinámica de representación en el escenario, planteamientos indudablemente propedéuticos que constituyen la inspiración y punto de partida del presente trabajo (Berenguer: 1991 y 1992).

El descrédito del lenguaje se instala así en la escena contemporánea, dando lugar a una poética del silencio, en palabras de Sánchez Trigueros (2008), rigurosamente inédita en la modernidad teatral y de consecuencias insospechadas. En el mismo sentido se expresa Krysinski (1981), para quien el estudio del teatro como campo de investigación semiótica permite considerar su naturaleza de objeto signifiante en una serie textual que trasciende el teatro psicológico.

Si la representación escénica de la obra dramática lo había relegado como soporte somático de un logos discursivo, la teorización del teatro como arte autónomo se realiza desde este mismo cuerpo, signo teatral ya no constreñido por el texto, sistema complejo que articula una semiótica de la manifestación, en la que deviene «object/subject of a psychic event» (Krysinski, 1981: 160). Es fundamental en este sentido, como se ha llevado a cabo en la excelente monografía de María José Sánchez (2004), atender a la revalorización del cuerpo del actor en los textos teóricos y en las prácticas teatrales de los principales renovadores de la escena del primer tercio del siglo XX (Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold...), que posibilitarán nuevas constelaciones creativas de enorme relevancia sobre la estética visual del teatro contemporáneo. En efecto, desde la defensa de la autonomía estético-lingüística del espectáculo, el actor invierte su función tradicional proyectándose como volumen y entidad plástica tridimensional que se desplaza en una topología.

Su primacía admite modulaciones, pero ante todo nos interesa señalar aquí el establecimiento de esa categoría dominante como punto fijo desde el que situar el desplazamiento, las formas móviles, la gestualidad, el carácter dinámico de la representación. El problema es ¿cómo teorizar el movimiento? La misma obsesión compulsiva de comienzos de siglo: asir su inaprehensibilidad, dominar su ritmo, descubrir su esencia sospechosamente melódica y sus innegables connotaciones de poder, desde la instrucción física militar a la glorificación de las ideas totalitarias en los nuevos dioses del estadio olímpico. No obstante, bajo el movimiento como categoría abstracta subyace una historia del gesto implícita, no formalizable, irrelevante desde la historiografía oficial pero de indudable interés antropológico.

En efecto, a lo largo de los años sesenta y setenta, el estudio de lo que se llamó “comunicación no verbal” esbozó la posibilidad de analizar la gestualidad humana como sistema de comunicación privilegiado dentro de una determinada estructura social. Ello dio lugar a una teoría cerrada de tipo psicosociológico como es la kinésica americana. Desarrollada sobre todo por Ray L. Birdwhistell, parte del hecho de que es posible observar ciertas unidades de movimiento pertinentes en una comunidad social, unidades que constituyen los kinemas (tales como movimiento de cejas, cabeceo, etc.), que se organizan en unidades superiores y éstas a su vez para formar kinemorfemas complejos, asimilables, de forma analógica, a las palabras, mientras que las estructuras de tipo oracional se forman mediante una ligazón de tales kinemorfemas de índole sintáctica. Su aportación más relevante estriba en la negación explícita de la existencia de un lenguaje corporal definido: los gestos son inaislables (frente a las palabras de un sintagma), sólo son concebibles en un continuum, y puesto que son morfemas ligados (bound morphs), su función kinésica estriba precisamente en su comportamiento infijal, prefijal o transfijal. La posibilidad de un análisis se establece mediante el estudio sintáctico del discurso kinésico, siendo posible postular códigos gestuales específicos en un universo semántico cerrado (Birdwhistell, 1968).

Dos observaciones cabe precisar a este respecto: en primer lugar, la estricta dependencia de este análisis respecto de la lingüística estructural americana, desde su terminología hasta la practicabilidad sintáctica del mismo, y, en segundo lugar, el presupuesto de la interacción social como determinante en la comunicación gestual, cuya pertinencia difícilmente puede ser válida en un suceso ficcional como es el teatro, en el que la actuación viene predeterminada por la puesta en escena (Davis, 1981: 74). En lo que se refiere a la primera cuestión, Julia Kristeva llevará a cabo una crítica pormenorizada acerca de sus presupuestos teóricos: hemos de volvernos a la semiología/semiótica, en sus pretensiones totalizadoras, para obtener un modelo

útil a partir del gesto, ya no analógico de la palabra. En efecto, desde esa semiótica del mundo natural postulada por Greimas, intentar abordar el gesto, socializado o no, representacional o no, constituye un auténtico desafío, en cuanto que su misma especificidad compromete la misma epistemología semiológica/semiótica (que se define en virtud de la naturaleza de su objeto, vid. Pavis, 1981: 65-67).

