

EXPRESIÓN CORPORAL Y EDUCACIÓN

Kiki Ruano - Galo Sánchez
(Coords.)



WANCEULEN
EDITORIAL DEPORTIVA

LA EXPRESION CORPORAL-DANZA EN PATRICIA STOKOE

Dr. D. Galo Sánchez
Profesor de Didáctica de la Expresión Corporal,
Universidad de Salamanca

Escuela Universitaria de Magisterio de Zamora
Avda. Cardenal Cisneros, 34
49022 ZAMORA
galo@usal.es

LA EXPRESION CORPORAL-DANZA EN PATRICIA STOKOE

ÍNDICE

1. RESUMEN

2. INTRODUCCIÓN

3. EUROPA, ESCENARIO PRINCIPAL DE LOS MOVIMIENTOS CULTURALES DE VANGUARDIA

3.1. Los primeros renovadores: Rudolf von Laban y Mary Wigman

3.2. Una segunda generación de impulsores: Kurt Jooss y Segurd Leeder

4. PATRICIA STOKOE. APUNTES PARA UNA BIOGRAFÍA

5. PATRICIA STOKOE Y SU PEDAGOGÍA DE LA EXPRESIÓN CORPORAL DANZA

6. LA OBRA ESCRITA DE PATRICIA STOKOE

7. PATRICIA STOKOE Y SU INFLUENCIA EN LA EXPRESIÓN CORPORAL EN ESPAÑA

8. BIBLIOGRAFÍA

1. RESUMEN

Este trabajo se plantea como un acercamiento a la obra general de Patricia Stokoe y a sus significativas aportaciones a la Expresión Corporal. Creemos que aunque su obra escrita puede ser más o menos conocida en España, sin embargo no existe una síntesis de su metodología que permita al colectivo profesional y docente un visión nítida de sus contribuciones. Es propósito de este trabajo revisar la figura personal de Patricia Stokoe partiendo de sus datos biográficos y abundar en las líneas de trabajo que han marcado una dirección en la perspectiva de la disciplina. Por último pretendemos un acercamiento a la influencia directa de sus enseñanzas recibida en España.

2. INTRODUCCIÓN

Con motivo de la realización del *I Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación* celebrado en Zamora en julio de 2003, importantes estudiosos de la Expresión Corporal se dieron cita para compartir experiencias y entablar diálogos sobre su tarea profesional.

Entre esas personas se encontraban **Deborah** y **Leslie Kalmar**, hijas de **Patricia Stokoe**, quienes abrieron el encuentro con una conferencia inaugural cargada de emoción y autenticidad. Fue una intervención fluida y sugerente, en la que las hermanas Kalmar Stokoe desgranaron sus propios recuerdos y los legados más significativos de la incansable energía creadora de su madre¹. Para quienes tuvimos el privilegio de asistir a un momento tan emocionante, no pasó desapercibido que allí se estaba hablando de un período histórico fundamental para el desarrollo de la Expresión Corporal.

Este trabajo pretende ser un homenaje al espíritu vital y emprendedor de una mujer que dedicó su vida a investigar en el alma del lenguaje corporal y cuyo mejor legado es la continuidad que aún hoy, pueden ofrecer sus hijas desde su compromiso. Un compromiso que ha de servir para quienes trabajamos en esto, de estímulo renovador. Trazar el tránsito vivido por Patricia Stokoe a lo largo de su vida es en primer lugar ir a la búsqueda de las fuentes originarias y con ello dibujar un contexto de gran efervescencia cultural que pudo, en gran medida, servir de acicate a su carácter afanoso. Nuestro agradecimiento más profundo a Leslie y a Deborah, al ofrecernos sin límite de medios a su alcance, toda su ayuda y colaboración.

3. EUROPA, ESCENARIO PRINCIPAL DE LOS MOVIMIENTOS CULTURALES DE VANGUARDIA

3.1. LOS PRIMEROS RENOVADORES: Rudolf von Laban y Mary Wigman

La atmósfera creada en Europa a principios del siglo XX se presentaba como un canto al progreso de la civilización, a la productividad y a los logros de la ciencia. En ese ambiente surgieron algunas voces que representaban otras miradas, que acentuaban la fragilidad del individuo frente a la máquina y señalaban un ser humano desamparado que necesita rebelarse y reflexionar sobre el presente. Todo ello hacía inevitable la necesaria ruptura con las formas clásicas de pensamiento filosófico y estético.

¹ “Con los ojos del corazón. Aportaciones principales de la Pedagogía de Patricia Stokoe al desarrollo educativo de la Expresión Corporal”, Deborah Kalmar y “Patricia Stokoe y la Expresión Corporal”, Leslie Kalmar. Todos los textos de las ponencias presentadas, así como de las comunicaciones emitidas se encuentran en el libro de Actas “Expresión, Creatividad y Movimiento”, Amarú, Salamanca.

Por ello, la realidad cultural y artística de finales del XIX y principios del XX, supuso un clima de agitación social muy significativo que sirvió de perfecto caldo de cultivo para las vanguardias. A través de ellas se dio cauce a la necesidad de liberación de los instintos, de la descarga de las emociones, de la supremacía del sentimiento frente al pensamiento, para tratar de superar las convenciones estéticas aceptadas hasta el momento. Estos rasgos, en suma, son los portadores de una nueva corriente artística que en Alemania toma carta de identidad: el **Expresionismo**. El arte, visto desde esa nueva mirada, es un instrumento privilegiado para exhibir lo más profundo del ser humano, especialmente su horror y su desesperación. Y para mostrarlo con mayor rotundidad, esta nueva corriente va a dar un especial protagonismo a las artes escénicas y al cine, como voceros privilegiados de la cruda realidad social.

El centro de Europa se constituyó así en un territorio permeable a las nuevas experiencias en la danza, participando con igual rigor que el resto de las vanguardias emergentes. Tanto **Rudolf von Laban** (1879- 1958) como **Mary Wigman**² (1886-1973) construyeron procesos de investigación que les señalarían como pioneros de la danza moderna.

Ambos tuvieron numerosas experiencias en su juventud que les pusieron en contacto con las mentes más creativas de ese período histórico en el escenario artístico. Por escoger un ejemplo bastante significativo podríamos señalar el grupo de intelectuales y artistas que se concentró en Monte Verità, un proyecto de convivencia alternativa impulsado en 1889 por el suizo **Alfredo Pioda**, como contrapunto al imperativo social del momento. Un grupo de personas que encontró un retiro natural cerca de Ascona (Suiza), donde erigió un espacio de libertad de pensamiento y creación con cierto enfoque rousseauiano. Una iniciativa que se popularizó con el cambio de siglo y que recibió entre sus visitantes a personajes de la influencia del escritor **Herman Hesse**, el futuro filósofo **Martin Buber**, el político **Gustav Landauer**, el pedagogo **Émile Jacques Dalcroze**, el psicoanalista pionero de la 'revolución sexual' **Otto Gross**, **Rudolf Steiner**, creador de la Antroposofía, **Paul Klee**, **James Joyce**, **Karl Jung**, **Krishnamurti**, la mayor parte de los miembros de la **Bauhaus**, representantes

² Laban nació en Bratislava el 15 de diciembre de 1879 y murió en Londres, 1 de julio de 1958. Mary Wigman nació en Hannover en 1886 y murió en Berlín en 1973.

de la corriente **Dadá**, obreros, anarquistas y los propios **Isadora Duncan, Rudolf von Laban** y **Mary Wigman**.

En aquellos primeros años del naciente siglo, el Monte Veritá se constituyó como un lugar de gran magnetismo y fuerte inspiración para todos ellos, donde los coreógrafos pudieron mostrar sus primeros trabajos ante un público muy motivado³.

