

La lógica interna y los dominios de acción motriz de las situaciones motrices de expresión (SME)

The internal logic and action domain of motor skills in motor expression situations (MES)¹

Mercè Mateu Serra*

Marco Antonio Coelho Bortoleto**

Resumen: La expresión está presente en la cotidianeidad corporal (cuerpo vivenciado), en la codificación comunicativa (cuerpo lenguaje) y su máxima especialización la constituyen las prácticas artísticas (cuerpo escénico). Luego, la dimensión expresiva está implícita en todas las prácticas motrices, y de forma explícita, es en las situaciones motrices de expresión donde la eficacia práxica de la acción queda supeditada a la eficacia expresiva de la misma. El presente ensayo tiene como objetivo desvelar los objetivos motores y los rasgos dominantes que caracterizan la lógica interna de las situaciones motrices de expresión² (SME). Una vez reconocidos los rasgos estructurales que caracterizan esta familia de situaciones motrices nos proponemos ubicarlas en los distintos dominios de acción motriz (CAI) propuestos por Parlebas (2001). Las reflexiones presentadas en esta ocasión indican que las SME se extienden desde aquellas en las que el objetivo es la forma pura del movimiento en sí misma, en que las propias acciones son el mensaje (función poética), hasta situaciones en que la forma remite a un tema, a una referencia externa (función referencial), abarcando un amplio abanico de prácticas que van desde la espontaneidad a la máxima codificación. Situaciones motrices que se caracterizan por una intencionalidad expresiva-comunicativa (de alteralidad). Observamos que las SME pueden tener una naturaleza psicomotriz y/o sociomotriz cooperativa, y pueden desarrollarse tanto en un medio estable como inestable (con incertidumbre informacional). Por lo tanto, estas prácticas pueden ocupar cuatro de los ocho subdominios de la clasificación parlebasiana de las prácticas motrices. Finalmente, vislumbramos la necesidad de conformar un subdominio específico para estas prácticas que permita agruparlas y distinguirlas de las demás, considerando su naturaleza expresiva.

Palabras Clave: Praxiología Motriz. Expresión corporal. Dominios de Acción Motriz.

¹ Este ensayo representa una versión revisada de la comunicación "Las situaciones motrices de expresión (SME) y los dominios de acción", presentada en el IX Seminario Internacional de Praxiología Motriz, en Las Palmas de Gran Canaria (España), 2005.

² En adelante, SME (situaciones motrices de expresión).

* Doutora em Educação pela Universidade de Barcelona, Professora do Instituto Nacional de Educação Física da Catalunha – INEFC – Centro de Barcelona – Universidade de Barcelona. Barcelona, Espanha. Email: mmateu@inefc.udl.cat; mercemateu@gencat.cat

** Doutor pelo Instituto Nacional de Educação Física da Catalunha - INEFC – Universidade de Lérida, Pós-Doutoramento pela Faculdade de Motricidade Humana – Universidade Técnica de Lisboa - Portugal, Professor da Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Coordenador do Grupo de Pesquisa em Ginástica – Fef - UNICAMP. Campinas, São Paulo, Brasil. Email: bortoleto@fef.unicamp.br

Abstract: Expression exists in everyday corporal action (live body), in communicative coding (language body), and its maximum specialization is constituted by the artistic practices (scenic body). Therefore, the expressive dimension is implicit in every motor practice and explicit in motor expression situations in which the practical effectiveness of the action is subject to its expressive effectiveness. The present essay intends to reveal the motor goal and the dominant features that characterize the internal logic of the motor expression situations (MES). Once recognized the structural features that express this class of motor situations, the article proposes to locate them in the variety of motor action domains proposed by Parlebas (2001). The reflections presented in this article indicate that the MES extend from those in which the goal is the pure pattern of the movement by itself – in which the actions are the message per se (poetic function) – to those situations in which the pattern refers to a subject, an external reference (referential function), covering a wide range of practices that goes from spontaneity to maximum coding; motor situations characterized by an intentional communicative expression (otherness). Moreover, the article highlights that the MES may have a cooperative psychomotor and/or sociomotor logic, and may be developed both in stable and unstable (with an informational uncertainty) environments. For this reason, these practices may take place in the eight subdomains of the motor practice classification devised by Parlebas. Finally, considering their expressive nature, it is observed the need to develop a specific subdomain to these practices, one that allows them to be gathered and distinguished from other ones.

Keywords: Motor Praxiology. Body Language. Motor Action Domains.

Recebido em: 19/04/2011. Aceito em: 25/05/2011.

1 Introducción

Ante las exigencias taxonómicas, es fácil advertir que las propuestas que organizan los planes de estudios, diseños curriculares y programas en educación física y deporte presentan ciertas lagunas (Parlebas 1986, Moreno et al. 2000, Lagardera y Lavega 2003, etc.). Efectivamente, las referencias teóricas sólidas rara vez se utilizan con estos fines. Ante cualquier dominio o familia de prácticas motrices se observa una gran diversidad y eso no hace más que confirmar la importancia de encontrar una clasificación que permita organizar las prácticas, ya que cuando se apliquen criterios y rasgos pertinentes de clasificación las categorías o clases resultantes serán mucho más homogéneas.

En esta comunicación nos interesamos, por tanto, por un grupo de prácticas motrices, las expresivas, en la creencia que descubren experiencias singulares a los que las practican, tan importantes como las que proporcionan otros

tipos de prácticas motrices como los deportes, los juegos o las actividades introyectivas. En sus investigaciones, Huesca (1996) se refiere a las (SME) como *las zonas de oscuridad de los discursos, de las propuestas de clasificación*³, título sugerente que refleja perfectamente el estado de la cuestión.

La aproximación terminológica a los distintos vocablos refleja la evolución que ha seguido el concepto de Expresión Corporal: en los planes de estudios más recientes, tanto de facultades de formación de profesorado de Secundaria como de profesorado de Primaria, tras el uso del vocablo Expresión Dinámica, la denominación actual más generalizada es la de Expresión corporal. Al igual que en España, el apelativo inglés más extendido es el de Body Expression. En Francia es interesante ver el camino recorrido por el concepto y que a

³ Del original francés *Les zones d'ombre des discours classificateurs*.

continuación exponemos. En un acercamiento epistemológico realizado por Fauche en Huesca (1996) se muestra la construcción bajo un trasfondo psicoanalítico, de una nueva voluntad pedagógica impregnada de no directividad:

La expresión corporal se inscribe en una fase de contestación radical de un sistema dominado por la represión. El movimiento culmina a principios de los años setenta, empujado por la ola de fondo contestataria de mayo de 1968 (Fauche, 1993).

