

El actor naturalista: sobre *Los episodios reveladores* de François Delsarte*

THE ACTOR AS A NATURALIST: ON THE EPISODES OF A REVELATOR BY FRANÇOIS DELSARTE
O ATOR NATURALISTA: SOBRE OS EPISÓDIOS REVELADORES DE FRANÇOIS DELSARTE

Alejandra Marín**

Fecha de recepción: 6 DE MAYO DE 2009 | Fecha de aceptación: 1 DE MARZO DE 2010.

Encuentre este artículo en <http://www.javeriana.edu.co/revistas/Facultad/artes/cuadernos/index.html>

Resumen

Este artículo quiere dar curso a la pregunta de por qué, en una cierta experiencia histórica del cuerpo, a finales del siglo XIX, la fundamentación del aprendizaje técnico de las artes performativas exige una actitud de observación científica que se plasma en los estudios sobre la expresión de las pasiones y que da lugar, bajo diversas formulaciones, a una semiótica o una gramática del gesto. Para ello, asume como punto de referencia el pensamiento de juventud de François Delsarte, actor, cantante y declamador, considerado predecesor de la danza moderna en el siglo XX (Ted Shawn, Ruth Saint-Denis, Rudolf von Laban, Mary Wigman).

Palabras clave: Delsarte, gesto, teatro, interpretación, técnica, naturalismo.

Palabras clave descriptor: François Delsarte, Alexandre Nicolas Cheri, 1811-1871, crítica e interpretación, gesto en el arte, teatro, artes escénicas.

* Artículo de investigación derivado del trabajo de tesis de la Maestría en Filosofía de la autora sobre el estatuto del gesto en la fisonomía del siglo XIX y las consecuencias de esta aproximación en la comprensión para las artes performativas en la primera mitad del siglo xx.

** Profesora del Departamento de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana y asistente de investigación del Núcleo de Investigaciones en Estética. Sus áreas de trabajo son la estética, la filosofía política y las teorías del cuerpo y de la danza desde distintos enfoques disciplinarios. alejandra.marin@javeriana.edu.co

Abstract

This article intends to develop the issue concerning the fact that, in a specific experience of body, at the end of nineteenth century, the foundation of technical training in performing arts requires an attitude of scientific observation, which is captured in the studies on the expression of passions and gives rise to a semiotics or a grammar of gesture, under different approaches. To do that, it focuses on the early works of François Delsarte, actor, singer, and speaker, considered a predecessor of Modern dance in twentieth century (Ted Shawn, Ruth Saint-Denis, Rudolf von Laban, Mary Wigman).

Key words: Delsarte, Gesture, Theatre, Performance, Technique, Naturalism.

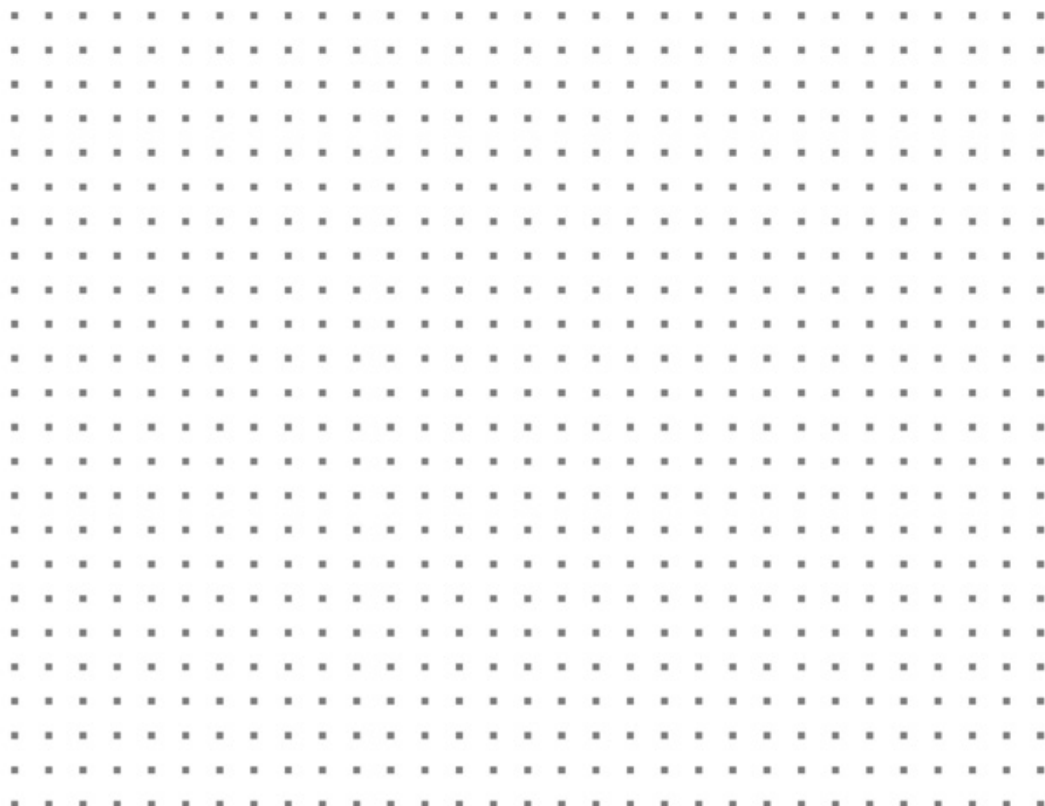
Key Words Plus: François Delsarte, Alexandre Nicolas Cheri, 1811-1871, Criticism and Interpretation, Gesture in Art, Theater, Performing Arts.

Resumo

Este artigo quer dar curso à pergunta de porque, numa certa experiência histórica do corpo, a final do século XIX, a fundamentação da aprendizagem técnica das artes performativas exige uma atitude de observação científica que se plasma nos estudos sobre a expressão das paixões, e que ocasiona, sob diversas formulações, a uma semiótica ou a uma gramática do gesto. Para isso, assume como ponto de referencia o pensamento da juventude de François Delsarte, ator, cantante e declamador, considerado predecessor da dança moderna no século XX (Ted Shawn, Ruth Saint-Denis, Rudolf von Laban, Mary Wigman).

Palavras chave: Delsarte, Gesto, Teatro, Interpretação, Técnica, Naturalismo.

Palavras chave descritor: François Delsarte, Alexandre Nicolas Chéri, 1811-1871, Crítica e interpretação, Gesto na arte, Teatro, Artes cênicas.



En las artes escénicas, el proceso de adquirir un dominio de la materia, esto es, de hacerse actor o bailarín, supone siempre el aprendizaje de una o varias técnicas. Y podría decirse que el carácter de estas artes depende, en gran medida, de las técnicas que le dan forma tanto a las obras como al artista mismo, aunque, claro está, en ello no se agote su comprensión en cuanto artes. Pensando en la difundida concepción de que la danza moderna es un lenguaje¹, un modo de expresión del alma que tiene como medio el movimiento del cuerpo o el gesto, quiero aquí abordar la pregunta por cuál es la experiencia del cuerpo que esta comprensión supone y cómo, desde esta perspectiva, puede ser abordado el asunto de la técnica. Se trata de indagar por el modo en que la danza moderna se definió a sí misma y, entonces, dar cuenta de los supuestos sobre los que se admitió como legítima o preferible una determinada concepción de esta práctica artística.

La concepción de la danza como un lenguaje se hizo muy popular gracias a las reflexiones de los primeros coreógrafos de la danza moderna en Estados Unidos (Ted Shawn, Ruth St. Denis, Isadora Duncan) y Alemania (Mary Wigman, Kurt Jooss, Rudolf von Laban), pero su origen es un poco más remoto: lo encontramos en la segunda mitad del siglo XIX, en la gramática del gesto elaborada por un actor, François Delsarte, reconocido como uno de los predecesores de la danza moderna (Bourcier, 1994, p. 51)².

