



III Sección: Educación y ocio en tiempos de pandemia

Autoconocimiento y corporalidad: Un camino de conciencia y apropiación del cuerpo como herramienta expresiva en la interpretación

Roberto C. Bautista Díaz
Universidad de Costa Rica
San Pedro, San José, Costa Rica

rkteatro@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5881-9700>

Recibido: 17 de abril de 2022

Aceptado: 25 de mayo de 2022

Resumen: Este artículo comparte una experiencia docente en la enseñanza de la expresión corporal en el marco de la virtualidad. La propuesta metodológica y los ejercicios que se exponen reflejan la impronta a partir de la cual tuvimos que replantearnos objetivos y contenidos en el trabajo corporal a partir de la mediación tecnológica y la presencia remota, lo cual sugiere un cambio de paradigma para los procesos de enseñanza-aprendizaje de la Universidad de Costa Rica. La propuesta expone un recorrido hacia la apropiación del cuerpo como herramienta expresiva en estudiantes de tercer semestre de la carrera de Artes Dramáticas, a la vez que reflexiona sobre las implicaciones de la ausencia del cuerpo-presente en los procesos de enseñanza-aprendizaje.

Palabras clave: cuerpo; apropiación; segmentos expresivos; interpretación

Self-awareness and Corporality: A Path of Awareness and Appropriation of the Body as an Expressive Tool in Interpretation

Abstract: This article shares a teaching experience in the teaching of corporal expression in the framework of virtuality. The methodological proposal and the exposed exercises reflect the imprint from which we had to rethink objectives and contents in body work from technological mediation and remote presence, which suggests a paradigm shift for teaching and learning processes from the University of Costa Rica. The proposal exposes a journey towards the appropriation of the body as an expressive tool for students of the third semester of the Dramatic Arts career, while also reflecting on the implications of the absence of the body-present in the teaching-learning processes.

Keywords: body; appropriation; expressive segments; acting



Introducción

Los cambios generados por la pandemia se sintieron en todas las estructuras y sectores de nuestra sociedad. El teatro como fenómeno presencial se vio terriblemente afectado con las nuevas condiciones impuestas por las entidades de salud del mundo entero. De repente era imposible asistir a una sala, a una plaza, o al aula. Y es precisamente a este último espacio al que se quiere dirigir su atención más adelante. En la tradición teatral, según el investigador, crítico y filósofo del teatro Jorge Dubatti (2017) “el teatro-matriz abarca todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poiesis corporal y expectación” (p.8). Es decir, la esencia de lo que llamamos históricamente “teatro” es precisamente la reunión de cuerpo presente, el convivio en un espacio determinado. Véase que la convivencia en presencia incluso está implícita en el origen etimológico del término *teatro*, ya que integra la relación de espacio y mirada de quien observa. De hecho muchos de los cambios generados en la relación entre el espacio del acontecimiento y el espacio desde donde se contempla, han condicionado no sólo las formas de proponer el hecho escénico, sino también las formas de asumirlo y llevarlo a cabo desde la interpretación.

En el caso de los procesos formativos, las condiciones pandémicas hicieron su mayor estrago ya que la gran mayoría de las y los estudiantes del tercer semestre de la carrera de artes dramáticas, tenían muy pocas referencias del teatro y el aprendizaje en su forma presencial, puesto que desde su incursión en el primer año de la carrera, recibieron todas las clases de manera virtual. Sin la reunión de cuerpo presente tampoco en el aula, era necesario proponer un programa para el curso de Expresión Corporal totalmente virtual, esto implica condiciones democráticas, las mismas para todas y todos: aislamiento y virtualidad, así como otras condiciones las cuales serían muy diferentes para cada una de las personas estudiantes. De esta forma, había quien contaba con lugares espaciosos y privados para trabajar mientras que otros sólo tenían acceso a espacios donde ni siquiera podían estirar ambos brazos.



Sumado a esto, la ausencia del cuerpo, del convivio en el proceso de enseñanza-aprendizaje, impedía acudir a recursos tradicionales como dinámicas o ejercicios lúdicos que permiten la vivencia del cuerpo en el espacio y su correspondiente conceptualización in situ. Si bien estos abordajes han probado su eficacia en el desarrollo de la conciencia corporal y en el acercamiento a juego de la interpretación, desde una espacialidad y temporalidad determinada, en este caso, era necesario encontrar nuevas alternativas que propiciaran el proceso de concienciación y apropiación por parte del estudiantado desde la ausencia del cuerpo y la presencia remota.