Es dentro de este movimiento, que tras recuperar el concepto de *Expresión Corporal* la posterior denominación *Actividades Físicas de Expresión*⁴ (APEX) cristaliza el imaginario y las prácticas de un grupo de profesionales que buscan un contrapunto a las prácticas deportivas vividas como represivas. La pertinencia de esta familia es nuevamente cuestionada por opiniones como las de Delga y sus colaboradores (1990), que consideran que no se asientan en ningún espacio de la sociedad fuera de la educación, de modo que una gran parte de los autores, de forma más o menos explícita, optan por el único concepto de *danza*. Pero hablar únicamente de danza, descarta otras aproximaciones artísticas como el circo, el mimo o la danza-teatro, asimismo muy enriquecedoras, por lo que esta argumentación dio paso a que en 1983 la legislación empleara el apelativo de *Actividades físicas artísticas de creación y de expresión*. Este vocablo reflejaba por un lado la voluntad de dotar de una identidad cultural a estas actividades pero, por otra parte, resultaba redundante en su enunciado ya que es imposible concebir una actividad artística que no haga referencia a la creación y a la expresión. De forma que en la actualidad, la acepción más extendida es la de *Actividades físicas artísticas*⁵ (APA), denominación que compartimos por la alusión que hace a las prácticas sociales de referencia. El propio Parlebas (2002) se refiere en múltiples ocasiones en sus intervenciones a las prácticas artísticas. Este autor distingue

tres tipos de acciones motrices, tres tipos de motricidad: motricidad de la comunicación (sociomotricidad), motricidad del espacio y de los objetos (psicomotricidad) y *motricidad de lo imaginario* (el dominio de las actividades físicas artísticas).

Imagen 1 - Fotograma de una situación motriz de expresión escénica.



La terminología con la que nos sentimos más identificados a partir de lo anteriormente expuesto es la de Situaciones motrices de expresión o *Situaciones de Expresión corporal*⁶, por su claridad y sencillez así como la de Actividades corporales artísticas por la referencia cultural que asocian al concepto.

2 Objetivos

Este ensayo tiene como propósito desvelar los objetivos motores y los rasgos dominantes que caracterizan la lógica interna de las SME. Una vez reconocidos los rasgos estructurales que caracterizan esta familia de situaciones motrices nos proponemos ubicarlas en los distintos dominios de acción motriz propuestos por el profesor Pierre Parlebas (CAI).

3 Aproximaciones teóricas

Toda situación motriz puede ser concebida como un sistema praxiológico cuyos componentes

⁴ Traducción del francés Activités Physiques d'Expression (APEX).

⁵ Del original francés, Activités Physiques d'Expression (APA).

⁶ Aunque podemos considerar Expresión corporal como una asociación redundante, ya que es difícil concebir algún tipo de expresión que no sea corporal (pintura, literatura, etc. también pasarían por la corporalidad), el pleonismo adquiere sentido si nos centramos en el sustrato sobre el que esta expresividad adquiere vida, el cuerpo.

se relacionan dando origen a una estructura denominada en praxiología motriz *lógica interna*. El concepto de *lógica interna* indica que cada situación motriz es portadora de una serie de rasgos y propiedades que pueden conocerse antes, durante y después de la puesta en acción. La *lógica interna* constituye, pues, *el sistema de los rasgos pertinentes de una situación motriz y de las consecuencias que entraña para la realización de la acción motriz correspondiente* (Parlebas, 2001: 302). Dicha lógica emerge del estatuto práxico, que en ocasiones localizamos a partir de un estudio teórico del reglamento y/o a partir de la observación y conocimiento de las acciones motrices que emergen de tal praxis. En nuestro caso, se basa fundamentalmente en la observación indirecta dada la ausencia de un reglamento escrito y/o institucionalizado en la mayor parte de situaciones motrices expresivas.

3.1 Las reglas y normas implícitas

En el caso concreto de las SME podemos hablar de la ausencia de reglas en el casi-juego expresivo, de unas reglas explícitas en los juegos tradicionales expresivos, de un reglamento en los casi-deportes/casi-espectáculos, de un código de puntuación o reglamento en los deportes expresivos y de unas reglas implícitas (Huesca, 1996) en el caso de los espectáculos corporales.

En relación con los tres tipos de reglas que describe Robles (1984), las SME tienden a tener unas reglas, pero éstas son invisibles⁷. Tanto las reglas descriptivas u ónticas como

las prescriptivas o técnicas y las normativas o deónticas pueden darse en las SME pero de forma implícita, no escrita o recogida en un reglamento a excepción de algunos juegos, danzas y casi-espectáculos que sí explicitan una normativa reducida y el deporte expresivo que ha desarrollado un código de puntuación complejo.

El problema clave de la expresión corporal no se centra en la realización de una prueba objetiva de desafío motor, sino en la percepción de autenticidad de unas acciones motrices acordes con el proyecto creativo (con su función referencial y comunicativa) que las sostiene. En este sentido se valora la coherencia poética, estética y referencial del proyecto propuesto. Para el teórico Caillois, la regla del juego es única: *para el actor consiste en fascinar al espectador, sin que una falta lleve a éste a negar la ilusión; para el espectador, prestarse a la ilusión sin recusar del primer impulso el decorado, la máscara, el artificio al que se le invita a dar crédito, por un tiempo determinado, como una realidad más real que lo real* (Caillois, 1958: 41). En el caso de los espectáculos, la norma implícita se inicia, desarrolla y muere con el propio espectáculo, por lo que existen, por tanto, tantas normas (implícitas) como espectáculos sean creados⁸.