La cuestión a la que este texto pretende dar curso puede ser formulada a partir del hecho totalmente singular de que este actor, orador y cantante, y quien recibió su primera formación en la *École royale de musique et déclamation*, haya emprendido la tarea, desarrollada a lo largo de toda su vida, de fundamentar su disciplina sobre bases científicas, tanto en sus pretensiones clasificadoras y sistematizadoras, como en sus procedimientos experimentales. Los resultados de las investigaciones de Delsarte fueron recogidos en la más importante de sus obras, conocida con el nombre de *Compendium*, sistema tripartito, que recoge —es difícil saber si de modo genial o llevado por una insensata megalomanía— bajo los términos de la vida, el alma y el espíritu, una ontología; y bajo las expresiones de la voz, el gesto y la palabra, una tecnogonía. El hombre, punto de encuentro y de tensión entre ontología y tecnogonía, se constituye en este sistema como “objeto del arte”. Para formular el problema al que quiero atender, no me centraré, sin embargo, en esta obra, sino en una recopilación de textos en los que el actor recoge sus reflexiones de juventud, bajo el título de *Los episodios reveladores*, en la medida en que en ellos se ponen de manifiesto las raíces más profundas de las preguntas que tomaron por asalto al joven Delsarte, haciéndolo desviar su mirada del escenario para dirigirla a la observación científica de la naturaleza.

Sin duda, la motivación más evidente y, sobre todo, la más urgente, era para Delsarte una preocupación de carácter técnico. En este punto, la anécdota dista mucho de ser superflua. A una edad muy temprana, durante sus años de formación, Delsarte tuvo

que encontrarse, por ventura o desventura, pero ciertamente por una necesidad propia de las artes en que se entrenaba, con dos obstáculos difícilmente eludibles. El primero de ellos, la imposibilidad de interpretar una acción de modo verosímil, que lo ponía cara a cara con la torpeza de sus gestos, con la falta de consistencia en la entonación de su voz, con la incoherencia entre voz y gesto; pero, también, con la ignorancia de sus maestros, que no podían indicarle con exactitud en qué se equivocaba y cómo podía superar su falta de destreza. El segundo, la consecuencia directa de lo que él mismo consideró una formación mal impartida: después de haber pasado cuatro años en la *École royale*, Delsarte, que se había destacado en los primeros lugares de varios concursos de canto, fue perdiendo paulatinamente su voz hasta que no quedó de ella más que un hilo. Ello, en definitiva, le costó su carrera como intérprete, o al menos como intérprete avalado por el conservatorio, pero lo obligó a asumir la vía de la investigación acerca de los principios del gesto y de la voz y una nueva vida como profesor de canto y declamación.

Los resortes del giro de nuestro actor hacia la ciencia se encuentran magníficamente expuestos en el primero de *Los episodios reveladores*, un texto cuya fecha de redacción no se conoce con certeza, pero del que se tiene noticia por primera vez en el último año de vida de Delsarte, por una carta dirigida a su discípulo MacKaye en 1871³.

Siendo estudiante, Delsarte interpretaba el papel de un joven oficial en la obra de Henri Berton, *Les Maris Garçons*. En una de sus escenas, el joven se encuentra, después de algunos años de ausencia, con su antiguo hotelero, llamado Dugrand. Grata sorpresa, cuánto más porque Dugrand le debía al oficial algo de dinero. Debía, entonces, saludarlo: “¡Eh! ¡Hola papá Dugrand!”. Delsarte relata así la situación:

Este apóstrofe debía mezclar sorpresa, franqueza militar y alegría. Sin embargo, desde las primeras palabras, una dificultad insuperable me detuvo. Esta dificultad estaba toda en mi gesto: la manera en que yo abordaba ese “papá Dugrand”, era, sin importar lo que hiciera, de una torpeza tan persistente como grotesca. Ninguna de las lecciones que me daban sobre esa escena, ninguno de los esfuerzos que hacía para aprovechar esas lecciones, servían de nada. Ya se me habían pasado varios meses infructuosos diciendo y repitiendo esas palabras: “¡Eh! ¡Hola papá Dugrand!”.

Cualquier otro alumno habría pasado a otra cosa, pero cuanto más insuperable parecía la dificultad, más se exaltaba mi entusiasmo. No obstante, mis esfuerzos eran pura pérdida.

“Así no es”, decían mis profesores.

Dios mío, yo me daba cuenta como ellos de que *así no era*, pero lo que no veía era *en qué* no era así.

Parece que, al respecto, mis profesores tampoco sabían más que yo, porque nunca llegaron a decirme precisamente en qué mi manera se diferenciaba de la de ellos.

La especificación de esta diferencia me habría iluminado, pero todo permanecía para mí, lo mismo que para ellos, subordinado a las visiones inciertas de un vago instinto.

“Haz como yo”, me decían enseguida. ¡Pues claro! Era mucho más fácil decirlo que hacerlo.

“¡Sé más diligente al abordar el papá Dugrand!”. Y cuanto mayor era mi diligencia, más risible era mi torpeza.

—Observa.

—Sí, señor, observo.

—Sigue bien mis movimientos.

—Sí, señor, está bien, pero no sé cómo hacer para imitarlo, no logro aprehender los detalles de su gesto (me parece que varían cada vez que los hace), y no entiendo cómo sus razones, de las que estoy muy convencido, no producen en mí efectos análogos a los suyos.

—¡No entiendes! ¡No entiendes! Y sin embargo es muy simple. Francamente, tu razón tiene que estar taponada, mi pobre muchacho, para que no te indique lo que debes hacer aquí, sobre todo después de haberte repetido hasta la saciedad el ejemplo que acabo de darte una vez más. Veamos, examina bien.

—Examino, Señor, con todos mis ojos.

—Puedes ver claramente que lo primero que hay que hacer es extender los brazos hacia tu papá Dugrand, puesto que te place tanto verlo, ¡eso se cae de su peso!

Y de nuevo, heme ahí extendiendo los brazos hacia mi papa Dugrand, pero mi cuerpo, al seguir el movimiento de mis brazos, carecía todavía de aplomo y determinaba inevitablemente en mí una actitud grotesca a la cual mi profesor no podía oponer nada formal. Entonces, sin saber cómo rectificar mi torpeza, puesto que no contaba con principios para sustentar sus propios ejemplos, contrariado por una impotencia que no habría querido confesar, se ensañaba frecuentemente contra mi pobre inteligencia.

—¡Cretino, decía finalmente, no sirves para nada! (...) ¿Cómo puedes estar todavía tan enredado? ¿Nunca vas a entender nada de mis ejemplos?

—Dios mío, señor, entiendo que sus ejemplos son perfectos.

—¡Entonces imítalos, imbécil! (Delsarte, 1992, pp. 54-57, traducción mía)

Algún tiempo después, cuando el estudiante-actor rozaba los límites de la locura y se había hecho merecedor del rechazo de sus compañeros porque todo lo que hacía era repetir obsesivamente su parlamento de cuatro palabras, se encontró un día en una situación similar a la que tenía que interpretar. Llegó sorpresivamente a visitarlo un primo, que le traía algo de dinero y al que no veía hacía mucho tiempo. Ante la evidencia de su propia reacción espontánea, esta vez no impostada por la escenificación del gesto, Delsarte entendió en qué, específicamente, se expresaba una actitud de sorpresa y alegría en un encuentro. No se dirigió rápidamente hacia su primo con los brazos extendidos, como sin exactitud le habían indicado sus profesores. En cambio, notó que su torso se había inclinado hacia atrás, había agachado ligeramente la cabeza y, casi inmediatamente, había extendido y elevado los brazos. Esa sería la primera de las observaciones de una larga serie que terminaría por constituir una codificación gramatical de la gestualidad corporal y facial.

En este relato, se pone en evidencia el fracaso de un método de aprendizaje y de interpretación que hasta ahora había sido la regla: la *imitación*. El imperativo “¡imítame!”,

tantas veces pronunciado por sus profesores, constituía para Delsarte, en el ámbito de la interpretación escénica, el terreno fangoso que una vez fueron para Descartes las ciencias y la filosofía en el ámbito del conocimiento (Descartes, 1996, pp. 7-8). ¿A quién creerle si todos dicen algo distinto, e incluso, si los mismos dicen cosas distintas cada vez? ¿Y cómo encontrar el criterio que permita distinguir, infaliblemente, con certeza, una interpretación verosímil de una torpe?