Se menciona lo anterior ya que se vuelve importante evidenciar el cambio de paradigma que fue necesario asumir en la enseñanza del arte teatral, esto atraviesa todo el fenómeno teatral propiamente, tanto para el que interpreta como para el que observa. Esto trasciende una reestructuración metodológica, ya que, las nuevas formas de mediación e interacción a las que teníamos que recurrir, aunque existían mucho antes de la pandemia, se presumían incompatibles con los procesos formativos del arte escénico ya que no existe la presencia en tiempo real, y el “aquí y ahora” son distorsionados por los dispositivos mediadores, velocidades de internet, posibilidades de conexión, entre otros.

El proceso de enseñanza-aprendizaje siempre está mediado por el cuerpo y en este caso ¿cuál era su lugar? ¿Dónde estaban realmente las y los estudiantes? ¿Cómo conducirles a un despertar de la conciencia corporal de forma remota?

Propuesta y Estructura

Durante el tercer semestre de la carrera de Artes Dramáticas las personas estudiantes deben afrontar la construcción y defensa de personajes dentro de estéticas como la realista, naturalista e impresionista. Con el fin de colaborar con estos objetivos,



desde el curso de Expresión Corporal abordamos diferentes contenidos relacionados con la acción-reacción, el espacio, la proxemia, entre otros, que por las circunstancias de la virtualidad no pueden ser cubiertos. Entonces, nos enfocamos en profundizar la consciencia y dominio del cuerpo¹ como una herramienta expresiva y espacio de significación, a partir de los conceptos de *sensopercepción* y *propiocepción* que describen Stokoe y Harf (1992):

Al referirnos a la sensopercepción damos nombre a un trabajo que tiene como objetivo el desarrollo de los sentidos, tanto de los exteroceptivos (vista, oído, gusto, tacto, olfato), que nos proporcionan información sobre el mundo exterior y sobre el exterior de nuestro cuerpo, como los interoceptivos, que nos aportan información sobre el interior de nuestro cuerpo, en forma especial los propioceptivos (es decir las sensaciones de motricidad pero y ubicación de nuestro cuerpo) que incluyen los kinestésicos relacionados con la percepción de los movimientos. (p. 22).

Este tipo de trabajo en la presencialidad parte de una simple impronta que suele ser desafiante: poner el cuerpo y ser observada(o), muchos maestros y maestras de la interpretación parten de esta noción de ser observado(a) para la mejor comprensión de la técnica interpretativa del cuerpo en representación y sus principios: atención, concentración, energía, entre otros. Sin embargo, en la virtualidad la noción de cuerpo se diluye, la presencia es recibida a través de artefactos mediadores que no generan la misma impronta, ni suscitan de igual manera la sensación de ser observados, la decisión de asumir el riesgo de “poner el cuerpo”, porque lo observado no es el cuerpo sino su imagen. Se precisaba entonces una metodología que esbozara un camino de auto conocimiento, de reafirmación y apropiación, que permitiera asumir el cuerpo como herramienta expresiva, como forma de mediación, como “un intermediario capaz de dialogar entre la interioridad y la exterioridad, entre el pensamiento, los sentimientos, la emoción y la acción” (Sola, 2013, p. 49).

¹ Es necesario aclarar que siempre que se utiliza el término *cuerpo* se hace referencia al concepto cuerpo-mente a la unidad indisoluble del plano mental y físico del ser.



Con este fin, se estructura el curso en 4 áreas donde el trabajo corporal se enfoca de manera progresiva en la vivencia, en la significación y en la comunicación no verbal. Recordemos que fue precisamente este tipo de comunicación la primera utilizada por el ser humano, así que la propuesta persigue de alguna forma, utilizar a su favor el trabajo “en solitario” para conectarnos con nuestros recursos primigenios de comunicación. En el orden propuesto primeramente abordaremos los segmentos expresivos, en segundo lugar el diálogo con el ritmo: interno y externo. En tercer lugar creación y apropiación a partir de un elemento escénico y por último la creación de un personaje con su respectiva partitura escénica.