3.2 Los objetivos motores expresivos

Existe un aspecto perteneciente al sistema praxiológico, previo a la puesta en marcha del mismo que es el objetivo motor, *aspecto de la*

Tabla 1 - Las SME: las reglas explícitas e implícitas

SME con reglas explícitas	–		Juegos y danzas tradicionales (Ena Bushi)*	Casi-espectáculo (match de improvisación)	Deporte expresivo Natación sincronizada		+
SME con reglas implícitas	–	Casi-juego expresivo (muñecas)				Espectáculo	→ +

* Danza tradicional colectiva del Japón.

⁷ Un artista nunca lanzará un objeto al público, y sin embargo, esta prescripción no se encuentra recogida en ninguna parte. Asimismo, por ejemplo, existe una convención no explicitada por escrito, pero que funciona internamente, que adscribe un espacio para el público y un espacio para el espectador: en el momento en que esta norma implícita se rompe y se invade el espacio del público por parte del artista, el espectador suele sentirse incómodo.

⁸ Es precisamente por la existencia de estas normas invisibles, no escritas, pero presentes, que podemos hablar de espectáculos innovadores, o de propuestas transgresoras.

lógica interna que implica la demanda motriz prioritaria a conseguir por el/-los participante/-s y que da sentido a una práctica concreta, (Hernández et al., 2000). Este condicionante, sobreañadido, abarca todos los componentes del sistema influyendo directamente en sus relaciones. Como señala Rodríguez Ribas (2001), *en la situación motriz se dan todos los elementos imprescindibles (nada más que los necesarios y suficientes) para que se puedan dar las acciones motrices, es decir, para que surjan aquellas acciones cuyos objetivos motores están definidos en la tarea*⁹. La especificidad de todas las prácticas físicas se encuentra en los objetivos motores (Rodríguez Ribas, 2002). Vamos a explicar entonces los objetivos motores de las SME.

Adentrándonos en las prácticas estudiadas, tratamos de identificar los objetivos praxio-motrices propios de las SME. Estos vienen determinados por:

- la *finalidad* de la acción motriz: orientada por la producción de sentido y por el carácter morfocinético¹⁰ (abstracto y centrífugo) de la misma (Serre, 1984; Cadopi et Bonnery, 1990).
- la *comunicación (alteridad)*; llegar a emocionar al otro, al que mira, al que comparte. Si las acciones motrices expresivas no consiguen emocionar no cumplimos con el objetivo expresivo-comunicativo por excelencia.
- el *predominio de la función poética en la comunicación*: las acciones motrices producen relaciones metafóricas (figurativas o abstractas) cuyas propiedades generan una emoción. Esta función apela al imaginario para la utilización de imágenes, de analogías, de

⁹ *Variantes de tareas son los reglamentos, las normas, los acuerdos, las propuestas, los requisitos y las imposiciones* (Rodríguez, 2001).

¹⁰ Teniendo en cuenta el objetivo de la acción varios autores, Gelb y Goldstein (1945), Merleau-Ponty (1945) y Paillard (1971), *establecen una distinción entre las acciones motrices: las que se basan en una motricidad concreta, centrípeta, topocinética, al servicio de una acción en la cual el objetivo está espacialmente marcado, y las que se sustentan en una motricidad abstracta, centrífuga, morfocinética, al servicio de una acción en la cual el objetivo es producir formas corporales de expresión con infinitas combinaciones sobre la cual se apoya prioritariamente la actividad bailada* (Bonnery, Cadopi, 1990). Con anterioridad, Serre en 1984 desarrolló el concepto de *morfocinesis* en el artículo "La danse parmi les autres formes de la motricité".

asociaciones, etc., de manera que transforma lo que es ordinario, familiar, cotidiano, en extraño, maravilloso y sorprendente¹¹.

- la *semiotricidad referencial* de la que es portadora la acción motriz: la acción motriz realizada alude, mediante un proceso semiotriz codificado o no convencionalmente, a un contenido referencial imaginario que constituye la verdadera justificación de la escena representada¹².

- la *intencionalidad estética de la acción motriz*: se produce una apropiación de una parcela de la realidad, de un tema de la misma, bajo una determinada estética (cómica, trágica, surrealista, onírica, kitsch, provocadora, etc.).

En general, el deporte expresivo o artístico limita las categorías estéticas de las acciones motrices a la belleza; las expectativas estéticas de los jueces valoran el canon de la belleza de la acción (Bortoleto, 2004). La creatividad en estas situaciones también queda condicionada a sus reglamentos y la expresividad queda desplazada a un segundo plano dada la fuerza que adquiere el objetivo motor deportivo: ganar. La fealdad, lo grotesco y lo deforme se desecha en patinaje, gimnasia rítmica o natación sincronizada. En cambio, el desarrollo creativo de las situaciones motrices de expresión acuerdan un destino diferente a las categorías estéticas, siendo la fealdad totalmente aceptada en el mundo del arte (Rosenkranz, 1992), en la medida en que instaura con fuerza un mundo y una presencia.

Los objetivos praxio-motrices son aquellos que deben ser cumplidos a través de las acciones motrices. En las situaciones motrices que nos ocupan el objetivo motor envolvente es de carácter expresivo. Los objetivos motores expresivos serán complejos, ya que lo que se quiere expresar condicionará totalmente la dinámica del sistema. Son además, intenciones claras e imprescindibles para que se dé una SME.

¹¹ Mons et Mons-Spinner (1993) utilizan el concepto *acción motriz sémica*.

¹² *Esta producción simbólica alcanza un notable desarrollo en el mimo, la pantomima y el mimodrama; reaparece en algunos juegos tradicionales en los que se interpretan papeles intermitentes o se realizan simulacros e imitaciones (juegos de rol como los de Oficios y Embajadores por ejemplo, etc.) e interviene quizás con mayor esplendor y de forma más elaborada y profunda en la expresión corporal* (Parlebas, 2001, p. 339).