Más aún, ¿cómo hacer que tal discernimiento sea efectivo en el momento mismo en que se lo precisa? ¿Cómo lograr que la idea que el actor se hace de una buena interpretación se exprese adecuadamente, es decir, en correspondencia con ella, en el cuerpo, el gesto, la voz, de quien realiza la acción interpretada? E incluso, ¿no sucede a veces que, teniendo claridad sobre el principio que debe regir la acción, esta aparece tozudamente inadecuada, sin gracia, apenas como un intento que debe ser perfeccionado y para el cual es necesario una serie casi infinita de repeticiones (*répétitions*)?⁴

TÉCNICA Y REPRESENTACIÓN

En este punto, se hace necesario plantear la pregunta más crudamente, sin considerar las circunstancias específicas de este u otro aprendiz, ni de tal o cual maestro. *¿A qué se debe que una búsqueda de apropiación técnica encuentre siempre semejantes obstáculos?* Tal vez, ello no deba ser atribuido únicamente a la incompetencia del maestro ni a la del alumno, y mucho menos a su “falta de voluntad”. Bien vimos en el testimonio de Delsarte cuánto se esmera el alumno por conseguir los resultados deseados y cuánto se exaspera el maestro al verlo fracasar. Y podemos suponer que nada de eso sucedería si no hubiese de por medio un compromiso pleno del *querer*. “Cuanta mayor era mi diligencia, más risible era mi torpeza”, dice Delsarte. Es que el proceso de apropiación de una técnica supone una dificultad fundamental y hasta podría decirse que él mismo no es más que el intento permanente de superar tal dificultad. Entre la comprensión de lo que se desea hacer y el querer hacerlo, por un lado, y el *poder* hacerlo, por el otro, existe una brecha enorme. No es lo mismo, pues, saber lo que hay que hacer y saber [cómo] hacerlo.

¿Qué abismo es ese que se abre entre el “sé lo que hay que hacer y quiero hacerlo” y el “no puedo hacerlo”? Quien busca apropiarse una técnica, esto es, hacerla suya, debe toparse, necesariamente, con algo impropio que, sin embargo, no es la técnica misma: es su cuerpo.

¿Su *propio* cuerpo?... Aprender una técnica es, en cierto modo, apropiarse del propio cuerpo que aparece como ajeno, inapropiado, cuando de realizar una tarea que requiere cierta destreza se trata. Una extrañeza casi fundacional se instaura entre “yo”, que quiero, y “mi cuerpo”, que no puede.

Esta escisión es la misma que se instaura, entonces, entre los fines y los medios, más precisamente, entre la exigencia de los fines y la inadecuación de los medios. Por supuesto, no en toda técnica basta con “aprender a utilizar el cuerpo”, saber cómo hacer algo con él, muchas veces, interviene, también, el tener un instrumento propicio y saber cómo hacer con él. Sin embargo, en el teatro, el canto, la declamación, la danza

–pero también en ciertos deportes y artes marciales, entre otros– el *saber cómo* del cuerpo y del instrumento son el mismo, de ahí la frecuente identificación que enuncia: el cuerpo es *tu* instrumento. Singular modo de posesión aquel en que “yo” no poseo lo que me es propio, sino que tengo que apropiármelo.

Eugenio Barba, desde la antropología teatral, ha pensado esta extrañeza como la distinción metodológica entre dos dimensiones: una interior (“sé lo que hay que hacer”), y una física-mecánica (“puedo o no puedo hacerlo”). Para el autor, el trabajo de formación técnica consistiría en el esfuerzo por unificar estas dos dimensiones.

Es evidente que hablar del cuerpo como de un instrumento no tiene ningún sentido. Cuando se dice que el actor/bailarín “se sirve de su cuerpo”, basta con preguntar: “¿quién se sirve de qué?” para percatarse de que las palabras revelan una visión errónea de la realidad.

No obstante, es igualmente evidente que al repetir esa verdad innegable según la cual no es posible distinguir el cuerpo de alguna otra cosa, como se distinguiría el auto del piloto, no se brinda prácticamente ninguna ayuda a aquel que se ocupa del teatro.

La experiencia de la unidad entre dimensión interior y dimensión física/mecánica no es un punto de partida, sino el resultado del trabajo del actor/bailarín. Es el éxito del trabajo; es el objetivo que hay que alcanzar y no una indicación práctica que diría al actor/bailarín cómo proceder. En efecto, en su trabajo cotidiano, incluso el más curtido de los actores/bailarines experimenta continuamente lo contrario, a saber, el dualismo entre sí mismo (sus motivaciones, su voluntad, sus fantasmas) y su máquina física.

(...) El actor procede de afuera hacia adentro *como si* “el cuerpo” fuera una entidad separada que la mente [*esprit*] y la voluntad pueden manipular artificialmente. La coherencia y el rigor de ese programa de trabajo dependen de la coherencia y el rigor que éste emplea para aceptar hasta el final la ficción de la dualidad. (Barba, 2000, pp. 251-252, traducción mía)

Por supuesto, el que tal dualidad sea apenas metodológica, como lo sostiene Barba a finales del siglo xx, y que no deba ser tomada más que como un *como si*, no puede ser sino el resultado de un triunfo histórico del materialismo en la teoría teatral —y no sólo ahí, claramente—. Por lo demás, no hace falta creer en una relación natural de subordinación entre la “dimensión interior” y la “físico-mecánica” o en el dominio del alma o la razón sobre el cuerpo para percatarse de que hay alguna inconmensurabilidad que exige ser pensada o, mejor, conocida. Para constatarlo, basta con recordar la figura de la “gran razón”, “soberano poderoso” que “no dice ‘yo’ pero hace ‘yo’” (Nietzsche, 1987, p. 60), o la célebre frase de Baruch de Spinoza (2001, p. 106), “nadie sabe lo que puede un cuerpo” en virtud de su naturaleza exclusivamente corpórea sin ser determinado por el alma⁵. Quien pone de relieve el desconocimiento del cuerpo, a la vez que lo eleva a una potencia que excede la de la mente, no hace más que mostrar la otra cara de la extrañeza señalada.

En los dos casos, se trata de algo que no encaja del todo, ya sea por defecto o por exceso del cuerpo. Cualquiera que sea la posición que se asuma, el aprendizaje de una técnica que tiene el cuerpo como único medio (o instrumento) exige resolver esta distancia.

Ya sea que se opte por subsumir el cuerpo a la mente mediante un ejercicio de *unificación* (que todavía hay que ver en qué consiste exactamente), o por subsumir la mente al cuerpo, suponiendo entonces que esta no es más que un producto de aquel, el perfeccionamiento técnico, la adecuación de los medios a los fines, exige una solución.

La pregunta planteada por Jean-Luc Nancy que he escogido como epígrafe para este artículo es, a mi modo de ver, la clave para trazar el camino seguido por Delsarte en la búsqueda de esa solución. En su obra *El intruso*, aunque la reflexión sobre la técnica recorre otros problemas que los aquí abordados, Nancy presenta con nitidez la experiencia de la extrañeza del propio cuerpo. Me permito citarlo largamente:

Yo (¿quién, “yo”; esta es precisamente la pregunta: ¿cuál es el sujeto de la enunciación, siempre ajeno al sujeto de su enunciado, respecto del cual es forzosamente el intruso, y sin embargo, y a la fuerza, su motor, su embrague o su corazón?), yo he recibido, entonces, el corazón de otro; pronto se cumplirán diez años. Me lo trasplantaron. Mi propio corazón (la cosa pasa por lo “propio”, lo hemos comprendido; o bien no es en absoluta eso, y no hay propiamente nada que comprender, ningún misterio, ninguna pregunta siquiera, sino la simple evidencia de un trasplante, como dicen preferentemente los médicos), mi propio corazón, por tanto, estaba fuera de servicio por una razón nunca aclarada. Para vivir era preciso, pues, recibir el corazón de otro.