En buena sintonía con esta línea de pensamiento, en el campo de la danza se reivindica el cuerpo libre, el retorno a la naturaleza y a lo saludable, frente a la amenaza de la industrialización. Junto con las teorías de **Freud** y **Jung** sobre el inconsciente, se busca también en la danza liberar al ser humano de sus represiones, aceptando el lado oscuro, y con ello la realidad corporal de los movimientos abruptos, del desequilibrio, del valor del silencio, aceptando el cuerpo de un bailarín no sólo bello y estilizado y dejando los pies descalzos para sentir con más firmeza el contacto con la naturaleza. En definitiva, el arte expresionista es un arte de la abstracción, un arte abstracto.

Rudolf von Laban estudió arquitectura desechando una prometedora carrera militar pensada por su padre para él. Con 21 años se fue a París y permaneció allí siete años, dando “*rienda suelta a su pasión por el teatro, frecuentando actores, bailarines y directores de escena*” (BARIL, J. 1987, pp.392). A los 30 años se trasladó a Munich, por entonces el centro artístico de Alemania. Allí se formó en Artes del Movimiento y poco tiempo después dirigió una compañía de teatro de la danza y abrió una escuela de movimiento para aficionados. Puso su energía en promover la creación de más de 25 escuelas para la educación de la danza de niños, así como grupos de aficionados incluyendo hombres, y de bailarines profesionales en Praga, Budapest, Roma, Latvia, Zagreb, París, Stuttgart y Hamburgo.

³ Laban puso allí en escena sus obras *El viaje al infierno, La danza al sol, El demonio de la noche, etc...*



En 1927 se trasladó a Berlín, abriendo el Choreographisches Institut. A los 50 años tenía un reconocido prestigio no solo como líder del movimiento de Ausdruckstanz, sino como un intelectual influyente en el campo del estudio del teatro y del movimiento de la danza. Nunca abandonó la investigación a través de su 'laboratorio del movimiento'. Fue designado director coreográfico de los teatros prusianos del estado en Berlín en 1930, y en 1934, ya bajo poder nazi, fue nombrado director del Deutsche Tanzbühne.

Obligado a exiliarse, en 1938 se trasladó a Inglaterra y en 1948 comenzó una nueva etapa desplegando sus conocimientos y creando un centro de Arte del Movimiento en Manchester, para trasladarse poco después a Addlestone en Surrey. Sus continuadores como Lisa Ullmann y Ana Hutchinson fueron quienes, a partir de 1975, dieron nuevo nombre a la escuela, denominándola “Centro Laban para el Movimiento y la Danza”.

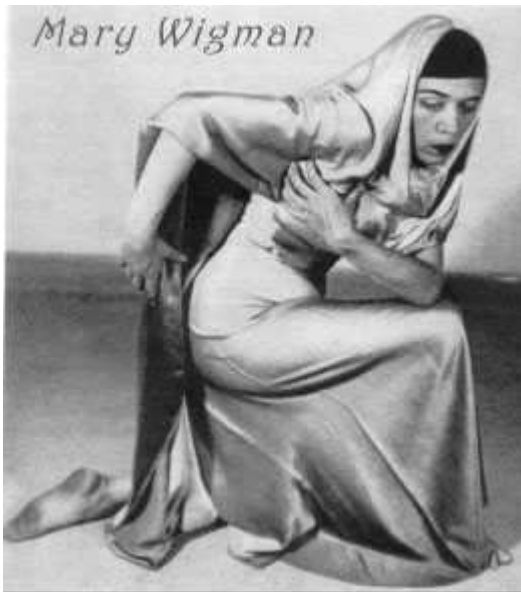
La filosofía del trabajo de Laban consideraba que las Artes del Movimiento podían ser usadas como un gran medio para expresar una nueva libertad, que se expresaba en una danza con pies descalzos y ropas austeras. Sintetizó plenamente con las vanguardias artísticas de las artes visuales que daban respuesta a los cambios culturales emergentes: **Klimt, Kockoshka, Cezanne, Matisse, Picasso y Kandinsky**. Sus esfuerzos y sus logros se concentraron en la búsqueda de un vocabulario básico del movimiento expresivo donde quedarán identificados los factores básicos del flujo del movimiento, el peso, la energía, el tiempo y el espacio, creando un sistema de observación y análisis del movimiento, así como un sistema para la anotación coreográfica (Labanotación) de gran valor práctico. **Lisa Ullman, Valerie Preston Dunlop** y muchos otros desarrollaron los conceptos de Laban en lo que se llamó Arte del Movimiento y Danza Educativa para las Escuelas Primarias cuya aplicación se extendió por toda Inglaterra. Su legado se reconoce como Danza Expresiva, Danza Creativa o Danza Libre.

Mary Wigman, estudió con Dalcroze en 1910 y posteriormente con Laban desde 1916, quien la influyó decisivamente. Con sus enseñanzas aprendió a valorar una filosofía de la danza entendida como unidad orgánica de fuerzas físicas y espirituales. Aprendió a apreciar las dimensiones espaciales del movimiento como distintas e independientes de los aspectos temporales del movimiento musical. Fascinada por los instrumentos musicales de todo el mundo como flautas, campanas, gongs y tambores de la India, Tailandia o China, debutó en solitario en 1919, con danzas sin música, o con el solo acompañamiento del tambor. Otras, con máscaras, como la realizada para Moloch en Totenmal (1930), con influencias tribales. El carácter de sus movimientos rescataba las posturas estáticas, el silencio corporal y la pasividad de la relajación, caracterizado por un carácter de languidez del movimiento. Aseguraba que es el ritmo de la danza el que lanza y engendra el ritmo musical.

Su trabajo se debe considerar en el contexto de Expresionismo Alemán y del movimiento Dadaísta – teoría que explora la empatía en la relación de la ciencia y del arte-. Indagó en las investigaciones de **Francoise Delsarte** (1811-1878) sobre el gesto y el movimiento, y mantuvo interesantes contactos con artistas plásticos del fauvismo, el arte negro y las pinturas de Munch. Justamente, fue el pintor expresionista **Emil Nolde** quien la convenció de que conociera a Laban, quien tenía el mismo interés que ella en crear una nueva forma de expresión artística en la danza.

Wigman puso un gran énfasis en el predominio de la expresión por encima de la forma. Para ello utilizó máscaras que destacaran la expresión del rostro y se centró en la improvisación y el uso de los gestos durante el baile. Probó nuevos movimientos, arrastrándose, deslizándose, o simplemente sentándose y moviendo el torso, como hacen los bailarines orientales. Entre sus argumentos principales se destaca la afirmación de que cada persona creadora lleva en sí su propio tema característico que surge a través de la experiencia y se recrea en variaciones y transformaciones múltiples. Defiende la idea de que el bailarín-coreógrafo debe dar vuelta a sus sensaciones y opiniones internas en un diálogo sincero con sus propias experiencias personales de la vida por medio de la danza. Wigman fue una de las primeras personas en crear coreografías enteras sin música. Su técnica se basó en un principio de relajación – tensión para obtener dinamismo en el baile. De esta forma, el alma del ser humano, su conexión con el infinito y su sentido de transformación se transmitían en el baile.

Otra de sus aportaciones fue dejar de considerar al espacio como una cárcel en la cual el bailarín estaba atrapado. El espacio pasó entonces a acompañar al bailarín sin reprimir ninguna posibilidad de movimiento del cuerpo.



Es importante recalcar que los movimientos naturales estipulados por Wigman nacen, de todas formas, de los movimientos clásicos del ballet. Es decir, es perfectamente compatible que la técnica sea revolucionaria pero a la vez continúe una tradición y creencias establecidas. Por otro lado, la influencia de la danza griega, hindú y africana en Wigman es notoria. También es significativa la aspiración romántica de los bailarines expresionistas de fundirse con su arte, de ser uno con el universo. Imágenes mentales como “el deseo de convertirse en una unidad con el baile” o “desaparecer en él, viviéndolo intensamente”.