Tabla 2 - Los objetivos motores de las SME

Objetivos motores	Situaciones motrices deportivas	Situaciones motrices expresivas*				
		Casi-juego expresivo (muñecas)	Juegos y Danzas tradicionales (Ena Bushi)	Casi-espectáculo (match de improvisación)	Deporte expresivo (natación sincronizada)	Espectáculo (creación de danza)
Formas corporales	objetivo instrumental	objetivo expresivo-comunicativo	objetivo expresivo-comunicativo	objetivo expresivo-comunicativo	objetivo instrumental	objetivo expresivo-comunicativo
Función poética	no	Sí	sí	sí	sí	sí
Función referencial	no	Sí	sí	sí	sí	sí
Categorías estéticas	limitadas	ilimitadas	ilimitadas	ilimitadas	limitadas	ilimitadas

* A partir de las definiciones de Parlebas sobre los juegos deportivos, señalamos como casi-juego expresivo al juego expresivo informal y libre, carente de reglas y espectacularización; juego o danza tradicional al juego expresivo no espectacularizado; casi-espectáculo el juego expresivo que tiende a revestirse de las características del espectáculo, pero que no ha logrado todavía de forma indiscutible el estatus de éste, deporte expresivo, juego deportivo institucionalizado y espectáculo como juego espectacularizado.

3.3 Las situaciones motrices de expresión: rasgos de la lógica interna

El objetivo motor expresivo anteriormente explicado puede localizarse pues en contextos muy variados: un individuo puede jugar con su cuerpo en el espacio realizando formas mimadas imaginando que está en un espacio inventado; puede compartir esta situación con unos compañeros; esta situación puede formar parte de un juego reglado; puede trasladar la encarnación de un personaje a una situación casi

deportiva como la participación en un *match* de improvisación, o a otra práctica deportiva como el patinaje sobre hielo con un reglamento que incluye unas consideraciones de tipo artístico, o incluso trasladar y organizar estas formas de mimo-ilustración a una situación escénica de espectáculo en interacción con un público.

Para adentrarnos en este complejo y variado universo de las SME presentamos a continuación algunos ejemplos que describen parte de las innumerables posibilidades de manifestaciones expresivas:

Tabla 3 - Diversidad de contextos de las SME y praxis resultantes

(continua)

CONTEXTO DE LAS SITUACIONES MOTRICES DE EXPRESIÓN	RASGOS de la lógica interna	DIMENSIÓN LÚDICO-EXPRESIVA: Impresión-Expresión-Comunicación	PRAXIS RESULTANTE
Una persona baila sola en un baile popular o en una discoteca.	Hay relación con la música, de forma individual, en un espacio público, compartido.	Autotelismo, espontaneidad, poesía.	Práctica psicomotriz expresiva; si hay otras personas, práctica comotriz.
La misma persona, pero bailando con otra, en casa.	Quedan definidas las personas que participan y el material (sonoro en este caso, invisible) con el que se relacionan, en un espacio privado con una duración libre, con interacción.	Persiste o continúa una cierta espontaneidad, el autotelismo, voluntariedad de la acción realizada y la comunicación con la otra persona.	Práctica sociomotriz expresiva.

(conclusão)

CONTEXTO DE LAS SITUACIONES MOTRICES DE EXPRESIÓN	RASGOS de la lógica interna	DIMENSIÓN LÚDICO-EXPRESIVA: Impresión-Expresión-Comunicación	PRAXIS RESULTANTE
Juego bailado (por ejemplo, <i>La Escoba</i>).	Determinación del espacio, el tiempo, la forma de intervención de los equipos, determinación del equipo ganador.	Expresión, alteridad, comunicación.	Praxis lúdico-expresiva mediante compañeros con unas reglas explícitas.
De forma individual/en pareja, la persona/-s que baila/-n encadena/-n unas acciones y fija/-n una secuencia.	Se delimitan las acciones, unas condiciones espaciales y una determinada duración.	Un desafío con uno mismo, voluntariedad, expresión, liberación, alteridad.	Praxis lúdico-expresiva que se encamina a una autoorganización corporal, y en este caso, rítmica.
En grupo, de forma sucesiva cada uno de los miembros baila demostrando e inventando sus propias acciones (<i>hip-hop, capoeira, etc.</i>).	Establecimiento de un grupo, intervención sucesiva.	Desafío a los otros, comunicación, reconocimiento del virtuosismo.	Praxis lúdico-expresiva, con un cierto componente competitivo (norma implícita).
La pareja que, por ejemplo, ha elegido una modalidad como el baile de salón decide compararse con otras parejas.	Se delimita un espacio, un tiempo, y unos condicionantes, motores entre otros, del marco de las acciones que deben realizar.	Desafío, comparación, ordenación, <i>ranking</i> (ganadores y perdedores), seducción dirigida al público y al jurado que puntúa.	Praxis expresivo-competitiva (presencia de una convención en forma de reglamento)
Tras un proceso de ensayos, y en el contexto de una creación y para mostrar un conflicto, por ejemplo, la pareja representa esta información mediante un baile.	Hay un tema de referencia al servicio del cual se baila. Estas acciones motrices remiten a un hilo argumental.	Búsqueda estética, plasticidad del movimiento, narración, virtuosismo, comunicación con la pareja y con el público, coherencia con una temática, estimada por el público y valorada por la crítica.	Función práxica instrumental supeditada a la función semiotriz referencial. Norma implícita.

El abanico de situaciones motrices expresivas abarca desde acciones motrices en las que el objetivo es la forma de la acción en sí misma (en que las propias acciones son el mensaje), hasta aquellas en que la forma está al servicio de una referencia externa, que remiten a un tema.

El rasgo distintivo, que siempre se respeta en cualquiera de los contextos en los que se generan las SME es, la ausencia de adversario.

Progresando en la caracterización de las SME podemos determinar la especificidad de

estas prácticas a partir de distintos rasgos, además de las reglas explícitas y las normas implícitas de las que hemos hablado anteriormente y de los objetivos motores expresivos mencionados.

Los criterios de delimitación son las categorías estéticas permitidas, el principio del juego vinculado a la situación motriz, las acciones que emergen de las prácticas, la importancia de la presencia o ausencia del espectador y la forma final del encuentro, competición o espectáculo, que adopta el conjunto de las acciones.