(...)

Si mi propio corazón me abandonaba, ¿hasta dónde era “el mío”, y “mi propio” órgano? Desde hacía algunos años experimentaba cierto palpar, quiebres en el ritmo, poco en verdad (...): no un órgano, no la masa muscular rojo oscuro acorazada con tubos que ahora, de improviso, debía imaginar. No “mi corazón” latiendo sin cesar, tan ausente hasta entonces como la planta de mis pies durante la marcha.

Se me volvía ajeno, hacía intrusión por defección, casi por rechazo. (...) Un suave deslizamiento me separaba de mí mismo. Estaba allí, era verano, había que esperar, algo se desprendía de mí, o surgía en mí donde no había nada: nada más que la “propia” inmersión en mí de un “yo mismo” que nunca se había identificado con ese cuerpo, todavía menos con ese corazón, y que se contemplaba de repente. Por ejemplo, al subir las escaleras, más adelante, cuando sentía las palpitations de cada extrasístole como la caída de una piedra en el fondo de un pozo. *¿Cómo se convierte entonces uno en representación para uno mismo? ¿Y en un montaje de funciones? ¿Y dónde desaparece entonces la evidencia poderosa y muda que mantenía el conjunto unido sin historia?* (Nancy, 2006, pp. 14-18, cursivas mías)

La unidad del yo, que hasta entonces había sido una evidencia, se resquebraja cuando el corazón falla. La claridad sobre lo propio y lo impropio se desvanece en cuanto el órgano que debe funcionar para mí me abandona. Y lo que sucede allí es precisamente que el cuerpo aparece, pero como un desconocido: hace intrusión. Tengo que reconocer que me es ajeno, pero, a la vez, que la condición de esa extrañeza es que “me” pertenezca o, mejor, me haya pertenecido. El cuerpo —el corazón— se convierte entonces en objeto, en representación, es decir, en órgano, en montaje de funciones. Masa

muscular roja, diástole y sístole, ritmo cardíaco, vascularización, arritmia: tal es el modo en que se presenta la posibilidad de recuperar lo que se ha revelado como ajeno. Y, en ello, la ciencia médica, con su imaginería de la transparencia y sus cortes transversales y longitudinales, cumple un papel fundamental. Este caso, por supuesto, constituye una forma extrema de la experiencia de extrañeza con respecto al propio cuerpo, pero precisamente en esa medida permite plantear el problema con mayor nitidez. La extrapolación se justifica por su potencia para mostrar el asunto en la escala de la extrañeza técnica suscitada por la dificultad de la interpretación escénica.

En el caso del órgano que falla, la recuperación de la unidad puede llegar a no ser posible nunca más, aunque el órgano sea remplazado por uno que funcione. Pero no sucede lo mismo con el aprendizaje técnico. El cuerpo aparece como un intruso en la torpeza, en la inadecuación de lo que se supone debemos hacer y lo que terminamos haciendo sin querer. La repetición obra de tal modo que, poco a poco, el cuerpo se hace a la forma de lo que se le exige. “El cuerpo se forma, se disciplina, se honra, y, a la vez, se confía en él. El movimiento llega a hacerse limpio, preciso, elocuente, veraz”, dice Martha Graham (1995, p. 6), refiriéndose al arduo proceso de hacerse bailarín. Pero, todo aquel que ha pasado por una formación técnica en danza, en teatro o en canto, por ejemplo, sabe que una repetición ciega, sin claridad sobre los principios motores más elementales, no conduce sino a dos formas de fracaso: la adquisición de malos hábitos, que no producirá más que la perpetuación de la torpeza, y, muy seguramente, como consecuencia de ello, el padecimiento de lesiones, la avería del instrumento-cuerpo, esta sí, en algunos casos, irreversible (como el corazón que falla). Es por ello, precisamente, que la imitación resulta insuficiente como método de aprendizaje, en la medida en que la forma del movimiento viene dada desde fuera. Cuando se imita, podríamos decir, no se hace más que multiplicar la intrusión.

En ese sentido, a manera de hipótesis principal, propongo que la preocupación de Delsarte por un estudio científico del gesto tiene su origen en la inminencia de la dificultad técnica que instaura una escisión entre la mente y el cuerpo, y que la superación de esta dificultad exige hacer del cuerpo un objeto de conocimiento. Representarse el cuerpo en sus funciones, elaborar una morfología y una topología, encontrar en él el principio de expresión de la vida anímica, y con ello como sustento, entonces sí, ejercitarlo, darle una nueva forma acorde con los fines de la interpretación teatral, de la retórica o del canto.

INTERPRETACIÓN Y EXPRESIÓN

Pero justamente en este punto, es preciso indagar por otro asunto. Hasta aquí, he abordado el tema del perfeccionamiento técnico en términos quizá muy vagos o generales. Lo mismo podría decirse del atleta que del actor: los dos se enfrentan por igual a la inadecuación de su cuerpo con respecto a los fines solicitados por su práctica respectiva y los dos necesitan en igual medida una apropiación epistemológica que guíe su entrenamiento. Pero de ellos no se puede decir en el mismo sentido que el cuerpo sea un instrumento. Es cierto que en un caso y en el otro el cuerpo es la materia sobre

la que se trabaja para transformarla y, en los dos, los efectos del perfeccionamiento técnico se buscan en el cuerpo. Si se quiere, medio y fin coinciden en la misma instancia. Pero el cuerpo del actor, a diferencia del cuerpo del atleta, es, además, vehículo de algo más que la pura ejecución.

La interpretación teatral, fundada sobre el dominio de la postura, del gesto y de la voz, pone en escena un carácter, entendido este como disposición anímica, y sus fluctuaciones afectivas y volitivas. Y ello, hay que señalarlo, está mediado por el texto al que el actor se enfrenta en cuanto tiene que “darle vida” a un personaje. El actor se convierte, pues, en *médium* de algo distinto de él: el texto impone una dirección y un límite, según la situación dramática de que se trate en cada caso. “Este apóstrofe debía mezclar sorpresa, franqueza militar y alegría”, dice Delsarte refiriéndose a las sufridas líneas de saludo a papá Dugrand. Si el gesto y el tono de la voz se convierten en un problema, no es porque el actor no sepa hablar ni gesticular. Es porque la escena toda —el espacio, el texto, el personaje— es un artificio que, sin embargo, exige que las acciones allí realizadas aparezcan como naturales⁶. Sólo en esa específica condición aparece el problema de la verosimilitud. De un atleta no se espera que corra *como correría* un atleta. Se espera que corra lo mejor que él mismo puede hacerlo. De un actor, en cambio, se espera que actúe *como actuaría su personaje si este estuviera en determinada situación, según su carácter, sus motivos, según aquello que el drama le impone como pathos*.

Ello hace que la dificultad técnica se vuelva más compleja todavía. Suponiendo, incluso, si es que es posible considerarlo abstractamente, que un actor haya alcanzado un dominio perfecto sobre su voz o sobre sus gestos, de tal modo que en ellos no haya nada de superfluo o de desgraciado, ¿cómo saber qué tono adoptar para una línea, con qué movimiento de los brazos o del torso acompañarla, qué expresión dibujar en el rostro? ¿No supone esa capacidad, acaso, el haber tenido al menos la experiencia de algo similar? Y si así fuera, ¿no debería ser el actor el más sabio de los hombres, para poder extraer de su acervo todas las experiencias posibles, como de una fuente inagotable? A cada situación dramática, una experiencia vivida y disponible en la memoria corporal y afectiva lista para ser puesta en escena: ¡qué gran actor! Imposible, sin embargo.