Teniendo en cuenta la relevancia del sujeto en la comunicación, Greimas distingue una gestualidad comunicativa y una praxis gestual. Mientras que la semiótica lingüística se caracteriza por la posibilidad de unir en un mismo sujeto el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, la gestualidad no admite tal sincretismo, i.e., en la praxis gestual el hombre es el sujeto del enunciado mientras que en la gestualidad comunicativa éste, en cuanto que busca transmitir y producir enunciados, es únicamente sujeto de la enunciación. Así:

La pauvreté de ce qu'en appelle le langage gestuel strictu sensu semble provenir de cette impossibilité de syncretisme entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé. Le code de la communication gestuelle ne permettant pas de construire des énoncés, celui de la praxis gestuelle ne manifestant le sujet que comme sujet du faire, il n'est pas étonnant que les codes visuels artificiels, pour s'ériger en langages, soient des constructions composites où les éléments constitutifs d'énoncés sont obtenus par des procédés de description imitative. (Greimas, 1968: 17)

La introducción de la praxis gestual, en el ámbito de la semiótica, se realiza en tanto que productividad, esto es, como secuencia de movimientos organizados de forma compleja en la que cabe entender asimismo la gestualidad mítica. Definida la gestualidad como proyecto funcional, nos dice Greimas, un único significante gestual puede ser integrado en un sintagma gestual práctico (trabajo en el campo) o mítico (danza), pero este mismo plano de la expresión compartida tiene su correlato en una finalidad práctica de transformación del mundo -la danza no es un espectáculo que busca transmitir contenidos, sino más bien una actividad mítica de finalidad utilitaria, como puede ser la caza- (Greimas, 1968: 18-19).

Es ésta igualmente la línea argumentativa de Kristeva, que justifica la fascinación del pensamiento antinormativo por el gesto en razón de su carácter deíctico al denunciar la ideología de intercambio inherente a la filosofía de la comunicación. Como observamos anteriormente, la ineficacia de esta teoría comunicacional para abordar el fenómeno de la gestualidad estriba en el carácter no autónomo de las categorías y unidades reconocibles que integran el comportamiento no verbal. Incluso los códigos artificiales no son más que sucedáneos económicos de comunicación lingüística, siendo imposible observar en ellos la existencia de una doble articulación de índole similar a la de las lenguas naturales (vid. al respecto el estudio de Celia Hutt, 1968, sobre el lenguaje gestual, básicamente un corpus lexemático, de los monjes trapenses).

La acepción más generalizada del término gesto hace referencia a su etimología sintética latina (GESTOS: 'actitud, movimiento del cuerpo'), que se opone a la concepción analítica del gesto de los griegos o a la descriptiva árabe (Cresswell, 1968: 123). Koechlin, no obstante, estima necesario hacer precisiones al respecto, y distingue los términos de posición y movimiento sobre la base de relaciones estáticas o dinámicas establecidas entre los diversos miembros corporales (Koechlin, 1968: 36). Laban, por su parte, define los gestos como «acciones de las extremidades que no implican transformación de apoyo de peso» (Laban, 1984: 54), en los que el límite natural vendría dado por la kinesfera, correspondiente al alcance natural de los miembros corporales en máxima extensión, mientras que las cualidades dinámicas de los gestos conducen al desplazamiento. A grandes rasgos, estas consideraciones nos interesan porque se hacen eco de la diversidad de criterios distintivos que impiden la consecución de una tipología del gesto satisfactoria más allá de su determinación empírica o psicológica.

En este sentido, es importante precisar el carácter relativamente reciente de la noción de “gesto”, tal y como la venimos empleando. Si en el pasado éste se concebía de manera estática -actitud, pose- en el presente se define especialmente en virtud de su naturaleza dinámica:

The only criterion (at the same time general and indisputable) for the distinction between gestuality and movement is thus balance/lack of balance(...). But this criterion for defining the gesture in movement is relatively recent: we have here a dynamic conception of gesture. Previously, in treatises on theatrical eloquence or gestuality, gesture was illustrated by an attitude. Today, on the contrary, we define gesture as that which cannot be limited or isolated, as that which cannot be extracted from the flow of communication without damage resulting. (Pavis, 1981: 71)

Así pues, es inadmisibile el espacio en blanco; ni siquiera las pausas limitan el flujo gestual (vid. la importancia del estatismo en la gestualidad esperpéntica de Valle Inclán estudiada por Baamonde, 1986). La dinamicidad de la representación permite, por tanto, una categorización autónoma del movimiento -precisamente, la peculiaridad de otros fenómenos donde el gesto es también característico, tales como los cómics o las fotonovelas estriba en la sucesión de momentos fijos constitutiva de los mismos, detraídos de la historia a intervalos irregulares (Bremmond, 1968)- pero, sobre todo, nos permite confirmar la definitiva instalación del movimiento en el teatro dentro de la categoría estética ausencia de intervalo, que según la certera diagnosis de Gillo Dorfles (1980), singulariza las prácticas artísticas modernas. Es interesante señalar, por otra parte, que Dorfles vaticinó, en función del carácter centrífugo de tal categoría, una oscura vocación anárquica, por lo que se apresurará a reinstaurar el diastema, esto es, la interrupción o pausa, en el análisis del hecho teatral contemporáneo.