Segmentos expresivos

Llamamos segmentos expresivos a las extremidades o bloques del cuerpo, que son susceptibles de movimientos y pueden transmitir algún mensaje o estado emocional determinado, pues como afirma Laban (1987) “El movimiento humano con todas sus implicaciones físicas, emocionales y mentales, constituye el común denominador del arte dinámico del teatro” (p. 21). Para este propósito se trabaja con los segmentos de las piernas, las manos y el rostro. Mediante ejercicios exploratorios, las y los intérpretes procuran establecer un orden de relaciones o interacciones que comunican alguna situación o estado. Los ejercicios propuestos demandan un análisis consiente de lo que se realiza pues “sólo los ejercicios que “investigan” hacen participar el organismo total del actor para movilizar sus recursos escondidos” (Grotowski, 1992, p. 98). Las exploraciones llevadas a cabo de manera asincrónica o en tiempos de ensayo individual, arrojaban un resultado que posteriormente sería grabado y compartido. Es a partir de estas muestras que analizábamos la utilización consciente de movimientos, de contrastes de tensión, ritmo, entre otros. Una vez definidos los segmentos “el actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden



llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales” (Grotowski, 1992, p. 94).

En las circunstancias de la virtualidad el mayor obstáculo suele ser la imposibilidad de atestiguar la búsqueda y el trabajo en la totalidad del cuerpo. Bajo esta limitante, solo quedaba asumir que el resultado estaría condicionado por la mediación de la cámara, la cual funciona como elemento direccionador de la atención. Fue por esto que al recurrir a los planos cinematográficos, se logra definir las áreas de trabajo en las que se enfocaría cada búsqueda. La función de los planos estaría encaminada a delimitar el espacio de acción y observación, proveyendo al estudiantado un marco de interacción desde el cual podrían componer sus propuestas a partir de la relación espacial, los contrastes de niveles, ritmo, dirección, entre otros. Tomando en cuenta todo lo anterior, el primer ejercicio exploratorio debía ser grabado mediante un plano medio que fuera de la cintura hacia abajo o un primer plano de los pies. En el segundo ejercicio la cámara se enfocaría en los brazos desde los codos o exclusivamente en las manos. Mientras que en el tercer ejercicio se filma un primer plano de la cabeza, del cuello hacia arriba.

En cada uno de los ejercicios se busca que cada estudiante sea capaz de canalizar todas las necesidades expresivas en un segmento o área determinada del cuerpo de manera natural y orgánica, sin que esto genere excesos de tensión en otras áreas no involucradas. Cabe señalar, que el trabajo con los segmentos no presupone una fragmentación del cuerpo sino todo lo contrario. Se busca concentrar la atención, el estudio de los movimientos, analizar la acción física, se persigue “aprehender un conocimiento” (Lecoq, 2011, p. 111), lo que permite a las y los intérpretes llegar a la “economía de acciones” para luego hacer surgir las aptitudes.

Encaminar el estudio de la expresión corporal a través de los segmentos resultó ser positivo por varias razones: La primera es que durante el proceso de adaptación a la virtualidad, las personas estudiantes no requerirían trabajar en espacios grandes sino que para el inicio, los ejercicios podrían ser realizados en un mismo lugar y con un



encuadre reducido. Este punto se vuelve muy importante ya que son muchos los aspectos que rodean al uso de las cámaras en la virtualidad, la conectividad, la privacidad, pero sobre todo la voluntad consciente, del “ser y estar” por parte del estudiantado. Otra de las ventajas repercute directamente en la concentración y en el trabajo con la tensión. Si bien solo un segmento es visible, las personas intérpretes están obligadas a poner todo su cuerpo en la disposición necesaria para que ese estado, ese universo ficcional que se crea, esté presente en todo el cuerpo aunque solo se manifieste en el segmento que está siendo visible. Por último, y quizás la ventaja que mayor beneficio brinda al oficio de la interpretación, es que el actor o la actriz aprende a resolver determinadas situaciones dramáticas a partir de los segmentos, de un trabajo sutil y preciso con la acción física, muy necesario para afrontar las estéticas que se abordan desde la materia de actuación en este nivel y comprender otras técnicas interpretativas.