El actor se enfrenta, entonces, a una doble dificultad: en el aprendizaje técnico, aquella consistente en “recuperar” la unidad perdida entre mente y cuerpo y, en la interpretación, la de darle un talante específico a la acción, determinado por personaje, texto y situación dramática. La solución, en los dos casos, una vez admitida la finitud de la experiencia vivida, apunta a la necesidad de *conocer*. Conocer los principios, esto es, por un lado, construir para sí una imagen de la constitución orgánica del cuerpo, de modo que la inteligencia pueda obrar con claridad —y distinción— sobre el instrumento y así le sea posible aumentar su potencia para la ejecución. Por otro lado, conocer los principios según los cuales algo de lo que sucede en el alma se manifiesta en el cuerpo, bajo la forma de la *expresión de las pasiones*, para así poder hacer de modo *verosímil* en el escenario lo que haría un personaje tal, movido por tales motivos, en tales circunstancias, según un tal temperamento o carácter.

Y esa es, precisamente, la dirección que Delsarte dará a sus investigaciones. Perplejo por la falta de consistencia de las indicaciones de sus maestros, el actor se ocupa-

rá de preguntarse entonces por la *razón de ser* de determinadas reacciones corporales —gestuales, diremos— relacionadas con respuestas emotivas o cognitivas, razón que debía ser, entonces, buscada no en las suposiciones que sobre ella hacían los sabios, sino en la naturaleza misma: “identificar la propia razón a la *razón de las cosas*” (Delsarte, 1992, p. 60).

Retomemos, pues, el episodio del primo venido, sin saberlo, a revelar el *quid* de todas las preguntas del discípulo fracasado. Lo que en esas circunstancias se puso de manifiesto fue una diferencia crucial entre una reacción, expresada mediante determinados gestos, que se suponía evidente y que los maestros enseñaban como tal, y lo que *en realidad* ocurría ante la específica situación de sorpresa, gratitud y respeto suscitada por el recién llegado. Era necesario, entonces, someter la instrucción a un examen riguroso, que incluso implicaba poner en cuestión la capacidad misma de la razón:

He constatado la impotencia de mi razón y de la de mis maestros. Pero, como no es probable que mis maestros y yo, seamos todos al mismo tiempo más tontos que el común de los mártires (*sic*), concluyo que la razón del hombre es ciega en materia de principios y que todas sus enseñanzas serían impotentes para guiarme en mis investigaciones. Pero, de otro lado, me resulta evidente que, sin esta razón, yo no sabría utilizar ningún principio. ¿Qué es pues la razón humana tan vana y tan preciosa a la vez? ¿Y qué papel se le debe asignar en el arte? Creo que es eso, ante todo, lo que hay que saber. La respuesta que esta pregunta exige debe surgir para mí del estudio de los fenómenos del instinto; examinemos entonces aquellos que la naturaleza acaba de ofrecerme providencialmente. Si esos fenómenos, opuestos a los que entreveía mi razón, son prescritos por una necesidad fisiológica o anímica, necesidad sobre la cual se funda el instinto, son por ello mismo motivados, soberanamente motivados. Es irrefutable. Ahora bien, si logro penetrar el sentido de esos motivos, si comprendo la razón de los fenómenos que me impone el instinto, me será forzoso admitir, en el orden de las cosas, una razón que no es *mi razón*. Una razón superior, infalible, que se burla de mi razón, la cual, mal o bien, debe someterse so pena de caer en el absurdo.

(...)

En la frase: “Eh! Bonjour, etc.”, mi razón me dictaba este triple movimiento paralelo: avanzar la cabeza, los brazos y el torso sobre la pierna anterior. Y he aquí que una frase semejante: “¡Eh! *Bonjour mon cher cousin!*” producida en una situación idéntica, determina fenómenos diametralmente opuestos a aquellos que mi razón estima como los únicos admisibles. En efecto, ¿no se cae de su peso que la aparición de una cosa agradable y amada tenga por primer efecto atraernos hacia ella? ¿No parece perfectamente natural tender la mano a un amigo que una afectuosa sorpresa nos hace interpelar con estas palabras: “¡Eh! Hola, querido amigo”? ¿Y nos vendría alguna vez a la mente el dirigir nuestro cuerpo contrariamente al objeto que lo atrae afectuosamente? (...) Pues bien, ¡no! Todas esas cosas tan racionales y tan perfectamente claras, son radicalmente falsas. Los hechos lo prueban irrefutablemente, y con esos hechos no hay nada que discutir. Es absolutamente necesario admitirlos a priori como fundados o renunciar a la verdad. (...) Así pues, de acuerdo con la indicación natural de lo que hemos llamado

razón soberana (...) en esta frase: “Eh! Bonjour papa Dugrand!” hay que elevar los brazos, bajar la cabeza y echar el torso hacia atrás, apoyándolo en la pierna posterior. (Delsarte, 1992, p. 61)

Desglosemos el problema: una vez constatada la insuficiencia de lo que en adelante podrían ser considerados prejuicios de los maestros, Delsarte debe reconocer que aquello que aparece como razonable en realidad no lo es, tal como lo muestran una serie de indicios muy específicos —la auténtica reacción suscitada en él por una situación similar a la que debía interpretar—. Le es necesario, pues, admitir que debe buscar la claridad faltante en otra parte, a saber, en una razón no individual y no en lo que el razonamiento supone como evidente, sino en el *orden de las cosas*, esto es, una razón superior —diremos, por ahora⁷, la naturaleza— que se manifiesta en los fenómenos producidos por y fundados en el instinto, entendido en una doble dimensión: fisiológica y anímica.

En ese punto, la pregunta por la consistencia de las acciones escenificadas —verosimilitud— se convierte en una pregunta por la adecuación de tales acciones a aquellas dictadas por la naturaleza y, en tal sentido, en una pregunta por la verdad, que como se verá, es entendida en términos naturalistas o realistas. Lo que ha tenido lugar en este primer episodio revelador no es sino la aparición de un indicio que señala la dirección en que debe, en adelante, transcurrir la investigación del actor. La acción espontánea que contradice la enseñanza del canon imitativo, reclama, pues, un ejercicio de indagación por los principios generales que ponen en marcha la expresión, es decir, por las reglas según las cuales una determinada pasión o afición del alma se manifiesta en un movimiento específico de las partes del rostro o del cuerpo y en un cierto tono de la voz.

OBSERVACIÓN: HACIA UNA SEMIÓTICA DE LA VIDA

El segundo de los episodios reveladores relatados por Delsarte llevará a puntualizar esta búsqueda en los términos de una semiótica de la vida anímica con pretensiones de universalidad. Una vez convencido de la necesidad de buscar los principios de la expresión en una observación rigurosa de la naturaleza, Delsarte se hace invitar por el mismo primo del primer episodio, que estudiaba medicina, a una visita al anfiteatro. Allí, horrorizado por el espectáculo de los cuerpos descuartizados, se percató de una situación que, hasta entonces, parecía haber sido omitida por los mismos estudiantes:

No obstante, en medio de tantos objetos repulsivos, la *facultad de observación* a la cual debo ya tan fecundos descubrimientos no se había dormido en mí. Ya me había preguntado mediante qué signo evidente se podría reconocer una muerte reciente. Al respecto, había explorado e interrogado rápidamente todas las partes del cuerpo de algunos cadáveres que permanecían más o menos intactos. Buscaba un rasgo común a todos, una forma, un signo invariablemente afectado por todos: la mano me proporcionó ese signo y respondió ampliamente mi pregunta. Noté, en efecto, que el pulgar presentaba en todos los cadáveres una actitud singular; me impresionó aquel movimiento de *aducción* que ni la vigilia ni el sueño habían ofrecido a mi vista. Eso fue una iluminación. Para

estar más seguro de mi descubrimiento, busqué en las cubetas (...) en donde estaban los brazos separados del tronco; estos presentaban la misma disposición. Vi incluso manos separadas de los antebrazos, y a pesar de la ablación de los tendones flexores, siempre la mano volvía a trazar ese signo. Tal persistencia no podía dejar que subsistiera duda alguna; desde entonces, pues, tenía la *semiótica* de la muerte. Ello me alegró, tanto más cuanto que, previendo la utilidad que este descubrimiento podría tener en el campo de batalla, por ejemplo, donde uno está expuesto a enterrar a más de uno vivo, adivinaba además algo de su importancia artística. (Delsarte, 1992, pp. 66-67)

La búsqueda delsartiana, sin embargo, no podía contentarse con una semiótica de la muerte, aunque es cierto que la observación sobre la aducción de los pulgares en los cadáveres develaba ya un dato suficientemente importante: todo redundaría en provecho del arte. ¿Pero qué principio del movimiento podría extraerse precisamente de aquello que ya no era una vida, sino un fragmento descompuesto de cuerpo? En efecto, a su llegada al anfiteatro, después de ver “los cadáveres mutilados por el escalpelo, desfigurados por la putrefacción y devorados en parte por gusanos y ratas” y otras cuantas inmundicias, Delsarte se escandaliza:

¡Pero qué! —me dije— ¡esas masas informes y pútridas han vivido! ¡Han pensado!
¡Han amado, y, quién lo creería ante el horror y el disgusto que inspiran, han sido amadas, queridas, adoradas, tal vez!