Del movimiento escénico, como de casi todo en teoría del espectáculo, fue el formalismo checo el que dejó algunos indicios significativos, pero siempre en cuanto referente situacional de la palabra. No hemos de olvidar que los estudios sobre teoría teatral producidos por los miembros del Círculo Lingüístico de Praga, especialmente los de Bogatyrev y Honzl, heredarán una de las más serias limitaciones de la teoría dramática de Zich, inspirada en su totalidad en el naturalismo escénico, que es la tendencia a interpretar el signo como representación de algo externo, por ejemplo, el actor se estudia en cuanto que “encarna” a un personaje (Veltrusky, 1981: 229-230).

En este sentido, Mukarovski distinguía tres zonas de actuación: a) componentes vocales, b) mimo, gestos y actitudes y c) movimientos del cuerpo del actor en relación con el espacio escénico (Trapero, 1989: 89). Cabe observar cómo esta compartimentación amplía la reducida dimensión gestual hasta ahora teorizada e introduce el concepto de cuerpo como volumen tridimensional que se desplaza en un sistema de coordenadas espaciales y proyecta una topología. Si bien el gesto y el movimiento poseen para Mukarovski un carácter discursivo asimilable al lenguaje, ambos son objeto además de una sugestión fecunda: el teatro puede basarse en una música inexistente, ya que los movimientos y los gestos, así como el texto, se conforman a su ritmo.

Pavis, de forma similar, considera el ritmo como intermediario entre palabra y gesto. Por su parte, los gestos admitían un matiz expresivo - superfluo- o simbólico - gesto signo codificable-. Tal distinción goza de plena vigencia hoy en día: Allegrí la actualiza sobre el mismo criterio, presencia o ausencia de intencionalidad comunicativa, en lo que denominará gesto transitivo/intransitivo, mientras que, en el ámbito de la semiología cinematográfica, R. Odin la enunciará como gesto funcional/indicial. (Odin, 1987:91)

Desde la teoría más reciente, como es la de Elam, la peculiaridad del gesto se establece en cuanto enfatizador o modo esencial de ostensión del cuerpo, es decir, el gesto reproduce esquemática-mente la situación del enunciado. En primer lugar, actualiza la virtualidad de la lengua:

Gesture, in this sense, materializes the dramatic subject and his world by asserting their identity with an actual body and an actual space" (Elam, 1981:74), mientras que su participación convencionalizada en los actos de habla de naturaleza ilocutiva le permite, incluso, adquirir tal función independientemente de modos lingüísticos suplementarios ("so strongly conventionalized is the participation of gesture in the illocutionary act (the act performed by saying something to someone), that it is possible, in some circumstances, to perform only an act by kinesic means alone. (Elam, 1981: 75)

Su naturaleza es cercana a la de los operadores modales, esto es, a los indicadores de las actitudes proposicionales del hablante, en los que podrían distinguirse distintas

clases de modalidad: epistémica, deóntica, etc. Así pues, uno de los grandes problemas de la semiología, la relación palabra-gesto, se soluciona, como en las consideraciones sobre el comportamiento lingüístico habitual, mediante la subordinación de éste a la finalidad comunicativa del discurso, aún advirtiéndose en tal nexo un carácter deíctico inexplorado pero prometedor que sobrecodifica el discurso ficcional del teatro. Papel modesto para un nuevo teatro basado en la dinamicidad de las formas: desde otro punto de vista, sólo rompiendo con las palabras se puede postular el gesto como artificio, protagonista de estrategias rupturistas o manipulativas que desafíen las expectativas del espectador, sus hábitos perceptivos (De Marinis, 1987).

Otro de los dominios más prometedores en el ámbito de la gestualidad, ha sido el de la notación simbólica, ya que toda preocupación por anotar el movimiento supone implícitamente una concepción del mismo (aunque si asumimos la famosa terminología impuesta por Goodman, todas las artes del espectáculo han sido tradicionalmente consideradas como autográficas). De hecho, Greimas equipara el intento de sobrepasar una semiótica restringida a las lenguas naturales con la trascendencia mítica de la escritura. Si bien el paralelismo no puede llevarse demasiado lejos -el hallazgo de una fonología implícita más allá de la sustancia sonora parece, como mínimo, controvertido- se impone la necesidad operativa de una transposición gráfica adecuada.

En efecto, existe un tácito acuerdo acerca de las limitaciones de la representación gráfica o de la descripción verbal para dar cuenta del movimiento. El esquematismo de los diseños pictográficos se manifiesta a todas luces insuficiente, pero también lo es el registro fílmico: al igual que una grabación sonora no puede suplantar la notación musical, que permite ejecuciones “reconocibles” de una misma pieza, la filmación no puede reemplazar la notación simbólica, puesto que toda notación implícitamente conlleva la descripción, segmentación y codificación de unidades. Cualquier propuesta de escritura ha de ser simple, y es precisamente esta falta de economía la que se advierte en diversos intentos que procuran establecer un sistema útil, quizá aproximaciones atomísticas a excepción del Labanotation, cuya aplicación en coreografía está muy extendida (Koechlin, 1968; Laban, 1989; Greimas, 1968; Daly, 1988; Scotto di Carlo, 1973).