Su escuela de Dresde, abierta en 1920, consiguió difusión por todo el mundo, hasta ser clausurada por los nazis en 1940, por lo que la abrió de nuevo en Berlín en 1948, donde estaba el centro de la danza moderna europea de esos años. Importantes bailarines y coreógrafos alemanes fueron sus alumnos, entre los más reconocidos, **Hanya Holm**, **Gret Palucca**, **Margarethe Wallmann**, y **Harald Kreutzberg**. Entre 1930-33 viajó por Estados Unidos, dando conferencias junto con Hanya Holm quien representó su legado más firme en aquel país, al abrir la primera Escuela Wigman, donde se formarían grandes bailarines como **Alwin Nikolais** y **Murray Louis**.

Por primera vez en la historia, una danza de vanguardia fue aceptada en el circuito oficial y proclamada con mucho éxito por las masas. Así fue como la danza moderna viajó por el mundo.

3.2. UNA SEGUNDA GENERACIÓN DE IMPULSORES: Kurt Jooss, Sigurd Leeder

Desde los años 20 (siglo XX), Rudolf von Laban dirigía una compañía de danza en Alemania. Algunos de los bailarines de ésta serían luego importantes maestros que ayudaron a transmitir las enseñanzas de su maestro. Entre ellos, Kurt Jooss y Sigurd Leeder.

Kurt Joos (Wasseraffingen, 1901-Heilbronn, 1979), estudiante de piano y coro en Stuttgart, se incorporó en 1920 a la Compañía de Laban como primer bailarín y más tarde como adjunto. Desde 1924 montó sus propios espectáculos vanguardistas, caracterizados por la ausencia de protagonistas individuales. En 1927 Jooss fue invitado a Essen y allí fue cofundador de la *Escuela de Folkwang* (Academia de Artes Escénicas) y ejerció como director y coreógrafo del ballet clásico de la Ópera de Essen. Los años 30 serán cruciales en el desenvolvimiento de su carrera. Tras convertirse en el flamante ganador del primer premio del *Concours International de Chorégraphie de Paris* (1932), con la obra *La mesa verde*, un icono de la resistencia al nazismo, formará compañía junto a Leeder, los *Ballets Jooss*, obteniendo un clamoroso éxito en sus giras mundiales.



Precisamente el clima de violencia y persecución de la Alemania nazi provoca su huida y la de su compañía a Inglaterra, donde junto a Sigurd Leeder fundarán su escuela de danza en 1934. En 1947 una gira con su compañía por Sudamérica y especialmente

en Chile, puso en escena cuatro de sus ballets clásicos más famosos, antes de volver a la escuela de Folkwang el año siguiente.

Hasta su retirada en 1968 siguió siendo director, coreógrafo y profesor, siendo sus obras un referente en los repertorios de numerosas compañías del mundo. Murió de una manera absurda. Su automóvil tuvo una avería en una autopista y al bajarse de él otro a gran velocidad lo arrolló.

Por su parte, **Sigurd Leeder** (1902-1981) que fue su colaborador hasta que en 1947 fundara una escuela de danza en la Universidad de Morley, en Londres, tuvo un papel muy destacable en los orígenes de la Escuela de Danza de Chile, donde fue invitado en 1959 para reestructurar sus programas y para ejercer durante dos años la responsabilidad de su dirección.

Tanto Jooss como Leeder fueron los maestros que desarrollaron toda la técnica europea de danza contemporánea, cuyas raíces están, por supuesto, en las investigaciones de Rudolf von Laban y Mary Wigman.

Esas técnicas tuvieron continuidad en sus alumnos y seguidores que, de una forma sintética, podríamos ramificar en dos caminos:

- una línea de continuidad europea gracias a la escuela de Folkwang donde se siguió con la dirección de **Lutz Forster** y **Malou Airaudou**, para continuar con el trabajo de *Teatro de la Danza* de Wuppertal de **Pina Bausch**, marcado por el expresionismo alemán de principios de siglo que repudiaba la banalidad y el vacío de una sociedad desprovista de espíritu.

Pina Bausch (1940), comenzó como alumna de la Folkwanghochschule en 1955, con los profesores Jooss y Leeder. Tras el examen de graduación en 1959 obtuvo una beca para ampliar estudios en la *Juilliard School of Music* de Nueva York. Bailó en las compañías de **Paul Sanasardo** y **Donya Feuer** y **Paul Taylor**, con quien estrenó el Ballet Tablet (1961), el New American Ballet y el Metropolitan Opera Ballet.

En su danza expresionista se recupera el movimiento libre, una interacción más dinámica con el espacio, y la posibilidad de la autoexpresión corporal.

Por otra parte, la continuidad del trabajo de Jooss y Leeder se aseguró con la publicación del libro de **Jane Winearls**, (1908-2001) "*Danza Moderna: El método Joos-Leeder*".

- La otra dirección del camino recoge la semilla en América Latina, apoyada principalmente en la orientación de la danza teatral de Jooss que tuvo en Chile unas condiciones ideales para su crecimiento. Allí, un clima cultural exacerbado gracias al flujo de ideas importadas por artistas nacionales y extranjeros, tanto de la plástica como de la música y la danza, se abrieron dos academias entre 1933 y 1942, a cargo de **Elsa Martín** y **Andrea Haas** respectivamente. Con una incesante vida cultural, rápidamente esas simientes se introdujeron en la Universidad de Chile y en el Instituto de Extensión Musical, de modo que cuando llegaron los *Ballets de Jooss*, dieron su fruto. Las autoridades de dicha universidad contrataron a los bailarines **Ernst Uthoff** y a su esposa **Lola Botka**, así como al solista **Rudolph Pescht**. Elsa Martín y Andrea Haas cedieron sus alumnos a los Uthoff y con ellos se formó el *Ballet Nacional Chileno*, de donde más tarde sobresalieron figuras como **Patricio Bunster**, **Malucha Solari**, **Virginia Roncal** y **María Elena Aránguiz**.



Este breve recorrido por la historia reciente de la Danza Moderna nos sitúa en un contexto fundamental para conocer el cuándo y el cómo de la educación y el crecimiento personal que acompañó a Patricia Stokoe en sus primeros tiempos.

4. PATRICIA STOKOE. APUNTES PARA UNA BIOGRAFÍA

Patricia Lulú Stokoe nació en la Ciudad de Buenos Aires el 23 de septiembre de 1919. Sus padres, emigrantes de origen inglés, se establecieron al sur de la provincia para administrar una extensa finca de las pampas argentinas.

Charles Stokoe, su padre, procedía de una familia de intelectuales ingleses, si bien él había nacido en Ginebra. Inició los estudios de abogado pero sin llegar a acabarlos se trasladó a Argentina aprovechando el viaje de un barco que trasladaba toros a Uruguay. Su madre, **Luise Batholomew**, había nacido en Liverpool y tenía afición por la educación física, habiendo hecho estudios en el *Liverpool Physical Colledge for young ladies*. Había practicado deportes variados como la equitación, natación, tiro con arco, tiro con fusil, remo, danzas, etc. y fue profesora en un colegio inglés. Llegó a Argentina para trabajar como ayudante de cátedra en un colegio inglés de Buenos Aires.

Con esos antecedentes familiares, Patricia pasó su infancia en el campo, siendo una niña muy inquieta que disfrutaba mucho con todas las actividades al aire libre. Jugar, pasear, nadar o cabalgar eran ocupaciones habituales que fueron dando a su naturaleza un sentido de vida muy diferente del que por entonces pudiera suponer prepararse para ser mujer. Sus estudios básicos los realizó en un colegio inglés de tradición victoriana y como reacción ante esa pedagogía de corte tradicional -a ella le gustaba definirse como “una vikinga de las pampas”-, todos sus sentidos se centraron en bailar y viajar.

Apenas terminados los estudios secundarios, con tan solo 18 años (1938), con motivo de un viaje de toda la familia a Inglaterra, tanto ella como su hermana mayor, Joan, fijaron allí su residencia e ingresaron en la *Royal Academy of Dance*. Allí lograría una interesante base técnica que amplió con estudios de danza clásica, zapateo americano, danza moderna, y acrobacia, trabajando en varias compañías tanto de ballet como de café-concert y comedia musical, y haciendo pequeños trabajos en cine y televisión, para poder mantenerse económicamente.