Aunado a esto se aborda la disociación ya que mediante los ejercicios se consigue que las y los ejecutantes, al ser conscientes de que solo una parte del cuerpo está siendo observada, sean capaces de identificar el gasto de energía en otras partes del cuerpo que al no estar dentro del campo visual del espectador, no inciden de manera visible en el resultado del ejercicio. Y es que el manejo de la energía puede ser vinculante a nivel positivo en la integración verosímil de la acción dramática, o a nivel negativo debido al escape de energía y exceso de tensión en las partes del cuerpo que no están siendo observadas, por ende, participando en la acción. Por otra parte, el ejercicio consolida el trabajo con los círculos de atención. Stanislavki (2007) afirmaba que “la atención dirigida hacia un objeto despierta aún más la observación” (p.105). Es por esto que al valorar el foco de atención, al distribuir los segmentos donde se manifiesta la situación, el conflicto, el drama, las personas participantes aprenden a organizar la mirada del espectador. Elemento indispensable en la creación y en el



condicionamiento de la teatralidad, como plantean por diferentes caminos Cornago² y Dubatti³.

Ritmo

La segunda área de trabajo se enfocó en el ritmo. Para ello recurrimos a la poesía de Nicolás Guillen por el tratamiento que este autor otorga a la musicalidad y al ritmo dentro de su obra. A partir de este estímulo exploramos dos aspectos claves que fueron: la coincidencia con el tempo-ritmo propuesto por el autor y la apropiación libre del texto, la métrica y el ritmo. La exploración consciente del ritmo otorga a las y los intérpretes la posibilidad de articular dentro de la métrica sugerida por el estímulo, todos los segmentos del cuerpo en una misma partitura de movimientos. Esto permite dar continuidad al primer ejercicio propuesto, integrando las experiencias del curso de manera progresiva como se afirmó anteriormente. Manteniendo la mirada en la propiocepción y en la producción de sentidos, en esta exploración con el ritmo se procura consolidar el trabajo según los segmentos involucrados en cada desplazamiento o movimiento. Desde la impronta del ritmo, también se canaliza de manera precisa la energía de cada parte del cuerpo comprometida en cada acción.

A partir de esto se obtendrían tres ejercicios exploratorios, en el primero se juega el movimiento dentro del ritmo sugerido por el poema recitado por el autor, mientras que en las otras dos propuestas, la apropiación del texto y el ritmo es total.

Así, cada persona propone sus movimientos en el tempo-ritmo que interpreta del poema. Estas últimas dos propuestas responderán a dos estados opuestos, la urgencia y la calma. Partiendo de una situación X y según la dosificación del ritmo que cada quien otorgue a su propuesta, aparecerán elementos que nos sirven para ir introduciendo algunos principios fundamentales de los géneros cómico y dramático.

2 Cornago, O. (2005). "Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando".

3 Dubatti, J. (2017) "la teatralidad es una condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada (p.6).



Estos atisbos del género se analizan, conceptualizan y se aplican a profundidad en los dos acercamientos o exploraciones posteriores.

Consideramos importante introducir el trabajo con la música y el ritmo durante el curso pues enmarca y estimula el trabajo del performer, tanto a nivel exterior, acción física y voz, como a nivel interior desde lo psicológico. Meyerhold fue uno de los maestros-directores que consideraba de gran relevancia la inclusión de este tipo de trabajo en el proceso formativo actoral. Al respecto decía: “Sueño con una producción ensayada sobre la música, pero actuada sin música. Sin ella, pero todavía con ella, porque el ritmo de una producción se organizará de acuerdo con las leyes de la música y cada actor la llevará consigo” (Meyerhold citado en Gladkov, A. citado en Ruíz. 2012, p. 134).

Y es que definitivamente el ritmo se vuelve un vehículo para proyectar diferentes estados que se consolidan en procesos de significación. A la vez que incide en la vivencia del tiempo, vital para la construcción de un personaje.