Las posibilidades del análisis matemático para la expresión somática parecen idóneas, por otra parte, en cuanto que todo movimiento es concebible como desplazamiento de un volumen en el espacio (Bouissac, 1968: 130), si bien la complejidad de tal empresa no parece desdeñable. Toda vez que el carácter icónico de las formas alfabéticas se hace perceptible, podemos compartir la sagaz observación de Pierantoni según la cual «se saca como consecuencia que la secuencia de los

símbolos gráficos que me informaban sobre las propiedades simbólicas del octógono no pertenecen a una clase fenoménica muy diferente de su perímetro» (Pierantoni, 1984: 144).

En cualquier caso, si la polémica acerca de las posibilidades de existencia de una escritura del movimiento como tal nos permiten confirmar la incidencia de todo un bagaje comunicacional moderno sobre la conducta no verbal, su tratamiento en las diversas poéticas teatrales, lejos de ser homogéneo, nos permite deslindar la existencia de varias teorías del gesto. Grosso modo, Pavis las aglutina en dos líneas principales: el gesto como expresión -teoría clásica- y el gesto como producción -Grotowski- (Pavis, 1980: 241-242). No obstante, su carácter productivo en la teoría teatral moderna ha de ser examinado cuidadosamente. En efecto, aún desde el nuevo antipsicologismo, nunca se arrincona del todo su función “expresiva” aunque esta expresión no se refiera a sentimientos, actitudes, estados de ánimo, etc., sino a la psique o bien a un cuerpo revestido de trascendencia cósmica.

1. TEORÍA CLÁSICA

El racionalismo dieciochesco consideró al gesto como componente expresivo adicional a la palabra, signo natural que precede al lenguaje y por tanto de carácter universal, cuyo significado preciso hemos olvidado. Esta teoría clásica se alimenta en parte de la antigua Actio retórica (definida célebremente por Cicerón como “lenguaje del alma”), que había sistematizado una teoría de la praxis gestual natural y regulada, distinción que daría lugar a numerosos tratados sobre la elocuencia del cuerpo (Angenot, 1973).

En general, el gesto se considera un sistema de comunicación que se apoya sobre otro sistema (el del lenguaje) y se inserta sobre éste en la función de interpretante parcial de índole diacrítica, en palabras de Angenot. Idéntica función desempeña en las representaciones teatrales, donde por primera vez se cuestiona la transformación de la obra dramática en representación, o dicho de otro modo, cómo es posible traducir o matizar los signos del diálogo en signos gestuales. En relación con ello, Diderot afirma que el gesto es idóneo para designar aquellos signos verbales que se refieren a objetos, aunque los matices abstractos forzosamente requieren la precisión del lenguaje verbal y por tanto han de ser “hablados” (Fischer-Lichte, 1987: 201). Por el contrario, los gestos se acomodan con transparencia a la expresión de estados psíquicos.

Un siglo más tarde, Lessing teoriza de forma similar esta adaptabilidad completa del drama a la representación: el cuerpo del actor codifica los signos verbales pero de forma adecuada, es decir, transformando la acción que constituye la esencia de la obra escrita en acción que actualiza el cuerpo en el proceso de “encarnar” al personaje

(ambos signos pueden representar acciones, pero los signos de la representación también representan cuerpos). Como en el caso del gesto retórico, su naturaleza es expresiva y no mimética; su carácter isocrónico permite expresar inflexiones afectivas o cognitivas que el receptor interpretará simultáneamente, ya que el lenguaje verbal y el gesto son dos mensajes autónomos que se complementan sin identificarse por entero.

Dado que la relación entre significante y significado es motivada y no arbitraria, las analogías entre lo verbal y lo físico no son extrapolaciones sino reflejo de una verdad eterna. Precisamente, es el carácter icónico de los signos naturales lo que los caracteriza frente a los signos verbales, que son símbolos. Ello da lugar al tipo de transposición lineal dieciochesca de la obra escrita en obra representada, «the linear transformation usually follows the order of the verbal signs in the dramatic text. First, actors are chosen to function as interpretants of the names of the script, that is, as signs of the dramatic characters» (Fischer-Lichte, 1987: 205) o estructural, característica del teatro decimonónico, donde la puesta en escena se desarrolla según convenciones escénicas aceptadas y el actor intenta por medio de sus características físicas, actitud, traje y gestos peculiares "singularizar" al personaje (Fischer-Lichte, 1987: 206). Un análisis riguroso de la presencia de la gestualidad en Corneille, por lo demás, deja ver el terreno básicamente inexplorado de la gestualidad clásica, que evita la «tradición demasiado dócil» del teatro moderno (Helbo, 1985).

2. TEORÍA MODERNA

Durante el siglo XX, el gesto como lenguaje de las pasiones deja paso a una teorización autónoma del cuerpo como instrumento significativo, no ya sometido a la morfologización del gesto como desplazamiento significativo. Desde los materiales básicos de expresión corporal que apuntaban a una taxonomía de miembros y músculos sobre criterios psicológicos, se pasará ahora a estudiar el cuerpo como sustancia orgánica que posibilita los movimientos interiores del alma. Tradicionalmente se reconoce a Delsarte y Dalcroze como los iniciadores de este desplazamiento (Aslan, 1974: 56-64).