El inmediato estallido de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) supuso el regreso a Argentina de su hermana, pero no de Patricia que, armada de una voluntad

inquebrantable, tuvo en la vivencia de los bombardeos y las situaciones de peligro, una juventud cara a cara con la imagen del sufrimiento humano.

“Fue durante aquellos bombardeos cruentos cuando aprendí lo que significaba la solidaridad, el sentido del humor, la disciplina, el esfuerzo, la constancia y el vivir intensamente cada momento. Sabíamos con certeza que si no vivíamos cada instante con plenitud, mañana podía ser demasiado tarde” (KALMAR, D. 2005, pp.137).

Su carácter se hacía aún más fuerte, más optimista y positivo. Su decisión de permanecer allí bajo ese comprometido escenario tuvo que ver con el importante momento de desarrollo y fuerza creadora que vivía la danza. El territorio inglés se había convertido en refugio de artistas que entonces más que nunca tenían mucho que decir en sus respectivos lenguajes artísticos. En el campo de la Danza Moderna se vivían con una fuerte impacto las influencias del estilo de **Isadora Duncan**, las enseñanzas de la Escuela de Sigurd Leeder y Kurt Jooss (*“Jooss-Leeder School”*) y el Centro de Arte del Movimiento (*“Art of Movement Center”*) de Lisa Ullman, posteriormente incorporado a la Universidad de Londres donde se preparan los maestros en lo que se llama Danza Educativa Moderna (*“Modern Educational Dance”*).

Sus doce años de estancia fueron un cúmulo de experiencias sobre las diferentes orientaciones de la pedagogía del movimiento. Una imperturbable necesidad de aprendizaje y de renovación permanente la mantuvo más cerca de las corrientes de estilo moderno, alejándose de los modelos clásicos. Aun así, su forma de entender la expresión y la comunicación humanas le hicieron tener sensación de que todos los estilos eran una serie de “lenguajes prestados” donde el acento se ponía en la imitación de los modelos dados por los profesores a los alumnos.

Su interés por encontrar formas de trabajo más centradas en la investigación corporal le hicieron buscar por caminos más enfocados al movimiento creativo que le ofrecieron nuevas miradas. Su referencias más importantes fueron entonces Rudolf Von Laban, y **Moshe Feldenkrais** (1904-1984), investigador de la dinámica corporal. Con este último pudo acercarse al estudio de la técnica y la metodología para la búsqueda de modelos internos.

“Fue en esos años, entre el 48 y el 50 que también conocí a Moshe Feldenkrais, en ese entonces, el comienzo de su posterior trayectoria tan ampliamente difundida en el

mundo entero por sus cursos, sus libros y sus discípulos. Fue su trabajo que me dio la clave para un camino hacia la resolución del problema acerca del resultado de la copia del modelo externo, a partir de cuya liberación podía buscar el “modelo” propio. Por primera vez como bailarina, aprendí a percibir mi cuerpo, y no sólo adiestrarlo en posiciones y secuencias ajenas. Partiendo de esta percepción agudizada aprendimos a conocer nuestra realidad corporal –y no la de nuestros profesores- y más aún, emprendimos el camino hacia el desarrollo óptimo de lo que nuestro cuerpo podía lograr” (KALMAR, D., en SÁNCHEZ, G., TABERNERO, B.,COTERÓN, J., LLANOS, C. y LEARRETA, B., 2003, pp. 45)

“Gracias al conocimiento que trabé con su trabajo, me encontré por primera vez ante la promesa de poder emprender la búsqueda de la libertad expresiva personal en el control del cuerpo para la danza” (KALMAR, L., en SÁNCHEZ, G., TABERNERO, B.,COTERÓN, J., LLANOS, C. y LEARRETA, B., 2003, pp. 18).

Identificada con muchos de los planteamiento de Laban, se hizo defensora de tres principios fundamentales:

- El concepto de **danza libre** como la búsqueda que cada persona puede llevar adelante para encontrar su propia identidad. Una idea que se asienta en el paradigma de Laban, “personas libres en sociedades libres”.

- La **danza al alcance de todos**, tomando como idea desencadenante las clases nocturnas de la Municipalidad de Londres con técnicas accesibles a cualquier persona interesada.

- **La danza, como actividad incluida en el Currículum Escolar**, cuyo nombre en Inglaterra era el de *Danza Moderna Educativa*, considerada de gran importancia para el desarrollo de todos los niños y niñas de la Escuela Primaria.

Armada con estas bases ideológicas y una sólida formación académica, decidió volver a Argentina en 1950 ilusionada con el pensamiento de propagar todo lo que había aprendido. *“Comenzando mi labor aquí desde abajo, sin ser conocida, sin fondos, sin apoyo oficial ni privado, sin siquiera un lugar físico para enseñar lo que había aprendido”* (KALMAR, D., 2005, pp, 132).

Empezó por dar clases a hijos de amigos en varios locales y estudios de danza, bajo el nombre de “Danza Libre”, traducción al castellano de *Free Dance*, de Laban. Poco tiempo después, llegó a formar parte del equipo de profesores del *Collegium Musicum* de Buenos Aires, por mediación del compositor y pedagogo musical **Guillermo Gräetzer** (1914-1983) ⁴. Una institución nacida en 1946 y que estaría llamada a convertirse en un centro de renovación de la pedagogía musical argentina. El Collegium Musicum, fundado por Gräetzer, **Ernesto Epstein** y **Erwin Leuchter**, todos ellos músicos europeos exiliados de sus países de origen, aplicó el viejo modelo de los colegios de música de los siglos XVII y XVIII, donde la gente se reunía para disfrutar del arte. Sus intenciones educativas se concretaban en su lema:

"El Collegium Musicum es reunión libre de los amantes de la música para consagrarse a ella con sinceridad y sin fines de lucro, y compenetrarse profundamente con su esencia, en procura de una elevación espiritual y de un medio de comunicación entre los seres humanos; para destruir la barrera que separa al artista del oyente, con el fin de que éste asuma un papel activo frente a la música" ⁵.

La actividad de esta institución incorporaba además las ideas de los "Volkshochschulen" (escuelas populares) desarrolladas por el compositor alemán nacionalizado estadounidense **Paul Hindemith** (Hanau, 1895-Franckfurt 1963). Un modelo que brindaba el acceso a la cultura a todos, incluso a las clases desfavorecidas. En paralelo a las clases de música para niños, se organizaban seminarios en los que participaban destacados compositores y profesores extranjeros y se formaban maestros de música y danza.

Cabe suponer que para Patricia Stokoe este ambiente influyera tanto en su manera de entender la pedagogía de una danza al alcance de todos como en su demostrada preocupación hacia las clases más desfavorecidas de América Latina.

Precisamente fue siendo profesora en el Collegium Musicum que, acorde con la manera de pensar de Gräetzer, decidió cambiar el nombre de sus clases de “Danza

⁴ Compositor y pedagogo argentino. Nacido en Viena, emigró a Buenos Aires en 1939, para huir del nazismo, donde adoptó la nacionalidad argentina. Creía profundamente en la necesidad de la música para el desarrollo del ser humano. Murió en Buenos Aires a la edad de 69 años.

⁵ Para una información más detallada se sugiere ver la página web: www.guillermograetzer.com

Libre” por el de “Expresión Corporal”. Con ello propuso una nueva denominación para la disciplina que, con el paso del tiempo habría de ir consolidándose como concepto cargado de significación. En aquella época, no existía en Argentina ninguna actividad bajo ese nombre y hay que conceder a Patricia la capacidad para ir dándole el contenido que actualmente tiene, no exento de dificultades para su asimilación por la población en general.