Tabla 4 - Características de las SME

Características	Situaciones motrices deportivas	Situaciones motrices expresivas				
		Casi-juego expresivo (muñecas)	Juegos y Danzas tradicionales (Ena Bushi)	Casi-espectáculo (match de improvisación)	Deporte expresivo (natación sincronizada)	Espectáculo (creación de danza)
<i>Principio de juego</i>	<i>Agon</i>	<i>Mimicry</i>	<i>mimicry</i>	<i>mimicry</i>	<i>agon</i>	<i>mimicry</i>
<i>Ficción</i>	Realidad	Simulacro	simulacro	simulacro	realidad	simulacro
<i>Construcción personaje</i>	No	Sí	sí	sí	sí/ no	sí
<i>Espectador</i>	innecesario ³	Innecesario	innecesario	innecesario	innecesario	necesario
<i>Acciones motrices emergentes</i>	práxicas instrumentales	Expresivas	expresivas	expresivas	práxicas instrumentales	expresivas
<i>Proyecto final (ensayos/ repetición, fijación de secuencia)</i>	Partido, encuentro, competición	No	no/si	no/si	competición	espectáculo

Si nos fijamos en el principio del juego dominante (Caillois, 1958) debemos hablar de la *mimicry*. La dimensión lúdica de la *mimicry* aparece reflejada en los vocablos que lenguas como el francés o el inglés utilizan para referirse a ella (en inglés, hacer teatro, representar, es *to play theater*; en francés, *jouer au théâtre*). Cabe señalar que en situación motriz casi-jugada al igual que en el juego tradicional expresivo, aunque el principio dominante del juego sea la *mimicry*, pueden darse momentos de *agon*, *alea* e *ilynx*. En las situaciones motrices de casi-espectáculo (*match* de improvisación, juego de rol, cueca chilena, etc.) y del deporte expresivo el principio dominante es el *agon*, consustancial a la competición. En los espectáculos corporales hay una conjunción prohibida, el *agon* y la *mimicry*. Tampoco el simulacro y la suerte parecen adecuados de entrada para convivir con las SME, no obstante hemos encontrado ejemplos en la práctica que obligan a replantearse la teoría. Por ejemplo, el grupo de danza *La Ribot* en su espectáculo *El*

Gran Game se ofrece ante el espectador como una estructura de juego rígidamente determinada por un espacio cuadrado, blanco, impecable, con una composición al azar establecida por los dados, que determina lo que cada uno de los intérpretes debe interpretar en cada momento. También el grupo de teatro *Imprebis* ofrece al espectador al entrar a la sala la posibilidad de escoger los temas sobre los que versará el espectáculo poniendo en una urna un papel con un tema escrito; en el transcurso del espectáculo las improvisaciones se realizarán asociando dos temas extraídos de la urna al azar. O las improvisaciones que realiza el bailarín Cesc Gelabert (las partituras interpretadas al piano) con una música desconocida para él hasta el momento de iniciarse el espectáculo. También encontramos ejemplos de *ilynx* en los espectáculos de los derviches giróvagos, en los bailarines hindús de *kathakali*, o en los estados de tránsito alcanzados con la danza en algunas zonas de África o Latinoamérica, o de la danza *butho* japonesa.

Las SME en el contexto de los espectáculos no tienen sentido sin una mirada exterior: la del espectador (Lombard, 1994). La mirada del otro aparece como uno de los organizadores de la actividad e impone al protagonista cuidar la relación expresión individual/impresión sobre el otro desde una perspectiva de comunicación. La relación con el espectador, con el otro, es el compromiso fundamental (Holvoet, 1996). Sin un espectador no hay comunicación y, por lo tanto, el proceso comunicativo queda incompleto (según las bases de la teoría de la información se necesita un emisor y un receptor para que haya comunicación).

La expresión corporal está siempre al servicio de un sentido y de la cultura concernida, donde la competencia técnica del actor, del bailarín, del mimo y las formas kinésicas adoptadas pueden ser muy variadas. Así como un partido de fútbol se lee sin influencia del contexto cultural (al mismo tiempo pueden estar viendo y valorando un partido de fútbol espectadores de distintas zonas del mundo), en el caso de los espectáculos corporales el sistema cultural contextualizará la propuesta, de forma que es posible que una creación de teatro *kabuki* japonés difícilmente sea entendida, que no apreciada, en un contexto occidental, y viceversa.

Imagen 2 – Fotograma de un espectáculo bailado.



El objetivo motor (puede ser que la consigna -tarea- estimule solo alguno de estos rasgos) condicionará que las acciones motrices emergentes tengan una significación expresiva, sean personalizadas y sirvan de base a la creación de un proyecto expresivo.

Esta construcción implica evocar la realidad, construir un sentido, conducir un proyecto creativo, crear un universo simbólico y comunicar desde un punto de vista artístico-subjetivo. Las acciones motrices que emergen de las situaciones motrices deportivas se concretan en los partidos, en las competiciones; en el caso de las situaciones motrices de expresión las acciones motrices emergen en el contexto del casi-juego, el juego y la danza tradicional, el casi-espectáculo, el deporte expresivo y los espectáculos. La apelación a la imaginación motriz para materializar el mundo por la vía del cuerpo en movimiento se sirve de los componentes del sistema (compañeros, espacio, tiempo, objetos) para distanciarse de la realidad y servir al proyecto expresivo, compartir los descubrimientos con los compañeros para hacer las representaciones, y finalmente activar el imaginario de los espectadores.

Desde la perspectiva sistémica denominaremos elementos o partes del sistema praxiológico de las prácticas motrices de expresión a aquellos rasgos pertinentes y necesarios para que tal fenómeno se pueda presentar, desde el punto de vista praxiológico. Consideraremos elementos del sistema aquellos elementos de carácter necesario que únicamente cuando están presentes en su totalidad posibilitan que se dé la acción de carácter expresivo.

Para poder encontrar unos criterios que se puedan aplicar en todo momento a la hora de desvelar la lógica interna de las prácticas expresivas y que permita comparar distintos grupos de prácticas a partir de sus rasgos, es conveniente tener en cuenta distintas posibilidades.