François Delsarte desarrolló su teoría sobre la ley de la correspondencia («A cada función espiritual le corresponde una función corporal y a cada función corporal importante le corresponde un acto espiritual»). El gesto proviene directamente del corazón y lo sostiene un sentimiento o una idea, dándose, por tanto, una estricta correspondencia entre los movimientos espirituales y corporales. No obstante, un sistema expresivo tal podría dar lugar al encadenamiento de actitudes que simplemente se harían eco de un "movimiento interior". En efecto, reaccionando contra esta práctica, Emile-Jacques Dalcroze pone en correlación el tiempo musical y la ejecución de

movimientos, lo que le lleva a advertir las posibilidades rítmicas del cuerpo humano. Su Rítmica (Eurythmics) canalizaba los impulsos inconscientes en forma de orden y control emocional. El ritmo venía a ser así, en palabras de Wolf Dorn, una «noción casi metafísica, que espiritualiza lo corporal y encarna lo espiritual» (Dorn, 1974: 61).

El movimiento científico. Poco después de la revolución, Meyerhold desarrolló su famosa técnica de entrenamiento del actor, la biomecánica. Tal técnica tenía por objeto dotar al actor de las habilidades necesarias para el movimiento escénico, de forma que fuese consciente de las varias relaciones susceptibles de ser establecidas entre su cuerpo y los límites del proscenio, así como de diversas formas prácticas de experimentación del espacio y del tiempo. Ante todo, este dominio técnico buscaba la optimización del actor mediante la adaptación de las metodologías científicas pioneras en la cultura y la industria soviéticas, i.e., el taylorismo y el objetivismo (Gordon, 1974).

En efecto, las teorías de F.W. Taylor (1850-1915) fueron muy célebres a principios de siglo, y alcanzaron gran difusión más allá de las fronteras europeas. Su sistema, denominado “economía del movimiento”, preconizaba una organización del trabajo que regulaba rítmicamente las acciones requeridas con objeto de conseguir que el trabajador produjese el mayor trabajo con el menor esfuerzo. El mismo Lenin defendía la alta productividad de este sistema, merecedor de la emulación soviética. Igualmente estaba extendido en Europa y América un enérgico rechazo hacia las corrientes introspectivas de la psicología. Incapaz de exorcizar sus estados profundamente depresivos, el psicólogo americano William James investigó la naturaleza visceral de la emoción: ésta le parecía la respuesta automática a un estímulo corporal (según la base fisiológica de su teoría, para conseguir la sensación de miedo sólo había que correr con las pupilas dilatadas, no era necesario el estímulo del pensamiento para sentir ese reflejo automático).

Estas investigaciones eran afines a las de su colega ruso Wladimir Bekhterev, que explicaba la conducta humana por la estructura de reflejos que el medio ejercía en el sistema nervioso del individuo. Por tanto, era inevitable que la versión mecanicista del teatro como fábrica y escuela de Meyerhold posibilitara el entrenamiento biomecánico como forma de experimentación de una completa gama de emociones a través de varias series simples de ejercicios, aprendiendo así el actor a establecer la relación entre su apariencia física y sus impulsos nerviosos. Incluso se usaron estímulos sonoros con objeto de agudizar la excitabilidad del actor: «De toda una serie de posiciones y estados físicos nacen los puntos de excitabilidad, que después se colorean con éste o aquel sentimiento. Con este sistema de suscitar el sentimiento, el actor conserva siempre un fundamento muy sólido: las premisas físicas» (Meyerhold,

1996: 296). Por tanto, el papel no lo desarrolla el actor de dentro a fuera, sino de fuera a dentro, tomando conciencia de su cuerpo y de su centro de gravedad, no aislado sino en relación con una topología.

Laban, por su parte, comparte esta noción productiva del movimiento que observamos en Meyerhold. El movimiento es una disciplina autónoma que procede de impulsos internos, un instrumento que, «si está determinado científicamente, forma el común denominador del arte y de la industria» (Laban, 1984: 6). La perfección mecánica del mismo, junto con la voz y el gesto, supone «la victoria completa del espíritu sobre la materia» (Laban, 1984: 19), aunque toda explicación racionalista -cinética- del movimiento del cuerpo humano es injustificable, ya que, como tal, no está sujeto a las leyes del movimiento inanimado. El cuerpo es una extensión mecánica provista de potencialidad activa que se desarrolla como flujo, definible en relación con el espacio, el tiempo y el peso. Su famoso sistema de notación se basa en la descripción de la acción corporal, que comprende el miembro del cuerpo que se desplaza, su dirección y cantidad de energía muscular necesaria para ejecutar tal traslación.