¡Ah! Si, como lo piensan esos estudiantes [de medicina], el alma no es inmortal, si es ahí donde deben terminar tantas aspiraciones, tantos proyectos, tantas esperanzas, ¿qué es entonces el hombre? (Delsarte, 1992, pp. 64-65, cursivas en el original)

No es, pues, un espíritu de anatomista el que anima al investigador. De hecho, este se lamenta de la hosca frialdad, la indiferencia y el cinismo con que los médicos tratan los cuerpos despojados de vida y llega incluso a pensar que, ante la evidencia de la total inexistencia de un sentimiento de empatía, acaso de respeto religioso por los muertos, los científicos mismos están “más muertos” que los cadáveres de los que se ocupan.

Así, pues, con la intención de llevar su búsqueda más allá de los cadáveres, el actor y declamador, ahora curioso investigador de la naturaleza, pide entonces ser conducido del anfiteatro a la clínica, para observar *in vivo* a un agonizante y comprobar su hallazgo en el tortuoso proceso que lleva de la vida a la muerte. En efecto, Delsarte constató que, al inicio de la agonía, los pulgares se contraían de modo casi imperceptible, pero, después, advierte:

(...) al llegar a la última lucha, y en los esfuerzos supremos que hizo ese desdichado para aferrarse a una vida que le escapaba, vi todos los dedos dirigirse compulsivamente hacia la palma de la mano, escondiendo los pulgares que previamente se habían acercado a ese centro de convergencia. (Delsarte, 1992, p. 66)

La muerte sucedió al poco tiempo y los dedos recuperaron la posición neutral, salvo el pulgar, que se mantuvo contraído. Múltiples verificaciones confirmaron la regularidad de este signo, ahora inequívoco, de la muerte.

Se creería que, con esta nueva observación, Delsarte no hizo más que ganar una mayor certeza sobre la semiótica de la muerte alcanzada mediante el examen de los cadáveres, pero la verdad es que obtuvo algo mucho más importante: que al inicio de la agonía la contracción de los pulgares fuera mucho menos evidente que ante la inminencia de la muerte, cuando se hacía del todo patente, lo proveyó de un criterio definitivo: el de la *intensidad* del signo, que dependía de la menor o mayor proximidad del evento final y, con ello, de la presencia de la vida y su paulatina retirada. En adelante, los signos tendrían que ser abordados en términos de *grados* y, lo que es más determinante todavía, la introducción de este nuevo criterio haría necesario el paso a una semiótica de la muerte a una de la vida.

Ese tránsito no es, sin embargo, transparente y precisa de una moción metodológica en la que se pone en juego la relación del arte con la verdad. Dotado del nuevo principio de la semiótica, y convencido de que tenía que utilizarlo en provecho del arte, Delsarte se dirigió al Museo del Louvre en búsqueda de los cuadros en los que se representaban muertos y moribundos heridos en batalla, o al mismísimo Crucificado, pero sólo para constatar que ninguno de los autores de las más importantes obras pictóricas había dado con el signo indiscutible de la muerte.

Recorrí de nuevo las galerías del Louvre, pero esta vez armado de un criterio que daría a mi crítica una incontestable autoridad, y ahí, para evitar toda digresión inútil, la ignorancia de los pintores, y hablo aquí de los más renombrados, no tardó en serme demostrada, qué digo, me saltó a los ojos, pues todas esas manos en las que creían haber representado la muerte no me ofrecían más que los caracteres de un sueño más o menos apacible. Así, el descubrimiento de una sola ley había bastado para que un pobre jovencito de 15 años, desposeído de toda ciencia y aquejado por la profunda ignorancia en la que lo habían dejado hasta el momento, se sintiera elevado a la altura de un crítico infalible y ante el cual los más grandes artistas no podían tener gracia alguna. Comprendí entonces toda la potencia, toda la fecundidad de las leyes que rigen la naturaleza del hombre, y cuánto el genio mismo era esterilizado por la ignorancia de esas leyes de las que nos puede hacer poseedores una simple observación. (Delsarte, 1992, p. 67)

De nuevo, Delsarte se enfrentaba a la ignorancia de los maestros, ahora los maestros de la pintura occidental —no estaba menos que en el Louvre— y, como lo había hecho antes, debía anteponer una actitud metodológica de distancia frente a tal autoridad:

Pero, me dije, mi descubrimiento no está completo, pues si gracias a él he podido constatar que todas esas imágenes de la muerte son infieles y no responden en realidad más que a la expresión del sueño, me es, de otra parte, imposible constatar hasta qué punto viven esas imágenes en las que el pintor ha pretendido representar la vida. Es, pues, el carácter de la vida lo que tengo que estudiar para completar mi crítica. (Delsarte, 1992, p. 67)

Actitud, se diría, calcada de la de Descartes (1996, pp. 31-32), pues la evidencia de que una fuente de conocimiento puede conducir a error en un aspecto específico

deriva en la deslegitimación íntegra del tal fuente y exige la negativa a asentir sobre su veracidad. Así pues, ¿qué razones podrían seguir obrando con respecto a la adecuación de las representaciones de los vivos, si las de los muertos se mostraban como falsas con tanta patencia? Ahora bien, una parte del camino había sido allanada: si la aducción del pulgar, en sus diferentes grados, constituía el criterio para determinar la cercanía de la muerte, por extrapolación, necesariamente, tendría que ser relevante para establecer la intensidad de la vida. Pero, entonces, el museo no podía seguir siendo el campo de estudio. Era preciso escoger un lugar donde fuese posible someter a examen la disposición de los pulgares de los vivientes.

Dejé entonces el museo donde ya no tenía nada más que aprender, y, para observar la mímica viviente del pulgar, me dirigí al paseo de las Tulerías, frecuentada entonces por toda la *aristocracia parisina*. (Delsarte, 1992, p. 67)

Y he aquí que el estudio tenía que toparse con una nueva dificultad. Los aristócratas no podían ofrecerle lo que buscaba.

Ese medio, me dije, es *evidentemente falso* de los pies a la cabeza, no vive más que una vida afectada y estirada, artificio es todo lo que allí veo, pero el arte, así lo presiento, se deshonorra en todo aquello que toma prestado del artificio. (Delsarte, 1992, p. 70, cursivas en el original)

La afectación propia de la “gente de mundo”, tal como Delsarte la describe, consiste precisamente en una profunda moderación de los gestos, que casi los reduce a su desaparición. Si a los ojos del joven investigador los médicos aparecían, por su insensibilidad, más muertos que los muertos, otro tanto habría que admitir de la aristocracia. Estos personajes que Delsarte rechaza como posibles sujetos de observación han temperado sus gestos —aquel exceso del impulso o de la emoción que desborda el nervio o la “interioridad” y se dibuja en el rostro, en el tono elevado u oscilante de la voz, en la manera de portarse, de llevarse a sí mismo— hasta el punto de ejercer un dominio total sobre estos: la impavidez, la adecuada moderación en la expresión y en la postura son signos del haber nacido en noble cuna. Lo mismo sucedía con la burguesía de la época, tanto más cuanto mayor era el rigor que debían poner en el cálculo de sus maneras y mayor el empeño en su asimilación e incorporación, si querían acceder, sin haberlo heredado al nacer, al grado de distinción que su creciente poder económico y político reclamaba.