La lógica interna nos lleva a desvelar todo un conjunto de relaciones que se dan entre el/la protagonista con los demás (ya sean de cooperación, de oposición, etc.), con el espacio (utilizándolo de una manera concreta), con el material, (manipulando los objetos de una manera muy singular) y con el tiempo (finalizando, interviniendo, siguiendo criterios temporales concretos). Podemos iniciar una aproximación a la lógica interna de las situaciones motrices de expresión a partir de los siguientes datos:

Tabla 5 - Los componentes de la lógica interna de las SME

Casi-juego expresivo (muñeca, coche)		Juego tradicional expresivo Danza tradicional (juego de rol)		Casi-deporte expresivo Casi-espectáculo (match de improvisación) (obra de teatro gestual en la escuela)		Deporte expresivo (gimnasia rítmica)		Espectáculos Artísticos (danza)	
Compañeros	Espacio	Compañeros	Espacio	Compañeros	Espacio	Compañeros	Espacio	Compañeros	Espacio
Tiempo	Objetos	Tiempo	Objetos	Tiempo	Objetos	Tiempo	Objetos	Tiempo	Objetos
Función semiotriz ¿instrumental?, ¿práctica?, afectiva, poética y referencial		Función semiotriz instrumental, práctica, afectiva, poética y referencial		Función semiotriz instrumental, práctica, afectiva, poética y referencial		Función semiotriz instrumental, práctica, afectiva, poética y referencial		Función semiotriz instrumental, práctica, afectiva, poética y referencial	

Entendemos que en el caso de las prácticas motrices expresivas, se podrían añadir a las dimensiones citadas un grupo de relaciones de dimensión expresiva, vinculadas a la función semiotriz (poética y referencial); por ejemplo, podríamos decir que una práctica expresiva sobre todo centra la atención en hacer expresiva la *relación entre protagonistas* ya que se puede simular un tipo de interacción que se está representando pero que en realidad no se da, como puede ser una interacción de oposición, cuando se simula que dos personas están golpeándose o haciendo esgrima, y en realidad están cooperando, representando esa acción, esa manera de relacionarse. Se podrían también representar determinados tipos de roles, pasar de un rol a otro, y así distintos apartados relacionados con la interacción motriz, la relación entre protagonistas que se convierte en una dimensión más expresiva.

Podemos encontrarnos con situaciones donde la dimensión expresiva recae sobre todo por ejemplo en *el material*, por ejemplo, y se simula hacer uso de determinados objetos que no están presentes y cualquier objeto puede sustituir a un balón, a cualquier material que se quiera simular, incluso un dedo puede sustituir a una pistola o cualquier otro implemento. En este caso, la atención se centrará en dramatizar, simbolizar la relación con el material.

Algo semejante ocurrirá si se centra la atención sobre todo en la *relación con el tiempo*, por ejemplo cuando se hace ver que se va más despacio o más deprisa de lo que en realidad ocurre, o cuando se finaliza antes de tiempo, o se empieza una determinada intervención.

También podríamos hablar de lo mismo, a ese nivel expresivo, de las *relaciones con el espacio*; cuando se simula desde que los propios protagonistas hagan ver que están en un lugar, un escenario en concreto, un lugar concreto, representando pues que son un lugar, una casa, o un barco, o cualquier otro lugar, o también representando escenarios que no estuvieran presentes como puede ser una cancha o un campo, o cualquier zona o subzona (la portería del espectáculo *Slàstic* de la compañía Triciclo - España, o el espectáculo *Metegol* de la Intrépida Trupe - Brasil por ejemplo).

4 Consideraciones

Una vez reconocidos los rasgos dominantes que caracterizan esta familia de situaciones motrices nos proponemos ubicarlas en los dominios de acción motriz (CAI) propuestos por Parlebas.

Ante la evidencia que representa la dificultad de encontrar ejemplos referidos a situaciones motrices expresivas con presencia

de adversario, podemos formularnos la siguiente cuestión: ¿pueden darse situaciones motrices expresivas en las que el objetivo sea expresar-comunicar (desde la función poética y referencial), en situación de competición, con adversarios? Creemos que no, aunque encontraríamos algún ejemplo con carácter de excepción. Podríamos cuestionarnos las situaciones, por ejemplo en un encuentro deportivo, en las que se simula una lesión o una falta inexistente. En estos casos, el recurso expresivo sería *una trampa*, un medio para alcanzar un objetivo de eficacia práxica, en última instancia ganar el partido. Por ejemplo, en la teatralización de una falta, simulando una interacción con otro jugador que en realidad no ha existido, hablaríamos de una ficción al servicio de la instrumentalidad del reglamento, pero no al servicio de un objetivo expresivo. La realidad es tan potente que el jugador que simula una falta piensa, tiene el convencimiento de que árbitro, compañeros y jugadores creerán que realmente le han agredido.

Otra situación paradójica de características similares la encontramos en el ámbito del circo, cuando por ejemplo el artista provoca una caída

(en realidad simulada), con intención de potenciar la acción que sigue y conseguir ampliar su dificultad (Hotier, 1984: 69). Igualmente, habría que señalar que la realización de una interacción práxica de cooperación-oposición (como la que se da por ejemplo en el fútbol), pero que formara parte de un espectáculo, en ningún momento estaría al servicio de una eficacia práxica sino de una eficacia estética (por ejemplo, el espectáculo de los *Harlem Globetrotters*).

Creemos pues, a tenor del repertorio estudiado, que las situaciones motrices de expresión pueden pertenecer al dominio psicomotriz (CAI) y también al sociomotriz con compañeros (cooperativo), tanto en un medio estable como inestable (con incertidumbre informativa en la relación del protagonista con el espacio). Sin embargo, ubicarlas en estos dominios apenas nos ayudan a conocer sus rasgos fundamentales, por lo que proponemos la creación de subdominios que agrupen las situaciones motrices de expresión (incluso en un combate simulado, en el terreno de la ficción, el oponente está en última instancia interactuando de forma colaborativa con su compañero).