Artaud y Grotowski: Jeroglíficos e Ideogramas. Es posible entender en ambos un nexo desde su negación del teatro psicológico a la concepción de cuerpo como escritura cifrada desde una misma sensibilidad compartida de índole mítico-simbólica. El sistema de Artaud se hace desde el manifiesto imprescindible de *El teatro de la Crueldad*, donde instaura su famosa teoría del atletismo afectivo y especula acerca del origen orgánico de las pasiones: el cuerpo como dimensión activa del pensamiento adquiere una relevancia cósmica, y así es como Grotowski lee a Artaud:

si bien su profetismo es impracticable, (...) planteó algo que nosotros somos capaces de alcanzar mediante otros caminos (...) A final de cuentas estamos hablando de la imposibilidad de separar lo espiritual y lo físico. El actor no debe usar su organismo para ilustrar un 'movimiento del alma', debe llevar a cabo ese movimiento con su organismo. (Grotowski, 1968: 84)

En consecuencia, Pavis ejemplifica con Grotowski la tendencia que él denomina no expresiva sino productiva del gesto. El lenguaje escénico se beneficiaría así de la iconicidad del ideograma, signo emancipado del discurso como el jeroglífico artaudiano, ya que Grotowski entiende el cuerpo como estructura simbólica y simbolizable, cuyo mimetismo somático va más allá de sí mismo y se proyecta en una psique colectiva. En cualquier caso, el cuerpo trasciende su sustancia y aspira al mito, «la ecuación de la verdad individual personal con la verdad universal» (Grotowski, 1968: 18), de forma que el actor actúa “en forma de trance” y su carácter artificioso deviene «una cuestión de ideogramas, sonidos y gestos que evocan asociaciones en

la psique de cada cual» (Grotowski, 1968: 33). Asistimos, por tanto, al retorno del idealismo de forma invertida, la revelación mediante el autosacrificio que es el principio general de la expresividad.

El mimo. Como hemos visto, el cuerpo se impone como referente único en el teatro moderno pero su autoexpresividad se proyecta en una dimensión simbólica. En opinión de Krynski, sólo el mimo adquiere la función de evitar la concepción instrumental de este cuerpo: «the body refers to itself. It is the prime referent in the structure of manifestation» (Krynski, 1981: 149). En efecto, las cuestiones clave de la poética de Decroux aúnan la reinstauración de la tradición pantomímica con la concepción del cuerpo presente en las prácticas teatrales de la primera mitad de siglo. Su renuncia expresa al naturalismo psicológico y a la inmediatez instintiva le hacen concebir el cuerpo como estatua móvil, invirtiendo la jerarquía tradicional expresiva psicológica en la preponderancia del tronco, cuyo grosor y pesadez han de ser perfectamente controlados. No obstante, lo espiritual se desarrolla de dentro a fuera (sigue siendo un cuerpo “expresivo”), y es que el cuerpo imita al pensamiento y no al cuerpo -es inútil concebir la trascendencia del cuerpo que se imita a sí mismo- :

Tout est permis en art, pourvu qu'on le fasse exprés. Et puisque dans notre art le corps de l'homme est la matière, il faut que ce soit lui qui imite la pensée... Puisque, à l'encontre des matières que les autres arts utilisant, il est sensible, il faut bien qu'il souffre à se contrefaire. Si non le corps imite le corps exclusivement. (Perret, 1987: 65)

La técnica de la “decapitación”, también practicada por Rodin, deja fuera de lugar la tiranía del rostro: esta naturalidad es fortuita y deleznable, porque no puede contrahacerse, mostrar la fuerza del alma (De Marinis, 1981). La máxima de Decroux, «Le mime est à l'aise dans le malaise», su virtuosismo técnico corporal, se encuentran cercanos al cuerpo ficticio de Barba y su arquitectura de tensiones que transforman en acción la misma inmovilidad. Con una concepción técnica absolutamente diferente, Marceau amplía este anhelo metafísico como objetivo central de la pantomima:

Les pantomimes sont des chants silencieux, des cris intérieurs, des somates. C'est des symphonies visuelles, où l'homme cherche incassablement le pourquoi de son existence, l'homme nu face à lui-même qui, vainqueur ou vaincu, finit par témoigner, à travers le cri du geste et l'écho du cœur, de la vulnérabilité des êtres vivant sur notre terre (...) Sculptant l'espace, rendant visible l'invisible et invisible le visible, les pantomimes de style changèrent la notion du temps et de l'espace et, par là-même, apportèrent une nouvelle dimension au théâtre contemporain. (Perret, 1987: 79)

En cierto modo, la incidencia de una poética tal en las nuevas técnicas de adaptación escénica de la obra dramática favorece lo que Fischer-Lichte denomina una transformación global que posibilita el texto espectacular, dado que el sentido

de la obra dramática induce una “visión” del director que determina la combinación y naturaleza de los signos teatrales con independencia de la obra escrita. Aquí, «the entire performance is supposed to function as an interpretant of the written play as a whole» (Fischer-Lichte, 1987: 206).

Jean-Louis Barrault, por su parte, responde a este desafío al cuerpo con el teatro total y la palabra respirada, en su mayor grado de sensualidad: «la parole come le geste, est d'abord et essentiellement le résultant d'une respiration sculpeé par una contraction musculaire» (Perret, 1987: 68). En el caso de Lecoq, el mimo revela lo invisible, el ritmo oculto de la naturaleza (si el mimo trata sobre el mar, no se trata de dibujarlo vagamente en el espacio con las manos, sino asir sus diferentes movimientos con el cuerpo, acoger sus ritmos más secretos para personificarlo y poco a poco llegar a ser el mar).