Mucho habría que decir sobre esta codificación socio-política del gesto que, haciendo una lectura de Giorgio Agamben, sería posible identificar con el fenómeno generalizado, en la Europa de finales del siglo XIX, de una pérdida. “El hombre ha perdido sus gestos” (Agamben, 1993, p. 102), nos dice el autor de *Medios sin fin*. Esta desaparición, a su vez, daría lugar a una preocupación creciente por recuperar lo perdido.

Ahora, una humanidad —una sociedad— que los ha perdido [los gestos] se encuentra al mismo tiempo obsesionada por este hecho. Para los hombres que pierden lo que les es natural, los gestos, hasta los más sencillos, se convierten en algo como un destino,

un destino inevitable. Los hombres que pierden su desenvoltura son obsesionados por los gestos. (...) Se podrían ofrecer muchos ejemplos: si se mira el arte de final de siglo, el arte llamado "pompier", los monumentos muestran la obsesión por el gesto, se centran en él, en lo que los hombres estaban perdiendo. (...) Y cuando la época se dio cuenta de ello, se inició un intento extremo de entrar otra vez en posesión de lo que estaba perdido, un esfuerzo para recuperar *in extremis* los ademanes abandonados. La danza de Isadora Duncan y de Diaghilev evidentemente, pero también las *Recherches* de Proust y la gran poesía de Jungedstil de Rilke-Pascoli trazan el círculo en donde los hombres buscan para recuperar o para evocar lo que habían perdido o que iban a perder para siempre. (Agamben, 1993, p. 103)

¿Podría el trabajo de Delsarte ser inscrito en este intento de recuperación del gesto? ¿Y de qué modo? ¿Qué tipo de experiencia del cuerpo, qué concepción del arte y de la expresión hacen posibles las pretensiones científicas del actor? Todo ello hace parte del recorrido que sería necesario trazar para dar cuenta de la complejidad histórica de la tarea emprendida no sólo por Delsarte, sino por pensadores, artistas y científicos de la época⁸. Por ahora, quedémonos con el asunto que Delsarte mismo señala como problemático al enfrentarse, en el Jardín de las Tulerías, con una clase caracterizada por la inexpresividad, esto es, por la *falsedad*.

(...) todos los bien nacidos mienten. El medio que ellos constituyen y que llamamos el mundo no es más que una mentira perpetua. La urbanidad misma descansa sobre la mentira. Es más, ella la impone como un deber. ¡En qué se convertiría el mundo, Dios, si en él la verdad se tuviera que escuchar! ¡Darían ganas de huir! Un cuarto de hora de sinceridad no sería tolerable... la gente se despellejaría; de ahí la extrema reserva con la cual se manifiestan los sentimientos más confesables, de ahí esa prudencia que paraliza los resortes de la vida sensitiva (...). (Delsarte, 1992, p. 87)

Como hemos visto, la búsqueda de los principios del arte debía pasar por la observación en campo para establecer el carácter de la expresión de la vida en los cuerpos —hasta este punto, específicamente en los movimientos de los pulgares—, pero, en su primer intento, tal observación fracasa al encontrarse en un medio que vive, precisamente, del artificio. Y lo que la reflexión de Delsarte pone en relieve es que tal cosa no puede ser la fuente del arte. Al contrario, lo desvirtúa por completo. El arte, pues, debe extraer sus recursos de la naturaleza misma y, entonces, su fundamentación ha de evaluarse con respecto a la verdad. Verdad que, en ese orden de ideas, no podrá ser hallada sino en la espontaneidad de la expresión. Así, nuestro actor tendrá que dirigir su mirada hacia los caracteres no cultivados en el código de *l'élégance*: nodrizas, mucamas, gente del pueblo. Allí, en cambio, la búsqueda da frutos rápidamente.

¡Ah!, me dije, en el seno de ese pueblo de nodrizas, de niños, de criadas mofletudas y de madres de familia, todos riendo, llorando a la vez, gritando, gesticulando, saltando, arremolinándose, ¡en buena hora! Aquí está la vida, y si la contemplación de ese pequeño mundo turbulento y afectuoso no me instruyera, ¿en dónde encontraría la solución

que busco? Pero esa solución, como yo lo preveía, no se hizo esperar. Así, noté que había nodrizas distraídas e indiferentes frente al niño que amamantaban. En ellas, el pulgar estaba invariablemente cerca de los dedos y presentaba cierta semejanza con la aducción que se manifiesta en la muerte. En otras nodrizas más afectuosas, los dedos de la mano que sostenían al niño se separaban sensiblemente y dejaban ver un pulgar excéntricamente tierno. Pero esta excentricidad del pulgar se elevaba a proporciones sobrecogedoras en las madres que veía partir con su pequeño. Allí, el pulgar se separaba vehementemente como para abrazar y estrechar a un ser adorado. De ese modo, no tardé en reconocer que la *abducción* o la separación del pulgar es proporcional a la exaltación afectiva de la vida. Sin ninguna duda, me dije, *el pulgar es, en la progresión abductiva, el termómetro de la vida* como lo es de la muerte en la proporción inversa. (Delsarte, 1992, p. 70)

Un naturalismo caracterizará esta nueva aproximación: el gesto cotidiano, espontáneo, sin imposturas, incluso sin imposturas sociales, se convertirá en una clave que tiene sustento en una gran suposición: el gesto devela una realidad anímica y en toda ocasión donde aparece muestra la verdad del alma que en él se expresa. Así, su aplicación en el campo del arte implicará la capacidad adquirida de reconocer cuándo un individuo dice la verdad y cuándo miente: sus pulgares lo delatarán.

De la generalización de ese principio, obtuve aplicaciones muy interesantes para mi arte. Así, me decía, suponiendo la presencia de tres hombres a cada uno de los cuales yo hubiese pedido un favor y, suponiendo que los tres me dijeran sucesivamente la palabra *sí* en respuesta a mi petición, y que esos tres hombres acompañaran ese *sí* de un mismo signo de la mano correspondiente al consentimiento, si uno de ellos dejara su pulgar acercarse al índice, resulta evidente que él me engañará, pues su pulgar así ubicado me dirá que él está muerto ante mi propuesta. Si noto en el segundo una ligera abducción del pulgar, debo creer que aquél, aunque poco diligente para complacerme, lo hará sin embargo por resignación. Pero si el tercero opone fuertemente el pulgar a los otros dedos, ¡oh!, puedo contar con su bondad. Este último no me engañará, la abducción de su pulgar me enseña más sobre su benevolencia que todas las palabras con las que podría comprometerse. (Delsarte, 1992, p. 71)⁹

Volvamos, pues, al problema inicial para reconstruir sus momentos. Si el actor fracasa en su ejercicio de interpretación, ello se debe a que hay una falta de consistencia entre los motivos y las afecciones que se supone dirigen la acción del personaje exigida por la situación dramática y lo que efectivamente el intérprete realiza en escena. Así, la torpeza aparece como producto de una escisión entre el adentro del alma, "yo", y el afuera del cuerpo, incapaz de ser fiel, técnicamente, a los motores internos impuestos por el texto teatral. Para subsanar tal inconsistencia, hace falta, entonces, establecer los principios según los cuales las afecciones del alma se expresan en movimientos del cuerpo. La transición epistemológica es, entonces, ineludible. Para interpretar, hay que conocer y el conocimiento debe ser extraído de una observación cuidadosa de la naturaleza. Lo que tal observación pone de manifiesto es una semiótica de la vida anímica: los

movimientos del cuerpo son *signo* de las afecciones del alma y, en cuanto tales, revelan, o más bien *expresan*, la naturaleza y la intensidad de dichas afecciones. El principio de abducción-aducción del pulgar no es sino el primero de los hallazgos de Delsarte. A él seguirá una semiótica de las posiciones de la cabeza, de la gravedad-agudeza de la entonación vocal, luego una semiótica de los hombros y, en su etapa de madurez, una completa *gramática del gesto* y la elaboración de un sistema, el *Compendium*, en el que se integran la voz, el gesto y la palabra como formas de expresión de las dimensiones del ser humano y del mundo —alma, vida y espíritu¹⁰—. El arte, pues, en este caso, la acción teatral —tal como la concibe Delsarte—, si quiere alcanzar la consistencia, debe hallar en la naturaleza misma las fuentes de su perfección: no es, entonces, artificio, sino adecuación a su origen. Pero dicho origen, al poner alma y cuerpo en relación mediante el gesto o la expresión, supone la escisión fundamental entre las dos instancias. Así, el establecimiento de una semiótica general del gesto con base en los hechos proporcionados por el instinto, en su doble constitución fisiológica y anímica, pone los fundamentos para el ejercicio de unificación exigido por la técnica. En la búsqueda por tal unidad, el actor se hace objeto de conocimiento en cuanto *cuerpo expresivo*, en cuanto ser gesticulante.