Tabla 6 - Los subdominios de las situaciones motrices de expresión

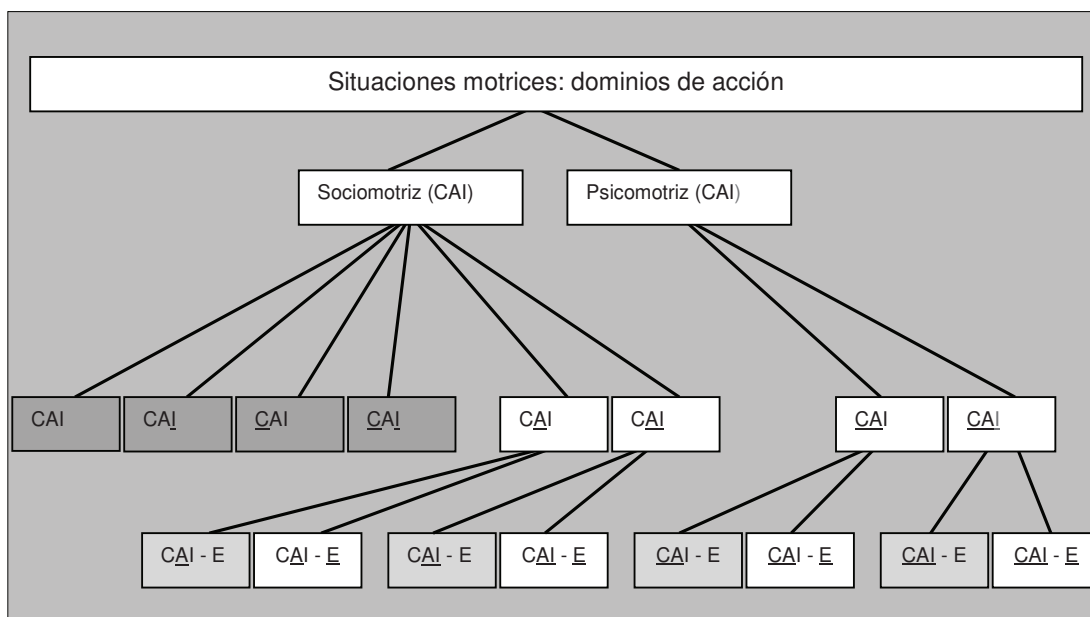


Tabla 7 - Subdominios de acción motriz: SME

SIMBOLOGÍA	SUBDOMINIOS de las SITUACIONES MOTRICES EXPRESIVAS	EJEMPLOS
<u>CAI</u> - E	Corresponde a las situaciones psicomotrices caracterizadas por la ausencia de compañero y/o adversario (contracomunicación motrices), así como ausencia de incertidumbre procedente de la relación con el medio físico (el espacio), con un objetivo motor expresivo.	Un mimo, un bailarín o un funambulista, etc. en solitario.
<u>CAI</u> - E	Corresponde a las situaciones psicomotrices en las que los protagonistas intervienen de forma aislada, sin compañero ni adversario, con incertidumbre procedente del medio físico, con un objetivo motor expresivo.	Sólos de danza en <i>Dies de dansa</i> * o un malabarista en la calle.
<u>CAI</u> - E	Corresponde a un dominio de situaciones sociomotrices, en el que se presentan interacciones motrices de cooperación, en un entorno estable, sin incertidumbre, con un objetivo motor expresivo.	Juegos de imitación, circo de escenario, teatro gestual, mimo, o danzas colectivas, etc. (interactuando al menos dos personas).
<u>CAI</u> - E	Corresponde al dominio de las situaciones sociomotrices (de cooperación) que se realizan en un medio con incertidumbre, con un objetivo motor expresivo.	Pasacalles, circo en el exterior teatro gestual al aire libre, mimo en la calle, danza en el exterior, danza-escalada (interactuando al menos dos personas).

* *Dies de Dansa* es un festival que reúne actuaciones de danza al aire libre durante varios días; se celebra desde hace varias ediciones a principios del mes de julio en la ciudad de Barcelona.

5 Perspectivas

Las conclusiones parciales indican que:

- las SME se extienden desde aquellas en que el objetivo es la forma pura del movimiento en sí misma, en que las propias acciones son el mensaje (función poética), hasta situaciones en que la forma remite a un tema, a una referencia externa (función referencial), abarcando un amplio abanico de prácticas que van desde la espontaneidad a la máxima codificación.

-el rasgo distintivo que siempre se mantiene en cualquiera de los contextos en los que se generan las SME es la ausencia de adversario. Incluso en el conjunto de los deportes denominados expresivos o artísticos no se han encontrado situaciones con presencia de adversario.

-las SME son esencialmente cooperativas, por tanto el subdominio de las mismas vendrá dado por los grupos de situaciones psicomotrices o

sociomotrices de colaboración con objetivo motor expresivo.

-las situaciones motrices que se caracterizan por una intencionalidad expresivo-comunicativa (de alteralidad).

- las SME pueden tener una naturaleza psicomotriz y/o sociomotriz cooperativa, y pueden desarrollarse tanto en un medio estable como inestable (con incertidumbre informacional). Por lo tanto, estas prácticas pueden ocupar cuatro de los ocho subdominios de la clasificación parlebasiana de las prácticas motrices.

- en los espectáculos corporales y en relación con los principios del juego (Caillois, 1958) hay una conjunción prohibida, el *agon* y la *mimicry*, tal como hemos constatado al clarificar el subdominio de las situaciones motrices expresivas.

- la praxiología motriz nos ofrece instrumentos de estudio de la función práxica pero creemos

resulta insuficiente para el análisis de la función poética y referencial consustancial a estas prácticas.

- pensamos que es en el estudio de las teorías artísticas donde además de la praxiología motriz, encontramos las herramientas de acercamiento a las funciones poética y referencial; en este sentido, las SME se encuentran próximas a las manifestaciones artísticas plásticas, musicales y literarias (dibujo, escultura, cine, música, fotografía, etc.) que también participan de las funciones mencionadas.

También consideramos interesante destacar la tendencia de las prácticas, a espectacularizarse. De forma que incluso las formas más libres de movimiento¹³ tienden al espectáculo, a integrar a un receptor-espectador al que comunicar la producción corporal y ante el cual exhibir la creación.

