



CUERPO PLÁSTICO

Las siguientes reflexiones exploran al cuerpo como entidad susceptible de transformaciones y como dispositivo complejo y generador de relaciones, tensiones y resistencias, desde la mirada oblicua del espectador/escritor/fotógrafo. Cuatro ensayistas: Rocco Mangieri, Albeley Rodríguez, Ricardo Ruiz y Wilson Prada, revelan que la huella del arte es amplia y por ello se amolda a muchas intencionalidades y discursos. Incorporamos a la arquitectura como lenguaje plástico, en tanto que dotado de relaciones espaciales e interpretaciones teóricas, también incorpora a un cuerpo plástico, cada vez distinto, en su manera de habitar.





Cuerpos suspendidos

La pequeña silueta al borde del abismo

Rocco Mangieri

RESUMEN

Los estados de suspensión corporal son somáticos y emocionales al mismo tiempo. En la vida cotidiana no percibimos esta relación orgánica, sino solo cuando nuestra cadena de acciones y patrones se interrumpe, suspende o rompe. Observando las acciones corporales desde el exterior casi siempre tenemos una sensación de contacto emocional y muscular con la persona que realiza una cadena de acciones. Cuando, por alguna razón, una acción es interrumpida, suspendida, desviada o detenida, la producción de sentido continúa más allá de la interrupción o ruptura. La suspensión es, además de un hecho motor observable, el signo y el índice de otros sentidos alternativos. Cuando los niños señalan algo sin tocarlo y, al mismo tiempo, observan a su padre o madre buscando en ellos una complicidad afectiva; cuando una joven realiza una actuación al borde de un abismo y coloca su cuerpo en un estado liminal; cuando el actor señala fuera de la escena y mira hacia el público; cuando el cuerpo del bailarín se detiene y se suspende justo antes de terminar una secuencia.

Palabras clave: Suspensión, corporeidad, semiótica tensiva, artes vivas

ABSTRACT

The states of body suspension are somatic and emotional at the same time. In everyday life we do not perceive this organic relationship, but only when our chain of actions and patterns is interrupted, suspended or broken. Observing the body actions from the outside we almost always have a feeling of emotional and muscular contact with the person who performs a chain of actions. When, for some reason, an action is interrupted, suspended, diverted or stopped, the production of meaning and sense continues beyond the interruption or breakage. The suspension is, in addition to being an observable motor fact, the sign and the index of other alternative senses. When children point to something without touching it and, at the same time, they observe their father or mother looking for an affective complicity in them; when a young woman performs a performance on the edge of an abyss and places her body in a liminal state; when the actor points out of the scene and looks out into the audience; when the dancer's body stops and suspends just before finishing a sequence.

Key words: Suspension, corporeity, tensive semiotics, performing arts



CUERPOS SUSPENDIDOS

La pequeña silueta al borde del abismo¹

“En el núcleo de la experiencia del puro desamparo que desintegra la imagen del yo, puede elaborarse en efecto esa extraña práctica del arte del peligro.”

Sylvie Le Poulichet,
El arte de vivir en peligro, (1996).

Juegos sombríos

Este ensayo está escrito a partir de una fotografía. Es una imagen en blanco y negro, en un gran plano fotográfico de la pequeña silueta de una joven que adopta una postura de baile sobre una enorme roca, en un equilibrio inestable entre la acción de arrojar al vacío o detenerse. No sabemos su nombre y apenas podemos percibir su edad y algunas características de su apariencia. El texto de la foto no menciona su nombre y, por el contrario, hace que el anonimato sea significativo (Imagen 1). Este es un ejemplo que Richard Schechner utiliza en uno de sus libros al referirse a lo que él llama un juego oscuro o profundo². Un tipo de acción

performativa en la que el observador no está seguro (al menos por completo) que se trate de una representación o de una acción real. Richard Schechner nos relata que la joven, participante en uno de sus laboratorios de performance, lo invitó un día junto a un pequeño grupo de amigos para presenciar una acción solitaria en uno de los paisajes rocosos más icónicos de los Estados Unidos, el Yosemite Park.

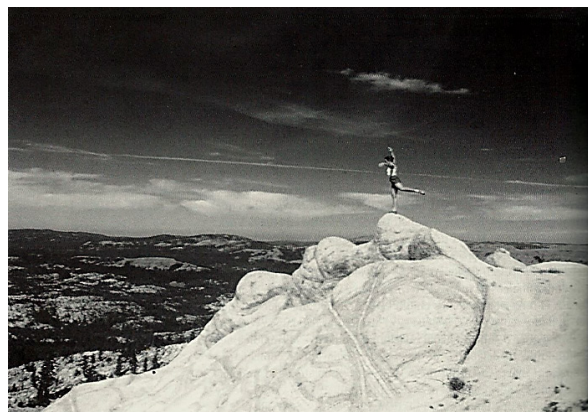


Imagen 1. Episodio de Juego Sombrío Yosemite Park.³

El texto de Schechner se refiere a otros ejemplos similares, pero esta acción en particular nos atrae porque está vinculada con los estados de suspensión del cuerpo a nivel somático y emocional. Una forma de suspensión y de equilibrio inestable que está relacionada con la semiosis de los estados tensivos y de los estados límite, en los cuales el sujeto de la semiosis se cruza con el sujeto de la clínica que decide jugar al arte del peligro y de la fatalidad. Uno de los rasgos o potencia fundamental del cuerpo vivo en las artes performativas es el arte de la dilatación o alargamiento de una aspectualidad que se vuelve durativa y retentiva al mismo tiempo.

