

EL CUERPO QUE APRENDE Y SIGNIFICA EN LA ESCENA

POR DIANA BARRERA AGUIRRE¹

En las artes escénicas, el cuerpo no es un instrumento que ejecuta instrucciones, sino el lugar donde el aprendizaje ocurre. Antes de que una idea pueda formularse verbalmente, el cuerpo ya la ha experimentado. En la danza y en la escena, aprender implica sentir, ajustar y comprender desde la experiencia corporal.

Este ensayo propone comprender el cuerpo como sujeto de aprendizaje y el movimiento como productor de sentido, integrando aportes de la fenomenología, la cognición encarnada y la pedagogía corporal. A partir de esta perspectiva, se reflexiona sobre las implicaciones docentes en la formación escénica y se plantea una apertura hacia el aprendizaje del espectador como parte del acontecimiento escénico.

El cuerpo como sujeto de aprendizaje

Desde la fenomenología, Maurice Merleau-Ponty sostiene que el cuerpo no es un objeto que se posee, sino el sujeto mismo de la percepción. En *Fenomenología de la percepción* afirma que “el cuerpo no es un objeto en el mundo, sino el medio por el cual el mundo se nos hace presente” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 203). Esta noción resulta central para la pedagogía escénica, ya que presenta el aprendizaje como una experiencia encarnada: comprender implica vivir corporalmente la acción antes de conceptualizarla.

Esta perspectiva dialoga con los planteamientos de la cognición encarnada. Varela, Thompson y Rosch (1991) proponen que el conocimiento emerge de la interacción entre cuerpo, mente y entorno, señalando que “la cognición depende de los tipos de experiencia que surgen de tener un cuerpo con capacidades sensorio-motoras específicas” (p. 173). En la escena, esta interacción se manifiesta cuando el intérprete aprende mientras se mueve, responde al espacio, a otros cuerpos y a los estímulos del entorno.

Howard Gardner (2011) reconoce la inteligencia corporal-cinestésica como una forma legítima de conocimiento, definida como “la capacidad de usar

el propio cuerpo para expresar ideas y sentimientos, así como para resolver problemas” (p. 206). En el ámbito escénico, esta inteligencia se expresa cuando el gesto antecede a la palabra y el cuerpo comprende antes de que la experiencia pueda ser nombrada.

Interocepción y experiencia pedagógica

El concepto de interocepción resulta clave para comprender este tipo de aprendizaje corporal. Esta se refiere a la percepción de los estados internos del cuerpo, como la respiración, el ritmo cardíaco o la tensión muscular. Desde la neurociencia, Craig (2009) señala que “la interocepción proporciona una representación del estado fisiológico del cuerpo que es fundamental para la conciencia” (p. 59).

En la formación escénica, esta capacidad permite al intérprete reconocer ajustes internos antes de verbalizarlos. Desde la práctica docente, se observa que el aprendizaje no siempre se activa mediante explicaciones teóricas. En numerosas ocasiones, un sonido emitido en conjunto, un ritmo compartido o la invitación a un movimiento propio por imitación generan una comprensión más inmediata que una instrucción conceptual detallada. *El cuerpo responde primero a la experiencia sensorial y relacional*, construyendo el sentido del movimiento desde la vivencia antes de que intervenga la palabra.

Este tipo de aprendizaje evidencia que el sentido no se transmite únicamente por medio del lenguaje verbal, sino que emerge de la experiencia corporal compartida. El sonido, el ritmo y la calidad del movimiento funcionan como organizadores del aprendizaje, favoreciendo una comprensión encarnada de la acción escénica.

En mi experiencia docente con alumnas pequeñas, he observado que la comprensión del movimiento se activa con mayor claridad a través de la respiración y el sonido que mediante explicaciones verbales extensas. Al montar una coreografía, es frecuente que la emisión de un sonido específico, más que una indicación técnica, funcione como guía para el cuerpo. En esos momentos, las

niñas comprenden la intención del movimiento, la configuran desde su propia corporalidad y la hacen suya. El paso propuesto se transforma: conserva la estructura coreográfica, pero adquiere una cualidad personal e irrepetible. El resultado suele ser especialmente conmovedor para el espectador, precisamente, porque emerge como un momento de expresión genuina y pura, donde *el cuerpo entiende, decide y comunica antes de que la palabra intervenga*.