Observamos una extraordinaria tendencia a la deportivización de las prácticas incluso en especialidades inicialmente artísticas. Por todos es conocida la deportivización de los bailes de salón, incluyendo el elemento competitivo, que en la actualidad se denominan bailes deportivos de salón, con dos variantes competitivas: *standards* y *latinos*. Prácticas como el *hip-hop* o el *break-dance*, danzas urbanas surgidas en un contexto cultural urbano con una expresividad corporal singular, también están organizando de forma competitiva algunas modalidades de su práctica. Se pasa de las prácticas expresivas al espectáculo y la deportivización.

Finalmente, el estudio sugiere la necesidad de conformar un subdominio específico para estas prácticas que permita agruparlas y distinguirlas de las demás.

Bibliografía

BORTOLETO, M.A. C. **La lógica interna de la Gimnasia Artística Masculina (GAM) y estudio etnográfico de un Gimnasio de alto rendimiento (CAR)**. Tesis Doctoral no publicada, Universidad de Lleida -INEFC Centro de Lleida, 2004.

¹³ La Asociación de Danza Libre *Malkovski* creada en Cataluña en 1986, y desarrollada en Lleida a partir de 1997 ofrecía durante la primavera del 2005 (en concreto el 28 de mayo) un espectáculo de danza libre.

CADOPI, M. y Bonnery, A. **Apprentissage de la danse**. Joinville-le-Pont: Actio. Psychologie Cognitive. Comportements et Activités physiques d'expression, 1990.

CAILLOIS, R. **[Teoría de los juegos]**. (Trad. Ramón Gil Novales, Título original: *Théorie des jeux en Le jeu et les hommes*, Gallimard, Paris 1958). Barcelona: Seix Barral, 1958.

HERNÁNDEZ, J. et al. ¿Taxonomía de las actividades o de las situaciones motrices? **Revista Apunts Educación Física y Deportes**, 60, 95-100, 2000.

HOLVOET, M. Activités à visée esthétique. Contenus et modalités d'évaluation. **Revue EPS**, 262, 21-24, 1996.

HOTIER, H. Signes du cirque. **Approche sémiologique**. Bruxelles: AISS-IASPA, Collection Tréteaux, 1984.

HUESCA, R. Les zones d'ombre des discours classificateurs. **Revue EPS**, 257, 65-68, 1996.

LAGARDERA, F. y Lavega, P. **Introducción a la praxiología motriz**. Barcelona: Paidotribo, 2003.

LAVEGA BURGUES, P. **Del joc a l'esport. Estudi de les bitlles al Pla d'urgell (Lleida)**. Volum I i II. Tesis Doctoral. Departament de Teoria i Història de l'Educació. Universitat de Barcelona. Institut Nacional d'Educació Física de Catalunya. Lleida. 1995.

LAVEGA, P. La clasificación de los juegos deportivos según la Praxiología. **Actas del V Seminario Internacional de Praxiología**, INEF A Coruña, pp. 207-224, 2000.

LOMBARD, F. Danses á vivre, danses á voir. **Revue EPS**, 250, 42-47, 1994.

MATEU, M. Actividades físicas de expresión: paradoja, contradicción, innovación. **Apunts Educació Física i Esports**, 16-17, 57-63, 1989.

MATEU, M. **Estudio de la lógica interna de los espectáculos artísticos profesionales: Cirque du Soleil (1986-2005)**. Tesis doctoral no publicada. Universitat de Barcelona – INEFC, Barcelona, 2010.

MATEU, M., Bortoleto, M A C. **Las situaciones motrices de expresión y los dominios de acción**. Actas del IX Seminario Internacional de Praxiología Motriz, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.

MONS, G. y Mons-Spinner, C. Danse: la théâtralisation du geste, **Revue EPS**, 242, 21-24, 1993.

PARLEBAS, P. Expression corporelle et éducation physique. **Bulletin de liaison des E.N.S.E.P.S.**, 14, 1968.

PARLEBAS, P. **Activités physiques et éducation motrice**. Dossiers EPS, 4, Paris: Editions Revue Education Physique et Sport, (s/d).

PARLEBAS, P. Les universaux du jeu collectif: pour une sémiologie du jeu sportif. **Revue EPS**, 143, 56-61, 1977a.

PARLEBAS, P. Les universaux du jeu collectif: linguistique, sémiologie et conduites motrices. **Revue EPS**, 144, 49-52, 1977b.

PARLEBAS, P. La communication masquée. **Revue EPS**, 145, 69-72, 1977c.

PARLEBAS, P. Les universaux du jeu collectif : fonction sémiotrice et jeu sportif. **Revue EPS**, 146, 164-166, 1977d.

PARLEBAS, P. **Elementos de sociología del deporte**. Málaga: Universidad Internacional Deportiva de Andalucía, 1986.

PARLEBAS, P. **Juegos, deporte y sociedad. Léxico de praxiología motriz**. (Título original Jeux, sports et société. Léxique praxeologie motrice, traducción González del Campo Román, adaptado y revisado por Lagardera, F. y Lavega, P.). Barcelona: Paidotribo, 2001.

PARLEBAS, P. Lección inaugural del curso 2002/2003 INEFC (Instituto Nacional de Educación Física de Catalunya). Generalitat de Catalunya, Lleida, 2002.

ROBLES, G. **Las reglas del derecho y reglas de los juegos. Ensayo de la teoría analítica del derecho**. Facultad de Derecho de Palma de Mallorca, Palma de Mallorca, 1984.

RODRÍGUEZ RIBAS, J.P. Modelo de análisis de los comportamientos motores en los deportes de cooperación con puntuación cualitativa. Un ejemplo: la estrategia motriz en los Campeonatos de Europa de 1990 de Gimnasia Rítmica Deportiva de conjuntos. **RED**, Tomo VIII, 2, 17-26, 1994.

RODRÍGUEZ RIBAS, J.P. **La respuesta, se encuentra flotando en el aire**. (Cómo volar de la lógica interna a la lógica externa). Actas VI seminario Internacional Praxiológico, INEF Madrid, Madrid, 2001.

ROSENKRANZ, K. **Estética de lo feo**. (Miguel Salmerón, Trad. 1853). Julio Ollero Editor y Miguel Salmerón, Colección Imaginarium nº 5, 1992.

SERRE, J.C. La danse parmi les autres formes de la motricité. **La Recherche en Danse**, 3, 135-156, 1984.