NOTAS

- 1 Quizás la fuente más común de esta asimilación es el título mismo de la obra autobiográfica y de reflexión de la coreógrafa y bailarina alemana Mary Wigman, *El lenguaje de la danza*. Allí, Wigman afirma: “La danza es un lenguaje viviente que habla del hombre —un mensaje artístico que sobrevuela el suelo de la realidad para hablar, en un nivel más alto, en imágenes y alegorías de las más íntimas emociones y necesidad de comunicación del hombre” (Wigman, 1966, p. 10). [La traducción es mía]. Sugerencias similares se pueden encontrar en Shawn (1954). Ver, también, Partsch-Berghsohn y Berghsohn (2003) y Fernandes (2007).
- 2 Una reflexión acerca del modo en que las investigaciones de Delsarte fueron recibidas por la danza moderna resulta imposible en este espacio. La obra de Ted Shawn, *Every little movement. A book about François Delsarte*, publicada en 1954, es particularmente iluminadora al respecto. También, se puede consultar *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism* de Nancy Lee Chalfa Ruyter (1999) y *The Makers of Modern Dance in Germany* de Isa Partsch-Berghsohn y Harold Bergsohn (2003). Me ocupé de este asunto en el tercer capítulo de mi tesis de Maestría en Filosofía, *En el cuerpo reverbera el cielo. Técnica y ontología del gesto: una lectura de François Delsarte* (Marín, 2009), centrándome en las reflexiones de Ted Shawn. El camino por explorar es amplio y daría lugar a otras investigaciones.
- 3 Se estima que *Les épisodes révélateurs* fueron redactados entre 1865 y 1871 y sólo fueron publicados en Estados Unidos en 1882, once años después de la muerte de Delsarte.
- 4 Recorro acá a la lengua francesa, en la que la palabra *répétition* tiene, a la vez, el significado de una acción que se realiza múltiples veces y de *ensayo* para las artes escénicas. En efecto, la adquisición de una habilidad técnica se produce siempre mediante una serie de ensayos. El perfeccionamiento del gesto, cualquiera que este sea, es una tarea de repetir sobre lo que no está acabado. No se ensaya sobre lo perfecto.
- 5 Spinoza señala así este extrañamiento de modo más radical al afirmar que “cuando los hombres dicen que tal o cual acción del cuerpo nace del alma, que tiene imperio sobre el cuerpo, no saben lo que dicen, no hacen otra cosa que confesar en palabras especiosas que ignoran sin admirarse de ello, la verdadera causa de aquella acción”.

- 6 Esto, por supuesto, según una específica concepción del arte como “formalización” de la naturaleza, y no, como lo define Aristóteles en la *Poética* (2004), adoptando la figura del “bello animal”, según la cual la consistencia del artificio dramático debe ser autónoma.
- 7 En este punto, con miras a plantear el problema que trato de reconstruir, me es preciso omitir, deliberadamente y haciendo un gran esfuerzo, la savia teísta del pensamiento de Delsarte. La gran mayoría de los paréntesis que encierran puntos suspensivos en las citas obedecen a este intento que, espero, el lector sepa entender. Por lo demás, en *Los episodios reveladores*, Delsarte no había llegado aún a la sistematización de sus principios, basados en una concepción trinitaria del mundo y del ser humano y consignada en el *Compendium*.
- 8 Además de los mencionados por Agamben, se puede citar a Charles Darwin, por ejemplo, con su obra *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre* (1872); Guillaume-B. Duchenne, con su *Mécanisme de la physionomie humaine* o a Gilles de la Tourette, primero en sistematizar un síndrome de la disfunción gestual, que lleva su nombre.
- 9 Aparece aquí una sugerente contraposición entre el gesto y la palabra, que puede dar indicios sobre la idea según la cual la gestualidad constituiría un lenguaje autónomo y con más títulos de legitimidad que el lenguaje verbal, en el sentido en que estos pueden ser definidos según una relación de adecuación con la realidad. El lenguaje “del alma” no pide mediación articulada. Él mismo es expresión directa de los motivos y pasiones de los hombres y, en cuanto tal, resulta de entrada legitimado por su origen: la naturaleza (ya sea esta entendida como fisiológica o psíquica). De semejante suposición se siguen los modos en que han sido pensados, por un lado, el llamado lenguaje o comunicación “no verbal” de la psicología y de ciertos discursos pseudocientíficos como la *kinesia* (Fast, 1971), pero, también, desde una perspectiva psicoanalítica, el concepto de “proxemia”. Igualmente, la tan difundida comprensión de la danza como “lenguaje del alma” o “lenguaje universal”. Las implicaciones son muchas y complejas, y darían lugar a un extenso desarrollo que aquí no es posible.
- 10 Este sistema fue retomado como fuente de aplicación técnica especialmente por Ted Shawn (2005), pero también constituyó una fuerte influencia para Rudolf von Laban y Mary Wigman, entre otros importantes exponentes de la danza moderna (Partsch-Bergsohn y Bergsohn, 2003). El modo en que el “sistema Delsarte” fue recibido y dio forma a una específica comprensión de la danza es objeto del tercer capítulo de mi tesis de Maestría en Filosofía, *En el cuerpo reverbera el cielo. Técnica y ontología del gesto: una lectura de François Delsarte* (Universidad Javeriana, 2009).

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. “Teoría del gesto: los medios puros”. En *La modernidad como estética*. Madrid: XII Congreso Nacional de Estética, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, 1993.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Bourcier, Paul. *Histoire de la danse en Occident. Du romantique au contemporain*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- Barba, Eugenio. “Le corps crédible”. En Aslan, Odette (comp.). *Le corps en jeu*. Paris: CNRS Éditions, 2000.
- Delsarte, François. “Les épisodes révélateurs”. En Porte, Alain. *Delsarte. Une anthologie*. Paris: IPMC, 1992.
- Descartes, René. “Discours de la méthode”. En *Oeuvres*. Vol. VI. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1996.
- Fast, Julius. *El lenguaje del cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Troquel, 1971.
- Fernandes, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro. Repetição e transformação*. Sao Paulo: Annablume Editora, 2007.
- Graham, Martha. *La memoria ancestral*. Trad. de Ángela Pérez. Barcelona: Circe, 1995.

- Nancy, Jean-Luc. *El intruso*. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2006.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Partsch-Bergsohn, Isa y Bergsohn, Harold. *The Makers of Modern Dance in Germany. Rudolf von Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss*. USA: Princeton Book Company, 2003.
- Ruyter, Nancy Lee Chalfa. *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*. Wesport: Greenwood Press, 1999.
- Shawn, Ted. *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte*. Traducción al francés de *Every little movement. A book about François Delsarte* por Annie Suquet. Bruxelles, Centre national de la danse: Éditions Complexe, 2005.
- Spinoza, Baruch de. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. Óscar Cohan. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Wigman, Mary. *The Language of Dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 1966.

Cómo citar este artículo:

Marín, Alejandra. "El actor naturalista: sobre los episodios reveladores de François Delsarte". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 5 (2), 9-28, 2010.