El movimiento como signo: aportes de Pina Bausch y Rudolf Laban

Si el cuerpo aprende desde la experiencia, el movimiento se convierte en un productor de sentido. En el trabajo de Pina Bausch, el gesto escénico surge de la experiencia biográfica y emocional del intérprete. Como señala Servos (2008), su teatro-danza privilegia acciones cargadas de memoria y repetición, donde gestos cotidianos adquieren sentido escénico al ser coreografiados en torno a una temática. El cuerpo se presenta así como un archivo vivo de experiencias.

Por su parte, Rudolf Laban desarrolló un sistema de análisis del movimiento que permite comprender cómo las cualidades del gesto configuran distintos modos de presencia escénica. A través de categorías como esfuerzo, espacio, tiempo y flujo, el análisis de Laban ofrece herramientas para observar cómo una misma acción puede producir sentidos distintos según su calidad (Laban, 1988; 2011). Desde la docencia, este enfoque permite enseñar a leer y escribir movimiento, desarrollando conciencia sobre la relación entre intención y acción corporal.

En ambos casos, el cuerpo no representa algo externo, sino que significa desde su propia experiencia. En ello radica una de las riquezas de la expresión escénica: la posibilidad de reconocer y deleitarse en el toque personal e irrepetible de cada ser humano en escena. El movimiento se vuelve lenguaje cuando el intérprete es consciente de sus sensaciones internas, de su intención y de su relación con el espacio y con los otros cuerpos.

Comprender el cuerpo como sujeto de aprendizaje y el movimiento

¹ Egresada en la Licenciatura en Danza Contemporánea de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL. Doctorante de Psicología en Educación. Docente en la Facultad de Organización Deportiva de la UANL. Propietaria de una escuela de danza.



como signo transforma la manera de concebir la enseñanza escénica. Enseñar deja de ser la transmisión de formas técnicas para convertirse en el diseño de experiencias corporales conscientes, donde el aula y el escenario funcionan como espacios de exploración, autoconocimiento y producción de sentido.

No obstante, la significación escénica puede iniciar en la idea y la guía del coreógrafo, pero no se agota en el cuerpo del intérprete. *Todo signo se completa en la percepción del espectador*. Lejos de ser un receptor pasivo, el espectador participa activamente en el acontecimiento escénico, interpretando el movimiento desde su propia experiencia corporal, emocional y cultural, así como desde procesos de empatía emocional y neurológica. Si el cuerpo del intérprete aprende y significa en escena, se abre entonces una pregunta necesaria: ¿cómo aprende el espectador a leer el cuerpo?, ¿qué procesos perceptivos y afectivos se activan durante la experiencia escénica?

Reconocer la escena como un espacio de aprendizaje compartido implica comprenderla como *un territorio donde intérprete y espectador participan de un mismo campo de sentido*. Explorar esta relación constituye una línea de reflexión fundamental para ampliar el diálogo entre pedagogía, semiótica y artes escénicas.

Si el cuerpo
aprende desde
la experiencia,
el movimiento se
convierte en un
productor de sentido

Referencias

- Craig, A. D. (2009). *How do you feel—now? The anterior insula and human awareness*. *Nature Reviews Neuroscience*, 10(1), 59–70.
- Gardner, H. (2011). *Frames of mind: The theory of multiple intelligences* (3rd ed.). Basic Books.
- Laban, R. (1988). *The mastery of movement* (4th ed.). Northcote House. (Original work published 1950).
- Laban, R. (2011). *Effort*. Plays, Inc.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción* (J. C. Gómez, Trad.). Planeta. (Trabajo original publicado en 1945).
- Servos, N. (2008). *Pina Bausch: Dance theatre*. K. Kieser Verlag.
- Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E. (1991). *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. MIT Press.

Fuentes de consulta

- Immordino-Yang, M. H. (2016). *Emotions, learning, and the brain*. W. W. Norton & Company.