“Este cambio se debió a razones de táctica y estrategia, no a una modificación de conceptos, contenidos o enfoque pedagógico de la actividad en sí. Seguí desarrollando la misma filosofía de danza, y sólo cambié el nombre, pensando que así posibilitaría el acercamiento de muchas más personas, especialmente varones. Existía entonces, un prejuicio muy fuerte acerca de la danza y el sexo masculino, y aunque hoy sigue existiendo, ya no es tan intenso como entonces” (STOKOE, P.,1993, pp.1)

“Esta corriente a la que he bautizado Expresión Corporal, no nace de la nada, ni de la “iluminación mía”, provienen efectivamente sus raíces de la época de roturas y búsquedas europeas durante la primera mitad del Siglo XX.” (KALMAR, D., en SÁNCHEZ, G., TABERNERO, B.,COTERÓN, J., LLANOS, C. y LEARRETA, B., 2003, pp. 33)

Fue por lo tanto la necesidad de huir de los tópicos del pensamiento tradicional sobre la danza lo que condujo a Patricia Stokoe a buscar otro término más ajustado con que promocionar la actividad que ella quería enseñar. Los excesivos prejuicios sociales acerca de la danza alejaban más que aproximaban a las personas a la práctica del movimiento libre. Con esa conciencia de dificultad, defendió siempre el acceso de cualquier persona con ganas de bailar, incluidos tanto los niños y niñas como las mujeres y los hombres de todas las edades. Buscaba que se entendiera la danza como un lenguaje artístico más (como la música, la plástica, la literatura, la poesía, el teatro,..) aunque comprendía que, por desconocido o poco practicado como arte popular, se viera con cierta desconfianza, como algo ligeramente raro, elitista y hasta “peligroso”. Pensemos que esta propuesta de una *“Danza libre, en una sociedad libre, para un hombre libre”* se generó en plena época del autoritarismo del peronismo.

Insistimos en cualquier caso en la defensa que el Collegium Musicum como centro de vanguardia de la labor artística y didáctica, hizo de este enfoque de la danza, entendido como un complemento esencial para el niño y el joven en su aproximación a la música.

Precisamente, la firme apuesta de la institución dirigida por Gräetzer en la presencia de la “Expresión Corporal” dentro de la formación didáctica-musical, afirmaba más aún a Patricia en la consideración de que bailar podía ser un lenguaje más que sirviera a cada persona a encontrar su propio modo de expresarse. A fuerza de trabajo y tesón se promovió bajo su coordinación el *Primer Profesorado Privado de Formación Docente en Expresión Corporal*.

Llegó de este modo una época de afirmación y crecimiento donde sus proyectos no se reducían a la enseñanza durante las clases, sino que también creó y mantuvo un *Grupo Experimental de danza contemporánea* que puso en escena diferentes espectáculos, tanto en los conciertos del Collegium Musicum como en el Teatro General San Martín o el Rosedal de Palermo.

*“Es Patricia Stokoe quien, por primera vez en el país, inicia un grupo pedagógico y artístico sobre Expresión Corporal-Danza organizando el Grupo Experimental de Danza, que tuve el gusto de integrar junto a Inés Carretero, Laura Falcoff, Perla Jaritonsky, Regina Katz, Mónica Penchansky, Julieta Raciman, Eva Rey y Berta Roth. Este grupo se ocupaba de estudiar la Expresión Corporal y su relación con la música en especial, realizando algunos espectáculos”*⁶.

Entrados los años 60 su colaboración con el dramaturgo y director teatral **Oscar Fessler** en el Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires (ITUBA), fundado por éste en 1959, se hizo muy significativa.

*“La Escuela de Teatro de Oscar Fessler, quien, hace 25 años atrás, aportó indirectamente a las “Técnicas de incentivación” en EC, puesto que yo colaboré con este gran maestro durante seis años en la Escuela de Teatro de la Universidad de Bs. As., incorporando a mi trabajo lo mucho que aprendí acerca de la conducción de actores **por motivación y no por copia de modelos**. Acordemos que enseñar danza y*

⁶ Palabras de Lola Brikman en su aportación titulada “Testimonio sobre la Expresión Corporal en los años 50 y 60 en Argentina”, en KALMAR, D., 2005, pp.141.

dirigir experiencias coreográficas por este método, no era por entonces el modo más usual de conducir las clases” (KALMAR, D., en SÁNCHEZ, G., TABERNERO, B.,COTERÓN, J., LLANOS, C. y LEARRETA, B., 2003, pp. 45)

En 1967 la editorial Ricordi Americana sacó a la luz su primer libro: *“La expresión corporal y el niño”*. Una obra en un formato muy original y con espléndidas fotografías en blanco y negro de Alexander Schächter, su colaborador habitual. Su claridad documental ofrecía innumerables imágenes del sentido y las posibilidades del movimiento corporal. Parece, sin embargo, que su lectura no dejaba ver claro si se trataba de una enseñanza para la educación musical o si se orientaba más bien hacia el desarrollo de la danza.

En el año 1968 abrió en Buenos Aires su propio estudio y más tarde creó la **Primera Escuela Argentina de Expresión Corporal-Danza**, donde se formaron muchos docentes que hoy continúan su labor, incluidas sus hijas, Deborah y Leslie.

Un fructífero encuentro se produjo cuando en 1971 **Gerda Alexander** (1908-1994) llegó a Buenos Aires invitada por Violeta H. de Gainza, a través de la SADEM (Asociación Argentina de Educación Musical). La creadora de la Eutonía, que presentó su trabajo en el Congreso Internacional de Educación Musical (ISME), estimuló en Patricia una profunda revisión y transformación de su método de trabajo, lo que influyó mucho en la orientación de sus prácticas y la proyección de lo que habría de ser su técnica de *sensopercepción*. Sus conversaciones alentaron sus investigaciones, pues coincidían en el modo de concebir al alumno como ser integral y en la búsqueda de un modelo interno que correspondiera a sus propias necesidades y ritmos de aprendizaje.

En 1972, abandonado ya el Collegium Musicum tras casi veinte años de dedicación, pasó a ser profesora de la **Escuela Nacional de Danzas**. Así se dio paso al primer curso de especialización en Expresión Corporal y una veintena de cursos descentralizados - infantiles y juveniles- de Danza y Expresión Corporal.

En 1973, desde su propio Estudio, creó el grupo *Aluminé* (en mapuche significa “lago luminoso donde se ve profundo”) que trabajó ininterrumpidamente diez años, superando los difíciles tiempos de la dictadura militar y llegando vivo a la reestrenada democracia.

En 1980 se creó el **Profesorado Nacional de Expresión Corporal**, una formación de tres años de duración con un título reconocido oficialmente.

A medida que se diversificaba el campo conceptual y práctico, la Expresión Corporal se abría hacia dos rumbos bien diferenciados: uno hacia la Expresión Corporal-Educación y el otro hacia la Expresión Corporal-Terapia. Por esa razón Patricia anunciaba que ya no era suficiente con decir “yo hago Expresión Corporal” si no se añadía la fuente de procedencia y el área en que se insertaba (educación, danza, terapia,...).

Para ella la Primera Escuela Argentina de Expresión Corporal-Danza se caracterizaba por entender a la persona como “*una unidad integrada que aspira a participar en el desarrollo de un nuevo humanismo*”, concibiendo el lenguaje de la danza “*como un lenguaje patrimonio de todo ser humano encuadrado en la filosofía de la educación por el arte*” (KALMAR, D., 2005, 133).

“Entonces, la gran motivación de Patricia era democratizar la danza, por así decirlo, e intentar acercar a las personas a esta actividad artística como otra forma más de expresión personal, de relacionarse consigo mismo, con los demás y con el mundo.

*Y para lograr esto desarrolló una metodología didáctica que implica el desarrollo de las capacidades enfocadas bajo las áreas de lo **corporal**, la **comunicación** y la **creatividad**. En donde se incentiva la identidad, la autoconciencia del alumno de su proceso como ser activo en su propia búsqueda, en el juego, la sensibilización, la observación, ser protagonista, creador y comunicador.*

Su concepto del ser humano de seres integrados, únicos y creativos y sus continuos mensajes de paz, convivencia, armonía, alegría, del goce por el juego, goce por el movimiento estaban siempre presentes en sus clases” (KALMAR, L., en SÁNCHEZ, G., TABERNERO, B., COTERÓN, J., LLANOS, C. y LEARRETA, B., 2003, pp. 19)

Durante la década de los noventa (siglo XX), Patricia consolidaría su pensamiento en varios frentes. Su personalidad de artista, creadora, renovadora y humanista se reveló como una defensora de la Educación para el Arte, interviniendo activamente en la asociación MAEPA, Movimiento Argentino de Educación a través del Arte. Promovió una concepción de Danza personal, creativa y social, siendo una luchadora infatigable en pos de una pedagogía hacia el desarrollo de un ser humano libre, creativo y transformador. Sus enseñanzas, gracias a su obra escrita y a sus numerosos cursos ofrecidos en España, han sido un maravilloso legado para la pedagogía de la Expresión Corporal española.

