

## EL CUERPO COMO SIGNO. LA TRANSFORMACIÓN DE LA TEXTUALIDAD EN EL TEATRO

María José SÁNCHEZ MONTES

(Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, 234 págs.)

Durante mucho tiempo no ha dejado de afirmarse, en el contexto de los estudios semiológicos, que estaba por hacer un análisis riguroso del papel del cuerpo en el espectáculo teatral. Ciertamente es que en los últimos años, sin duda gracias a la relativamente reciente eclosión de los *Performance Studies* (piénsese en las meritorias contribuciones de Richard Schechner, por no dar más que un nombre), de los *Cultural Studies* (véase la aportación de Florence Braunstein y Jean-François Pépin) o incluso de las poéticas interculturales, el cuerpo y la corporalidad han adquirido una dimensión fundamental para la comprensión de los distintos lenguajes escénicos o de la diversidad de formas y estilos que en la actualidad habitan los escenarios. Hoy saludamos una nueva e iluminadora aportación, de indudable interés para quienes quieran acercarse al importante cambio de paradigma que tuvo lugar en el teatro de los primeros decenios del siglo xx.

Hace bien María José Sánchez Montes, la autora de *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, en

plantear la cuestión dentro del debate logo-escenocentrista, la célebre «querelle» alimentada desde finales del XIX, porque en efecto estamos ante el desarrollo de un nuevo marco textual (más que signico) que puso en la picota la palabra como único mecanismo discursivo. Diría aún más: estamos ante la instalación de una progresiva desconfianza en la autoridad del dramaturgo en beneficio de la imposición del poder del actor y, sobre todo, del director de escena. Resulta entonces inevitable retrotraerse a los orígenes de este proceso que concernió a las mejores mentes teatrales del siglo (los simbolistas, Appia, Gordon Craig, Stanislavski y Meyerhold, entre otros) para indagar en el establecimiento de un nuevo modelo de práctica teatral, asociado a los conceptos de *acción*, *visualidad*, *movimiento*, *silencio*... El marco histórico ofrecido por Sánchez Montes es el adecuado, pues fue en los comienzos del siglo pasado cuando se reaccionó con efectividad ante la crisis decimonónica de los distintos lenguajes escénicos, lo que provocará la eclosión de una «nueva» *teatralidad* ubicada fundamentalmente en el movimiento corporal como medio de «expresión» básico. Así, se verá lo específico del teatro (en muchos instantes, del teatro antiguo, al que se quiere volver para re-teatralizar el moderno) en las cualidades gestuales de la pantomima, máximo exponente de la autonomía del actor, en el lenguaje corporal, en la máscara, pero también en la participación activa de un espectador copresente en una enunciación espectacular que lo condiciona y exige.

El ensayo de Sánchez Montes resulta también muy útil para comprender la relevancia de la formación del actor a principios del siglo XX. Antes de ese periodo, con excepción de la intensa aportación de Diderot en *Le Paradoxe sur le comédien*, publicado por primera vez en 1830, carecía Occidente, a diferencia de lo que sucedía en culturas teatrales como la japonesa o china, de un método realmente sistemático en ese ámbito. La extensión de un pensamiento positivista contribuyó sin duda a afianzar la idea de que tal sistematización era posible, y los creadores comenzaron a buscar lenguajes interpretativos que aspirasen a ser absolutos y objetivos, modelos y técnicas que se pretendían universales (véase el volumen editado por Allison Hodge, *Twentieth Century Actor Training*, Londres: Routledge, 2000) tanto desde el punto de vista geoespacial como estético (¿existe un único sistema interpretativo capaz de aplicarse a cualquier forma o género teatral?). Las soluciones ofrecidas, posibilitadas por la emergencia en Europa del director de escena, fueron diversas y a veces contradictorias, aunque el estudio de Sánchez Montes también deja en claro muchas coincidencias. En Adolphe Appia vemos la hegemonía de la figura del actor y de su «cuerpo humano

vivo» como elemento capitalizador de la síntesis de las artes. En su propuesta de *Übermarionette*, el pensamiento «deshumanizado» de Edward Gordon Craig, que la autora emparenta de manera brillante con las ideas de Ortega y Gasset, toma como eje la tradición actoral vigente para emprender la tarea de dignificación de un oficio, buscando sus esencias (idealizadas) en el movimiento y en la revelación de una realidad que se resiste a ser plasmada en escena, por lo menos desde una perspectiva puramente naturalista. Otros, como Stanislavski, intentaron solucionar la *crisis de la representación realista*, por así decirlo, desde dentro, a través de la confluencia de lo físico y lo psicológico en beneficio del personaje. El papel del cuerpo en el *sistema* quedaba sometido a la capacidad de dar cuenta de la emoción, de los fenómenos introspectivos, los que de verdad interesan al director ruso. El cuerpo y el movimiento constituyeron auténticas obsesiones para Meyerhold, surgidas como una vía de escape ante el predominio de una palabra gastada. En «El barracón» (1913), uno de los mejores ensayos incluido en su libro *Sobre el teatro*, la escena se conectaba con la cultura popular y juglaresca y con el arte del gesto y del movimiento del actor. Podría afirmarse, a tenor de sus escritos, que el director ruso evolucionó en su trayectoria desde un teatro de lo estático, de un ilusionismo muy simple a la vez que de hondas raíces simbolistas, hasta una estética cada vez más anclada en la defensa del movimiento. Del «teatro de las convenciones», basado en lo pictórico-plástico, Meyerhold llegó a lo grotesco, esto es, a una visión subjetiva de la realidad creada a través de fuertes contrastes, y a la técnica biomecánica, de una intensidad espacio-dinámica única lograda a través del estudio del «movimiento productivo» (hasta el punto de llegar a retirarle la palabra al actor en beneficio del malabarismo y la acrobacia circense, el salto del clown, la cabriola, el ejercicio deportivo, el desequilibrio corporal del *music-hall*).

Particularmente interesantes, por novedosas, resultan las páginas dedicadas por Sánchez Montes a las teorías de Émile Jacques-Dalcroze (pp. 54-61), o, por bien planteado, el capítulo sobre Meyerhold. Por otro lado, se echa en falta la interacción con otros medios artísticos, en especial con el cine y con el deporte, ámbitos básicos para el estudio del cuerpo en la periodo histórico abordado. Piénsese en la admiración por Chaplin o en las teorías del coreógrafo eslovaco Rudolf von Laban (para muchos el padre de la danza moderna) sobre el movimiento o el «esfuerzo energético», que se pudieron ver plasmadas en las Olimpiadas de Berlín, muy vinculados con las ideas de Appia o Dalcroze. El discurso de María José Sánchez Montes es siempre iluminador, en especial por la búsqueda de conexiones compa-

ratistas, por el esclarecimiento del contexto general y por el ejercicio comparado de problematización de las cuestiones básicas referidas a la corporalidad teatral<sup>1</sup>.

Anxo Abuín González  
Universidade de Santiago de Compostela

---

<sup>1</sup> Cf. además el trabajo de María José Sánchez Montes, «La corporalidad en la escena contemporánea», *Signa* 12 (2003), 629-648 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>).