Elemento para la escena

La tercera fase propuesta comprende la investigación a nivel teórico-práctico. Para ello se solicita a cada estudiante que elija un elemento de utilería que deberán estudiar, dominar y manipular de manera exitosa. En este apartado podrán trabajar con abanicos, espadas, bastones, sombreros, entre otros artefactos. Los elementos se presentan como extensión del cuerpo y cada una de las personas estudiantes deberá crear una situación en la cual introduce su elemento. Por medio de esta “presentación” hacen referencia al elemento mostrando un dominio teórico, así como manejo y control sobre el mismo. En este ejercicio y en el anterior, el actor/actriz se mostrará de cuerpo completo en un espacio lo más neutro posible e incorporando las premisas anteriores en la presentación, el manejo del ritmo, así como el trabajo delimitado y claro con los



segmentos expresivos. Debido a la integración del elemento, el trabajo espacial así como la progresión lógica del curso, las personas estudiantes precisarán de espacios más amplios para la creación, ensayo y muestra del material. En esta parte del proceso no siempre coinciden conectividad y espacio, así que para democratizar las posibilidades se estableció un plan de seguimiento individualizado a partir de muestras pre-grabadas que se compartían en los encuentros sincrónicos. En estos espacios de clase todas las personas integrantes del curso podrían cuestionar o sugerir sobre las diferentes propuestas. De esta forma aprendemos de las experiencias del resto del grupo, a la vez que emulamos las dinámicas que por naturaleza se utilizan en la presencialidad.

Partitura escénica

Hacia el final del semestre, el recorrido del curso desemboca en un ejercicio de acercamiento a la caracterización de un personaje ficticio, el cual componen y crean a partir de los detalles y peculiaridades descubiertas en cada uno de los ejercicios exploratorios anteriores. Para este ejercicio, en adición a las circunstancias y el contexto propuesto, cada intérprete debe partir de las experiencias aprehendidas en las exploraciones previas.

El actor recurre al cuerpo memoria, no tanto a la memoria del cuerpo, sino justamente al cuerpo memoria y al cuerpo vida. ... a las experiencias que han sido para él verdaderamente importantes y hacia aquellas que aún espera ... Estos recuerdos (del pasado y del futuro) son reconocidos o descubiertos por eso que es tangible en la naturaleza del cuerpo o bien del cuerpo vida. (García y Ortiz, 2005, p. 88).

En este ejercicio final incorporamos el estudio de los fundamentos teórico-prácticos para la creación de partituras escénicas con el fin de integrar los contenidos abordados. Partiendo de la concepción Barbiana en estos acercamientos finales



El valor de lo visible y de lo invisible, de la partitura y la sub-partitura, genera la posibilidad de hacerlas dialogar crea, un espacio interior en el diseño de los movimientos y en su precisión. El diálogo entre lo visible y lo invisible es precisamente lo que el actor siente como interioridad y en algunos casos incluso como meditación. Es lo que el espectador percibe como interpretación. (Barba, 2007, 83).

En resumen, se busca a articular la acción en una partitura o secuencia de movimientos que conjugue, ritmo, segmentos expresivos, un elemento, conciencia espacial y la creación metafórica. Las partituras resultantes se inscribirían dentro de la estética realista o naturalista, aunque también podrían incorporar elementos de otras estéticas como la farsa, el absurdo, sobre todo para dar más posibilidades a los ejercicios de comedia en cuanto a la aplicación del ritmo, imaginación y creatividad.

Preparación

Queda pendiente agregar que para la preparación y acondicionamiento físico previo a las diferentes exploraciones, se trabajaron dos entrenamientos específicos. El primero de estos es una compilación de ejercicios de calentamiento extraídos de artes marciales chinas como el Kung Fu y el Taichi Chuan, los cuales se enfocan en el trabajo detallado y delimitado de segmentos del cuerpo como las manos, los brazos, los pies, y otras partes del cuerpo. De manera paralela estos ejercicios inciden en el control del peso, en el dominio del equilibrio, la resistencia, la elasticidad y la fuerza. Este calentamiento al que se recurre para el abordaje de los segmentos, se realiza la mayor parte del tiempo estando de pie o desde la conocida postura del guerrero. Por lo que se logra ejercitar todo el cuerpo en un espacio limitado y reducido, ideal para las disímiles condiciones que las personas estudiantes enfrentan en sus hogares a nivel de espacio.