Patricia falleció repentinamente en enero de 1996 en San Carlos de Bariloche.

5. PATRICIA STOKOE Y SU PEDAGOGÍA DE LA EXPRESIÓN CORPORAL DANZA

Componer una serie de rasgos identificativos de la pedagogía de Patricia Stokoe es tratar de estructurar muchas de sus ideas. Como primer argumento de sus trabajos podríamos decir que para ella hablar de Expresión Corporal fue siempre hablar de Danza. Baste recordar que así fue como llamó a sus primeras actividades, “Danza Libre”, en justa lógica de lo aprendido durante doce años de bailarina y maestra en Inglaterra. Sin embargo, a nivel de lenguaje no será hasta el año 1984 cuando definitivamente –y así lo desvelaremos al analizar su obra escrita-, denomine su disciplina como **Expresión Corporal-Danza**. Acuña ese nombre y deja de utilizar finalmente otros usos lingüísticos como por ejemplo *“la expresión corporal concebida como danza”*.

Como nuestro esfuerzo se centra principalmente en llegar a una síntesis de su pensamiento y su obra, los principios que nos interesa explicitar son los siguientes:

*La Expresión Corporal-Danza es un lenguaje patrimonio de todo ser humano y debe ser entendido y reclamado como tal. Es por ello que debe ser puesto al alcance de todos y que los docentes debemos esforzarnos en hacerlo llegar al máximo de personas.

“Bailar es uno de los potenciales del ser humano. Es expresar con un máximo de intensidad la relación del ser humano con la naturaleza, con la sociedad, con sus creencias, su subjetividad y aun con sus aspiraciones para el futuro. Es una de las formas de manifestarse la energía de la vida. Queremos que la gente cultive su vitalidad bailando” (KALMAR, L., en SÁNCHEZ, G., TABERNERO, B., COTERÓN, J., LLANOS, C. y LEARRETA, B., 2003, pp. 25)

*Cada persona puede y debería encontrar su modo de bailar, entendida como la propia e individual manera de expresión y de comunicación corporal con los demás. Expresar el mundo interno con el lenguaje corporal además de poder hacerlo, por supuesto, con otros lenguajes. Perfeccionarse en el empleo de la ECD es una posibilidad de todo ser humano, tal como mejorar en el lenguaje verbal, la literatura, la poesía, el

dibujo o la música. Se trata del desarrollo del potencial humano en general y del potencial humano artístico en particular. Como un ser único e irrepetible.

“...trabajo en la corriente de Expresión Corporal que (sí) la considera como danza, aquella que desarrolla las características personales y por eso accesibles y dentro del alcance de cada ser humano,(...) Ya que ésta será su danza, la que cada persona puede manejar. La danza pensada como un producto único, la poesía corporal de cada individuo. Sabemos que si bien todo ser humano puede ser poeta, solo algunos llegarán a ser grandes poetas. Sabemos además que los grandes poetas no están para anular a todos los poetas sino para estimularlos. La poesía está en el ser humano, en todos, no solo en los grandes. De la misma manera pensamos que la danza está en todos, no solamente en los bailarines” (STOKOE, P.,1990, pps.13-14).

“Lo particular de esta concepción de la EC fue el modo singular en que las reunió, ensambló y sintetizó en pos del objetivo humanista fundacional de enriquecer la posibilidad de generar danzas propias, significativas y singulares, hacia una mayor riqueza y libertad expresiva“ (KALMAR, D., en SÁNCHEZ, G., TABERNERO, B.,COTERÓN, J., LLANOS, C. y LEARRETA, B., 2003, pp. 41).

*Seguir una metodología de trabajo que no transmita directamente el modelo del profesor, sino que verdaderamente sea el alumno quien pueda ir encontrando su propio vocabulario corporal con el que manejarse en libertad.

*El lenguaje de la ECD está aún hoy silenciado y poco valorado. Otros lenguajes tienen una mayor amplificación y escucha. Se comprueba a todos los niveles de la sociedad. Nuestra sociedad, aun con ser la de la imagen, no asimila con facilidad la imagen del movimiento expresivo y la arrincona, la margina.

*La creación de la **Sensopercepción**, como la primera etapa del proceso de trabajo. Entendida como una técnica de base para el conocimiento del propio cuerpo, de su afinamiento, concentración y escucha. Un trabajo que acentúa la posibilidad de una vida corporal más armónica y más gozosa, desplegando el máximo de flexibilidad tónica que cada uno logre desarrollar.

“La Sensopercepción como práctica pretende recuperar y enriquecer la vivencia del propio cuerpo para la danza, para la vida. Es una práctica de descubrimiento y despliegue de nuestro potencial con una fundamentación teórica que puede ser abordada desde diversos campos, puestos al servicio de esta práctica que orientamos como uno de los contenidos y como técnica hacia el desarrollo de los potenciales artísticos que existen en toda persona. Suele ser la Sensopercepción de mucho interés para quien está en el campo de la música, pintura, teatro y en especial la danza y el movimiento, así como para educadores, profesionales y toda persona que desea realizar un camino de autodescubrimiento que le permita hacer florecer sus capacidades” (GUBBAY, M.y KALMAR, D., 1994).

“Se verán reflejados en estos ejes algunos aspectos de la Eutonía de Gerda Alexander que me fueron significativos en los cursos que tomé con ella, con Berta Vishnivetz y con Joyce Rivera” (STOKOE, P. 1990, pp.48).

Se refiere a temas como: sentidos, apoyos, esqueleto, piel, volumen, peso, contacto, centros reguladores de energía y tono muscular.

“Con respecto a la Educación del Movimiento, desde hacía tiempo Patricia, con su visión abarcadora, investigó diversas técnicas existentes en los años 50–70: Gimnasia Consciente de Inx Bayerthal, desarrollada en Buenos Aires por Irupé Pau, el Método Feldenkrais -el cual ya había conocido en Inglaterra antes de regresar a Argentina-, la Técnica Alexander, el Sistema Consciente de Fedora Aberastury, el Tai Chi Chuan según la Escuela de Liu Pailín y transmitida en Bs. As. por sus discípulos: Daniel Brenner, Marcela Rodas, entre otros. Fue la actitud abierta e investigadora de Patricia la que contribuyó enormemente a abrir las puertas y valorar la diversidad de Escuelas, formaciones y corrientes que abundan hoy en nuestro país. Abrió infinidad de veces las puertas de su Estudio para que diversos profesionales e investigadores ofrecieran cursos, charlas y conferencias acerca de sus particulares trabajos. (...) Sensopercepción fue deviniendo en uno de los métodos que estimulaban tanto la autoconciencia corporal como la capacidad creativa, la riqueza en la producción de imágenes hacia el despliegue de la fantasía creadora y de la poética personal de sus alumnos” (KALMAR, D., en SÁNCHEZ, G., TABERNERO, B.,COTERÓN, J., LLANOS, C. y LEARRETA, B., 2003, pp. 42).

*La concepción ética del cuerpo y la filosofía de la Educación Por el Arte que sustentó con su acción pedagógica y su investigación metodológica en pos del auténtico desarrollo personal y creador.

“Aquí no se trata de ser o no bailarín, sino de aceptar y abrazar tu mundo corporal sensible y afectivo, de entrar en comunión contigo mismo, y desde allí despertar tus propias imágenes, metáforas y creatividad corporal. Todo esto por el simple placer de hacerlo como se dice en la filosofía de educación por el arte: “Hacer de tu propia vida una obra de arte”. Es decir: tenemos el derecho, o incluso el deber, de conocer y vivenciar todos nuestros lenguajes, y la danza está incluida (no excluida) de entre ellos” (STOKOE, 1993).