Importa saber, por tanto, qué noción de gesto es la que se teoriza: la “falacia” de la comunicación gestual constituye un problema de primer orden en los estudios de semiótica teatral y, en general, en todos los estudios sobre la gestualidad de carácter lúdico. En la teoría teatral moderna, como se ha visto, la superación de la prolífica dicotomía texto/representación deja paso al movimiento del cuerpo en la escena como aspecto más dinámico del discurso teatral. Es el puro lenguaje escénico de Artaud, desvinculado de la tiranía del lenguaje verbal, el gestus brechtiano o la biomecánica de Meyerhold, el mimo reinstaurado de Decroux o Marceau. Porque el desafío estriba en definir no ya el gesto, sino el gesto en movimiento, en un continuum indivisible.

Patrice Pavis, uno de los teóricos que con más rigor ha analizado las condiciones epistemológicas determinantes de la semiología del gesto y las presuposiciones ideológicas subyacentes al mismo, desarrolla esta problemática con una gran prudencia, denunciando no sólo bien asentadas tradiciones logocéntricas sino la proteica popularización de lo que él denomina “primitivismo gestual” (estudios sobre improvisación o expresión corporal que consideran el gesto como elemento originario del teatro), abordando la paradoja de estudiar el movimiento desde presupuestos ajenos a él, es decir, lingüísticos:

After all, how can we simultaneously refuse to base the scientific nature of the study of gesture on language and propose for the semiotic gestual system (interpreted system) an “interpreting system” that is precisely based on verbal discourse?

Espeular sobre él impone la necesidad, asimismo, de dominar ese cuerpo impuro que paraliza el espíritu, el sortilegio del grito, y habérmolas con el doble artaudiano, su delirio, su sintomatología esquizofrénica. Se trata, en palabras de Artaud, de añadir el cuerpo a la palabra y buscar su razón más allá de ella misma. La semiótica,

entendida de otra manera, se cuestiona ante todo por qué el cuerpo ha llegado a ser “expresivo” por definición, expresividad sospechosamente producto de una interferencia verbal.

Es significativa a este respecto la conclusión de críticos tan rigurosos como Pavis o Helbo: fuera de los análisis “científicos” al uso (kinésica y proxémica), podemos internarnos únicamente en las convenciones estéticas del gesto y reconocer nuestra absoluta impotencia al tratar con su carácter irracional y catártico, para advertir en él una oscura gama de pulsiones:

This kind of critical attitude, far from rejecting as dangerous a certain identification of the semiologist with the gesticulating characters, makes that identification essential (...) It allows the reintroduction of 'depth' in the study of the actor: the notion of corporal image, of impulses which Freud has shown to be located precisely where we would look for gesture, 'on the limit of mental and physical domains'. (Pavis, 1981: 91)

El cuerpo oculta 'al principio, reprime la unidad de la persona social, contiene la mimesis (...) Este proceso de exhibición-inhibición, a la vez constitutivo de la definición freudiana de la mirada (diálogo del observaturismo y de la censura por la consciencia del super-yo), aparece como desencadenador de fantasmas (...) Figura de pulsación, iniciador de lo imaginario, el gesto suscita el desciframiento creador. Se impone, por consiguiente, como un acto dinámico energético poco compatible con un continuum repetitivo o una simbólica de la comunicación (Helbo, 1985: 147).

Desde el cuerpo como artificio de conexión de lo espectacular hemos de entender, por tanto, el movimiento como escritura, cuyas resonancias míticas advienen, ineludiblemente, espacio de la contingencia. El dinamismo de las formas hace explícito el desafío al modelo natural y es razón, a su vez, de la imposibilidad de codificar el movimiento. Y es que la kinésica del teatro moderno se instala en el universo kantiano de lo sublime que sucede a la estética de la formatividad. Como ha puesto de manifiesto Lyotard, en el arte moderno sólo la sustancia -presencia, manifestación- provoca la experiencia estética de lo sublime sin mediación formal. Puesto que ya no dota de sentido a la materia informe, la forma es irrelevante: la exacerbación de las distintas técnicas artísticas dará lugar a una infinita gama de matices, sesgos tonales, inflexiones gestuales de carácter lúdico.

En consecuencia, la nueva kinésica del teatro moderno se hace eco así del ángulo más luminoso de nuestra metafísica, nueva ascesis inconcebible, afortunadamente, sin la presencia de un cuerpo. En palabras de Lyotard (1990: 304), «One cannot rid oneself of the thing. Always forgotten, is unforgettable. Matter: it matters as long as it is immaterial».

Referencias bibliográficas:

- ALLEGRI, L. (1985), «Teatro vs. Espectáculo: materiales para una oposición» en *Eutopías* 1, 1-2, pp. 157-179.
- ANGENOT, M. (1973), «Les traités de l'éloquence du corps» en *Semiotica*, 8, pp. 60-82.
- ARTAUD, A. (1983) [1938], *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa.
- ASLAN, O. (1979) [1974], *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979, (Trad. de Joan Giner).
- BAAMONDE, G. (1986), «Aproximación semiológica a la expresión gestual en Valle-Inclán» en GARRIDO GALLARDO, M.A. (1986), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Vol. II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid: C.S.I.C., pp. 835-841.
- BIRDWHISTELL, R. (1968), «L'Analyse kinésique» en *Langages* 10, pp. 101-105.
- BERENGUER, Á. (1991), «El cuerpo humano como imagen dinámica de representación en el escenario» en Berenguer (1991), *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 11-26.
- ____ (1992), «El teatro y la comunicación teatral» en *Teatro* 1, pp. 155-179.
- BOUISSAC, P. (1968), «Volumes seniores et volumes gestuels dans un numéro d'acrobatie» en *Langages* 10, pp. 128-131.
- BREMMOND, C. (1968), «Pour une gestuaire des bandes dessinées» en *Langages* 10, pp. 94-100.
- CRESSWELL, R. (1968), «Le geste manned associé au langage» en *Langages* 10, pp. 119-131.
- DALY, A. (1988), «Movement Analysis. Piecing Together the Puzzle» en *The Drama Review* 32, 4, pp. 40-51.
- DE MARINIS, M. (1981), «Sculptura e arte del corpo net mimo di Etienne Decroux» en *Quaderni di Teatro* 14, pp. 66-72.
- ____ (1987), «Dramaturgy of the Spectator» en *The Drama Review* 31, 2, pp. 100-115.
- DE TORO, F. (1987), *Semiótica del teatro*, Buenos Aires: Galerna.
- DORFLES, G. (1980), *El intervalo perdido*, Barcelona: Lumen, 1984, (Trad. de R. Pochter).
- ELAM, K. (1980), *The Semiotics of Theater and Drama*, Londres: Methuen.
- FISCHER-LICHTE, E. (1987), «The performance as an 'interpretant' of the drama» en *Semiotics* 64, 3-4, pp. 197-212.
- GORDON, M. (1974), «Meyerhold's Biomechanics» en *The Drama Review*, 18, 3, pp. 73-88.
- GREIMAS, A.J. (1968), «Conditions d'une sémiotique du monde naturel» en *Langages* 10 (Pratiques et Langages gestuels, contiene bibliografía).
- GROTOWSKI, J. (1987) [1968], *Hacia un teatro pobre*, México: Siglo XXI, (Trad. de Margo Glantz).
- HELBO, A. (1985), «El personaje corneliano: el cuerpo, la voz, el gesto» en AA.VV. *El personaje dramático*, Madrid: Taurus, pp. 135-197.
- HUTT, C. (1968), «Etude d'un corpus: dictionnaire du langage gestuel chez les trappistes» en *Langages* 10, pp. 107-118.
- KOECHLIN, B. (1968), «Techniques corporelles et leur notation symbolique» en *Langages* 10, pp. 36-64.
- KRISTEVA, J. (1981) [1968], «El gesto, ¿práctica o comunicación?» en *Semiótica I*, Madrid: Fundamentos, (Trad. José Martín).
- KRYSINSKI, W. (1981), «Semiotic modalities of the body in modern theater» en *Poetics Today*, 2, 3, pp. 191-161.
- LABAN, R. (1987) [1984], *El dominio del movimiento*, Madrid: Fundamentos, (Ed. al cuidado de L. Ullmann; Trad. Jorge Bonso).
- LYOTARD, T.F. (1990), «After the sublime. The State of Aesthetics» en CARROLL, D. *The States of "Theory". History, Art and critical Discourse*, Nueva York: Columbia University Press, pp. 297-304.
- MEYERHOLD, V. (1996) [1922], «El actor del futuro y la biomecánica», en *Textos teóricos I*, Madrid: Fundamentos (Introducción de J. A. Hormigón).
- ODIN, R. (1987), «Semiología y análisis de filmes» en *Discurso* 1, pp. 85-111.
- PAVIS, P. (1998) [1980], *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós, (ed. revisada).
- ____ (1981), «Problems of a Semiology of Theatrical Gesture» en *Poetics Today*, 2, 3, pp. 65-93.
- PERRET, J. (1987), «Etienne Decroux, maître de mime» en LECOQ, J. (Ed.) *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Paris: Bordas, pp. 65-67.
- ____ (1987), «Entretien avec Jean-Louis Barrault» en LECOQ, J. (Ed.) *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Paris: Bordas, pp. 67-71.
- ____ (1987), «Un mime, le phénomène Marceau» en LECOQ, J. (Ed.) *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Paris: Bordas, pp. 72-75.

- PIERANTONI, R. (1984), *El eje y la idea. Fisiología e historia de la visión*, Barcelona: Paidós.
- PROCA-CIORTEA, V. y GIURCHESCU, A. (1968), «Quelques aspects théoriques de l'analyse de le dense populaire» en *Langages* 10, pp.87-93.
- SÁNCHEZ MONTES, M^a J. (2004), *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (2008), «La poética del silencio» en *Teatro y escena. La poética del silencio y otros ensayos*, Granada: Alhulia.
- SCOTTO DI CARLO, N. (1973), «Analyse semiologique de gestes et mimiques des chanteurs d'opera» en *Semiotica*, 9, 4, pp. 289-317.
- TRAPERO LLOBERA, P. (1989), *Introducción a la semiótica teatral*, Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.
- VELTRUSKY, J. (1981), «The Prague School Theory of Theater» en *Poetics Today*, 2-3, pp. 65-93.