El otro entrenamiento utilizado está creado a partir de ejercicios propios de la danza Yoruba. Manifestación dancística de la religión afrocubana del mismo nombre



que se define, en el caso específico de Cuba, como Regla de Ocha. El entrenamiento se establece a través del diálogo con la música de los tambores batá, donde los cuerpos reaccionan a estímulos externos que se materializan en pasos y desplazamientos específicos lo que permite agregar al trabajo con el tempo-ritmo, la conciencia espacial. Dentro del entrenamiento también se utilizan como referente a algunas deidades las cuales responden a formas y naturalezas diferentes. El tránsito de una deidad a otra posibilita la exploración de diferentes energías, ya que estas suelen ser muy distintas en temperamento, gesticulación y forma. Este entrenamiento potencia el dominio del cuerpo así como la presencia escénica. Entendiendo esta última como la propone Molina (2015) al asumir “el cuerpo del actor como una unidad psico-física, que con un entrenamiento técnico específico, este logra elaborar una construcción artificial-técnica de un comportamiento escénico” (p. 201).

Reflexión final

Se plantea entonces el regreso al cuerpo ya que es el territorio perdido en la virtualidad. La ausencia del cuerpo en el convivio y en una simultaneidad presente, es lo que de alguna forma nos aleja de lo real, del ser y estar, del acontecimiento que ahora recibimos a través de la mediación digital. El trabajo consiente sobre el cuerpo, no solo reafirma nuestra existencia sino que también nos obliga a asumirnos desde nuestras subjetividades. El cuerpo es la vía indispensable para la integración, la validación de los procesos de enseñanza y aprendizaje, en los procesos formativos en general, y en los de formación escénica de manera particular. La concienciación del cuerpo nos acerca a la humanidad que pudiera sentirse perdida en la interacción virtual.

Como afirma Lévy (1999) la vida física y psíquica del ser humano pasa a través de una «exterioridad», cuya complejidad puede desvanecerse por la ausencia de ese cuerpo tangible que también menciona el autor. Si bien el trabajo en estas condiciones



puede apuntar a una conciencia individual, es a partir de esto que luego podremos asumirnos como parte de una colectividad. A diferencia de otras manifestaciones artísticas el actor-actriz es su propia obra y por ende su cuerpo el vehículo para mostrarla. Su cuerpo es la herramienta a través de la cual comunica y donde vivencia los estímulos que se traducen en una ficción determinada. El trabajo detallado de cada uno de los segmentos del cuerpo presupone un despertar consiente y paulatino que va de lo particular a lo general, ofreciendo el tiempo necesario para integrar cada detalle a la creación ficcional. El dominio del ritmo, el manejo de la mirada del espectador, la manipulación y apropiación de elementos que se vuelven extensiones de nuestro cuerpo, así como la construcción de partituras escénicas describen un camino de creación que alimenta y consolida el acontecimiento escénico. El regreso al cuerpo, a su integridad cuerpo-mente, es lo que nos permite en medio de la virtualidad, convertir una acción remota en una experiencia vivencial, presente, en teatro.

Bibliografía

- Barba, E. Y Savarese, N. (2007). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. (2da ed.). Habana, Cuba: Ediciones Alarcos.
- Cornago, Ó. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, (1), 1-13.
<https://doi.org/10.34096/tdf.n1.9684>
- Dubatti, J. (2017) *Teatro-Matriz, Teatro Liminal. Nuevas perspectivas en la filosofía del teatro*. Cuadernos de Ensayo Teatral. México: Paso de Gato.
- García, R., y Ortíz, R. (2005) La partitura del cuerpo. *Revista Universidad de la Universidad de México*. 81-90.
<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/ee4315b4-7715-4e12-8556-289c9e79c019>



- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI editores.
- Laban, R. V. (1987). *El Dominio del Movimiento*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Lecoq, J. (2011). *El cuerpo poético*. Barcelona, España: Alba Editorial. S.I.u, quinta edición.
- Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Barcelona, España: Paidós
- Molina, M. D. (2015). *La Presencia Escénica Del Individuo: Análisis Conceptual Y Empírico De Los Factores Determinantes*. [Tesis de doctorado]. Universidad Católica de Murcia.
- Ruiz, B. (2012). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias* (2da ed.). Bilbao: Artezblai SL.
- Sola M. S. (2013). El cuerpo y la corporeidad simbólica como forma de mediación. *Mediaciones Sociales*. 12, 42-62.
DOI:http://dx.doi.org/10.5209/rev_MESO.2013.n12.45262
- Stanislavski, K. (2007). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. España: Alba Editorial. Traduc Jorge Saura.
- Stokoe, P. y Harf, R. (1992). *La expresión corporal en el jardín de infantes*. Barcelona, España: Paidós Ibérica. S.A.