6. LA OBRA ESCRITA DE PATRICIA STOKOE

“La Expresión Corporal y el niño”, 1967.

Como ya dijimos, su primera obra publicada es *La Expresión Corporal y el niño*, en 1967. Su título ya anticipaba una estructura, un principio de metodología de trabajo sobre la base de las primeras edades, hasta los 12 años. Ya por entonces su admirada amiga Violeta Hemsy de Gainza, compañera de trabajo en el Collegium Musicum, era citada en la dedicatoria. Pedagoga musical de reconocida trayectoria profesional había publicado tres años antes el libro *La iniciación musical del niño* en la misma editorial Ricordi Americana de Buenos Aires. Dos excelentes maestras que comparten ideas y experiencias en la aconsejable obra *Patricia Stokoe dialoga con Violeta H. de Gainza*, publicado por Lumen en 1997.

La organización temática de ese libro establece dos partes: La Expresión Corporal y los Temas de Enseñanza y su Didáctica. En la primera parte se acometen las definiciones y los niveles de enseñanza en la escuela primaria, mientras en la segunda se habla del Cuerpo como organizador de los Movimientos fundamentales. Conceptos como el ritmo, la palabra, las tradiciones orales, el cuento o el espacio, la calidad de los movimientos y el camino a la creación, son los temas de trabajo.

En todo este libro se refiere siempre a la Expresión Corporal, nunca a la Danza. La estima como una parte desconocida de los programas escolares y la reivindica como formación escolar del curriculum argentino. Compara la Expresión Corporal con un

medio audiovisual extraordinario, donde se pone en marcha lo visual y lo auditivo, relacionándolo con las artes plásticas y la música desde un principio.

“Hemos estimado adecuada la denominación de Expresión Corporal para evitar la tan frecuente confusión con otras materias afines. Su finalidad es contribuir a la integración del ser, componiendo un todo armónico en el cual el cuerpo traduzca fielmente la faz anímica del individuo” (STOKOE, P., 1967, 9).

Para ella la EC es una puerta de acceso y de salida a las emociones y sentimientos de cada individuo. Desde un concepto de totalidad, por supuesto. Palabras ya en uso son globalidad, totalidad, educación global, integración, interdependencia,...

Sin embargo, y como en su estructura interna está organizado, se observan puntos comunes entre Expresión Corporal y Danza,

“Ahora bien, si la Expresión Corporal, como también la danza, pretende ser un movimiento artístico en busca de una forma que exprese el vivir de nuestra época, para ser auténtica debe echar sus raíces en el pueblo mismo, ...y especialmente en los niños” (STOKOE, P., 1967, 10).

Y cuando defiende la incorporación de la Expresión Corporal en la escuela, dice:

“No creemos que la función de las escuelas primarias sea formar bailarines, pero estamos convencidos de que es derecho de todo niño recibir una enseñanza de Expresión Corporal que incorpore el movimiento como una forma más de su expresión total, es decir, funcional, expresiva, musical y creadora” (STOKOE, P., 1967, pp.13).

En todo el libro se comprueban las influencias de los pedagogos musicales como **Willems** y **Dalcroze**, apostando por un trabajo corporal previo al musical y rítmico-musical en el proceso de enseñanza de la música.

“La Expresión Corporal y el adolescente”, 1974

En este libro, la estructura se hace alrededor de un tema precedente: la definición de Expresión Corporal y las etapas evolutivas de los niños entre 10-12 años. Para continuar con el núcleo fundamental, como es los trabajos prácticos.

“La Expresión Corporal es una forma de danza,(...) es un lenguaje que permite al ser humano ponerse en contacto consigo mismo y, como consecuencia de ello, conocerse, expresarse y comunicarse con los demás seres” (STOKOE, P., 1974, pp.9).

Asimismo dice sentirse deudora de las influencias que algunas escuelas han tenido sobre ella, pero deja claro que su trabajo no es “*exponente de ninguna de ellas*”. Defiende una visión de la disciplina como un lenguaje humano más y sigue reivindicando la inclusión de esta materia, a la que llama también Danza educativa creativa, en la escuela.

Presenta la materia como un compendio de valores formativos en ocho niveles:

- Físicos y anímicos
- Sociales
- Creativos
- Integrativos
- Recreacionales
- De aprendizaje
- De adaptación
- De sensibilización
-

“La Expresión Corporal”, 1984

Se trata de un libro de gran interés pues ensaya una metodología en cuatro etapas y un apéndice. Las cuatro etapas son razonadas en un proceso que comienza en *el despertar* como trabajo individual –de las partes a la integración de todo el cuerpo-; prosigue con el descubrimiento del otro, *la comunicación*; posteriormente el manejo y la transformación de los objetos, *la imaginación*, y por último *la expresión* como totalidad y combinación de la tres fases anteriores.

En el apéndice realiza un desarrollo del estímulo sonoro como tema de gran importancia para arropar el movimiento corporal.

En la bibliografía cita por primera vez la obra de Gerda Alexander.

“La Expresión Corporal en el jardín de infantes”, 1984

Es un libro de madurez –Patricia tiene ahora 65 años-, y de síntesis, escrito en colaboración con Ruth Harf. Por ello ya en su declaración de intenciones apuesta por dirigir su propuesta a un *“educador creador y crítico”*. Y se dedica con mayor profundidad que en obras anteriores a definir el concepto de Expresión Corporal:

“La expresión corporal es una conducta espontánea existente desde siempre, tanto en sentido ontogenético como filogenético; es un lenguaje por medio del cual el ser humano expresa sensaciones, emociones, sentimientos y pensamientos con su cuerpo, integrándolo de esta manera a sus otros lenguajes expresivos como el habla, el dibujo y la escritura” (STOKOE, P. y HARF, R., 1984b, pp.13).

Y es en esta obra donde defiende su visión de la Expresión Corporal-Danza, cuando dice que *“la expresión corporal está integrada al concepto de danza”* y que *“la danza es la expresión corporal de la poesía latente en todo ser humano”*.

De ello deducimos que considera la Danza como una manera de orientar la expresión corporal del ser humano bajo objetivos de comunicación hacia los demás poniendo en evidencia un estado de ánimo, un ritmo interno, o crear nuevos movimientos.

Sobre la estructura o lógica interna de la actividad, se establecen cuatro fases dentro del proceso de trabajo:

Investigación, Expresión, Creación y Comunicación

En este texto comenzará a dar armazón a su trabajo sobre la *sensopercepción*.

“Expresión Corporal. Arte, salud y educación”, 1987

Es una obra compiladora de siete textos presentados en diversos encuentros y congresos. Intervenciones donde se defiende la unidad Expresión Corporal-Danza por un lado, y por otro, su dimensión artística. Una evolución que Patricia había ido realizando con el paso del tiempo, como ya se ha comentado en páginas anteriores.

Sobre lo primero, dice:

“...vuelvo a afianzar el concepto de Expresión Corporal como un nombre que fue dado en los años 50, que define una corriente dentro de la gran familia de la Danza y especialmente dentro de lo concebido como Danza Contemporánea, por ser de nuestro

siglo, por identificarse con el concepto de ser humano integrado: una unidad que comprende lo sensible, lo psíquico, lo motriz y lo social” (STOKOE, P., 1990, pp.19).

Sobre lo segundo manifiesta su confianza en que, con el paso del tiempo, la Expresión Corporal-Danza sea considerada, con toda legitimidad, una más de las disciplinas necesarias para educar por el Arte.

“Pienso que ya es hora de levantar el estado de sitio referente a la Expresión Corporal en la escuela. Empezar a mirar con actitudes menos cerradas, para re-estructurar el área expresiva en general: expresión corporal, musical, literaria y plástica. Valorar y contemplar en cada área todas las variantes y las diversas dinámicas para lograr su integración en un todo que es el juego creativo, pero conservando la idoneidad, personalidad y la esencia de cada uno de estos lenguajes” (STOKOE, P., 1990, pp.40).

7. PATRICIA STOKOE Y SU INFLUENCIA EN LA EXPRESIÓN CORPORAL EN ESPAÑA

Es preciso reconocer que, mientras todo esto sucedía en Europa y en Latinoamérica, nuestro país rezongaba en el retraso y el aislamiento secular que aún hoy estamos pagando. Naturalmente en los años 40 del siglo XX no era España un destino atractivo para las vanguardias artísticas ni un foco tentador donde desarrollar nuevas ideas en el campo de la danza. Por ello, aquí dormíamos un letargo prolongado y tedioso que impidió que viéramos cierta luz hasta que no llegaron los albores de los 70.

Una de esas influencias más nutritivas fueron los libros de Patricia Stokoe editados por Paidós fundamentalmente. Por entonces, era cuando despegábamos y corregíamos algunas de las muchas lagunas educativas con una asombrosa y ambiciosa Ley de Educación de 1970 y unos programas renovados que dieron voz a muchos docentes y pedagogos con ideas claras y mucho que aportar.

El primer curso de formadores realizado en la recién inaugurada Universidad Laboral de Cheste en Valencia, auguraba un nuevo porvenir a todo el conglomerado de materias que se entendían dentro de la denominada Expresión Dinámica.

Se fraguaron allí nuevos impulsos con sorprendentes campos de actuación donde abonaron con entusiasmo profesores como **Ana Pelegrín, Javier Carvajal, Antonio Malonda o Tomás Motos.**

La Educación Física en España abría tímidamente una ventana al paso de la nueva Expresión Corporal. La Expresión Corporal salía de su olvido y aislamiento para entronizarse en lugares muy concretos como el INEF de Madrid. El trabajo que allí iba a desempeñar la profesora Ana Pelegrín se temía arduo y laborioso. Tránsito que cuajaría con más fuerza en 1990 cuando la LOGSE propusiera su enseñanza dentro de la enseñanza obligatoria tanto en la Enseñanza Primaria como en la Secundaria.

Hasta hoy muchos profesionales de la Educación Física se han formado con más o menos aprovechamiento en la materia. Pero hay que decir que todos ellos han recibido como aporte bibliográfico y sugerencia de lectura las obras de Patricia Stokoe que, al menos en el INEF de Madrid, fue siempre un faro orientador y de reflexión muy importante.

Ana Pelegrín había tenido algunos encuentros con Patricia sobre todo en el marco de la *Escola d'Expressió de Barcelona*, adonde acudía regularmente cada verano a dictar sus cursos. Lamentablemente, el año 1996, momento de su muerte, la asociación AFYEC tenía previsto una jornada de formación con ella, puesto que era, sin lugar a dudas, una fuente originaria de gran valor educador y orientador.

Podríamos decir que no hay Escuela de Formación de maestros y Facultad de Educación en España que no cite entre su bibliografía algunas de las obras de Patricia, considerada globalmente como la persona que se identifica plenamente con la Expresión Corporal.

Su legado en nuestro país ha dejado un lenguaje técnico que se maneja en los propios textos del Ministerio de Educación y sobre todo una metodología que confirma muchas de sus afirmaciones y propuestas. Muchas de las propuestas de los profesores se hacen desde su didáctica, aunque no sea algo consciente.

En el caso de la asociación AFYEC han sido varias las iniciativas que en colaboración con la Universidad de Salamanca han cristalizado en el acercamiento a su pedagogía. La primera, en el año 2003 donde, con motivo del *I Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación* ya citado, pudimos atender de primera mano a la narración de su vida y su obra; como también a las propuestas prácticas que sobre Sensopercepción nos plantearon primero Deborah Kalmar y un año más tarde Leslie Kalmar en el marco de la VI Escuela de Verano “Expresión, Creatividad y Movimiento” de Zamora, en 2004.

Es parte de nuestra actividad y también una obligación profesional y moral mantener los contactos y promover actividades de colaboración que ayuden a impulsar la

formación profesional y permanente en el campo de la Expresión Corporal, así como hacer la divulgación oportuna para que pueda servir a cualquier persona interesada.

Sirva este trabajo como gratitud de la Expresión Corporal española hacia una gran maestra, Patricia Stokoe.



8. BIBLIOGRAFÍA

AKOSCHKY, J., y col. (1997), *Artes y Escuela*, Buenos Aires, Paidós.

BARIL, J., (1987), *La danza moderna*, Barcelona, Paidós.

GUBBAY, M. y KALMAR, D. (1986) "Sensopercepción", en *Primer Encuentro Latinoamericano de Enseñanza Artística*, organizado por el Ministerio de Cultura de Cuba, La Habana.

KALMAR, D. y GUBBAY, M. (1985), "La Expresión Corporal: una manera de Danzar, Danzar: Una manera de vivir", documento en *Primera Escuela Argentina de Expresión Corporal*.

KALMAR, D. y WISKITSKI, J. (1997), "La Expresión Corporal va a la Escuela", (pp. 209-258), en AKOSCHKY, J., y col. (1997), *Artes y Escuela*, Buenos Aires, Paidós.

KALMAR, D. "Con los ojos del corazón: Aportaciones principales de la pedagogía de Patricia Stokoe al desarrollo educativo de la Expresión Corporal" (pp.31-47), en

SÁNCHEZ, G., TABERNERO, B.,COTERÓN, J., LLANOS, C. y LEARRETA, B. (2003) *Expresión, Creatividad y Movimiento, Actas del I Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación*, Salamanca, Amarú.

KALMAR, D. (2005) *Qué es la Expresión Corporal. A partir de la corriente de trabajo creada por Patricia Stokoe*, Buenos Aires, Lumen.

KALMAR, L. (2003) “Patricia Stokoe y la Expresión Corporal” (pp. 17-30), en SÁNCHEZ, G., TABERNERO, B.,COTERÓN, J., LLANOS, C. y LEARRETA, B. (2003) *Expresión, Creatividad y Movimiento, Actas del I Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación*, Salamanca, Amarú.

LABAN, R. (1978), *Danza educativa moderna*, Buenos Aires, Paidós.

SÁNCHEZ, G., TABERNERO, B.,COTERÓN, J., LLANOS, C. y LEARRETA, B. (2003) *Expresión, Creatividad y Movimiento, Actas del I Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación*, Salamanca, Amarú.

STOKOE, P.(1967) *La Expresión Corporal y el niño*, Buenos Aires, Ricordi Americana.

STOKOE, P. (1974) *La Expresión Corporal y el adolescente*, Buenos Aires, Barry.

STOKOE, P. (1978) *Expresión Corporal. Guía didáctica para el Docente*, Buenos Aires, Ricordi.

STOKOE, P. y otros (1978) *Educación y Expresión Estética*, Buenos Aire, Plus Ultra.

STOKOE, P. y SCHÄCHTER, A. (1984a) *La Expresión Corporal*, Buenos Aires, Paidós.

STOKOE, P. y HARF, R. (1984b) *La Expresión Corporal en el Jardín de Infantes*, Buenos Aires, Paidós.

STOKOE, P. (1987) *Expresión Corporal*, Buenos Aires, Humanitas ICSA Arte-Salud-Educación .

STOKOE, P. (1993) “Expresión Corporal-Danza: ese lenguaje silenciado”, en *Revista Topía* n° 9, noviembre de 1993, pp.1.

STOKOE, P. y SIRKIN, A. (1994) *El Proceso de Creación en Arte*, Buenos Aires, Almagesto.

STOKOE, P. (1997) *Patricia Stokoe dialoga con Violeta Gainza*, Buenos Aires, Lumen, colección: Puentes hacia la comunicación musical.

WIGMAN, M., (2002), *El lenguaje de la danza*, Barcelona, Ediciones del Aguazul.

PÁGINAS WEB SUGERIDAS

www.expresiva.org

www.kalmarstokoe.com.ar.

www.delcuerpo.com.