Un juego de oposición de tensiones y fuerzas sincronizadas. El cuerpo del actor, del bailarín o del accionista, ejerce un control de la acción dilatadora, creando somáticamente un estado no polarizado

¹ Este texto forma parte del proyecto de investigación **Ar-88-15-10-A**, Facultad de Artes, CDOHTA-ULA. El tema ha sido explorado durante los laboratorios y cursos de semiótica del teatro y de la danza entre los años 2007-2016. También ha sido uno de los ejes teóricos de varios trabajos de grado, especialmente la tesis de Yuraine Barboza titulada *Dina Daimon* (Escuela de Artes Escénicas, ULA-2008). Una de las primeras tesis de grado que hizo uso de la *tecnoscena* y del *juego sombrío* como acontecimiento performántico.

² En un *juego sombrío* o juego profundo, el accionista *arriesga* mucho más de lo que pueda suponerse como suficiente, normal o codificable. El término ha sido utilizado en etnografía y antropología cultural. Nosotros lo hemos vinculado con lo que en el psicodrama o en el *psicoanálisis* se denominan estados o *experiencias límite* del sujeto. Schechner, Richard. (2012). *Performance studies: an introduction*. Se ha señalado Clifford Gertz como uno de los primeros en utilizar esta etiqueta en algunas de sus interpretaciones etnográficas. Véase: Gertz, Clifford. (2002). “Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali”. En: *La interpretación de las culturas*.

³ En: Scheschner, Richard. (2012). *Performance studies: an introduction*.

y oscilante. La posición que asume en el espacio y el tiempo es la figura siempre singular de un estilo somático personalizado que nos mantiene en un estado de expectativa, de suspenso estésico y de ansiedad emocional tensiva. No es solamente un cuerpo situado sino sobre todo un cuerpo en posición: una figura del estar en el mundo. Probablemente para ella (la pequeña intérprete sobre la roca) se trata también de una especie de desafío personal, un pequeño ritual secreto y el paso riesgoso a través de una experiencia de los límites. Un espacio-tiempo liminoide en el cual se realiza una acción suspensiva.⁴

Podemos encontrar muchos ejemplos de estados límite en el mundo de la práctica del performance y en las prácticas corporales extracotidianas que realizan los jóvenes bien sea en forma lúdica o psicodramática. También de hecho, este tipo de estados corporales han sido el punto de mira especial de las terapias psicosomáticas contemporáneas. En este texto, nos limitamos a la lectura de algunos estados de suspensión somática. En principio la suspensión es solo una figura semiótica resultante de varias prácticas donde nuestro cuerpo se vuelve opaco con respecto a la fuerza de la gravedad y los factores de inercia y estabilidad, pero es además un estado físico-orgánico y una figura emocional con un alto poder seductivo. Iremos analizando el texto y la imagen de la joven bailarina de Schechner.

Mostraremos algunos ejemplos del estado de suspensión de las artes vivas que ya no transcurren en la isotopía del secreto, del anonimato y el discurso del juego sombrío: algunos de ellos son juegos somáticos dramáticos y lúdicos dentro de otros contextos. La comparación puede ofrecer al lector otras formas de significación en el interior del mismo marco teórico. Esto motiva la posibilidad de construcción de una tipología de las prácticas semióticas suspensivas.

Juego sombrío, juego luminoso

Tomando el ejemplo de Schechner como desencadenante, nos adherimos también a su visión más amplia de las prácticas performativas en las cuales se incluyen el circo, la fiesta, el rito, los deportes, el teatro, la danza, las simulaciones, las interacciones cotidianas. El texto descriptivo de Schechner que acompaña a esta imagen nos sirve como punto de partida:

Este último ejemplo es complicado. La escena se jugó dos veces, con diez años de diferencia, probando primero el amor de su padre y luego el de su esposo, y después de un tiempo el jugador me dio una fotografía. La escena fue representada, documentada y ahora expuesta al público, en cada etapa se vuelve más y más una representación, es una prueba de amor, pero también una parodia del amor, se burla del amor y lo provoca (...) Ambos hombres fueron manipulados para suplicarle a la bailarina que dejara de jugar (...) nada de esto podría alejarla del borde del abismo. Ocurrió

⁴Dentro de los estudios de Victor Turner sobre rito y performance, el espacio y experiencia *liminoide* se define como procesos que ya no se generan en culturas étnicas como tales, sino en culturas o situaciones más idiosincráticas de la modernidad, más personales, en espacios y contextos laboratoriales como talleres o escuelas que reproducen de algún modo las condiciones originarias de una *experiencia liminal*. Turner, Victor. (1986). *Dal rito al teatro*.

todo lo contrario, todo lo cual provocó excitación ante la belleza y el peligro de bailar. Cuanto más aterrORIZADOS estaban los hombres, más se emocionaba la bailarina. Toda ansiedad desaparecía y se extendía sobre los hombres. Porque lo importante para ella era bailar al borde del abismo, liberando y saboreando su experiencia espiritual. Con un poder sobre sí misma, tomó el poder sobre los dos hombres patriarcales de su vida. ¿Y dándome esta imagen para mi libro? Una carta ganadora para enviar un mensaje a todos los que estuvieron presentes en el evento, un pequeño grupo secreto.⁵

El cuerpo de la joven se alza sobre un solo pie en una postura inestable cercana a la danza clásica, roza el rol un

⁵“Ce dernier exemple est compliqué. La scène a été jouée deux fois, à dix ans d'intervalle, testant d'abord l'amour de son père puis celui de son mari, et après quelque temps le joueur m'a donné une photographie de la répétition de l'action. La scène était représentée, documentée et maintenant exposée au public, à chaque étape elle devient de plus en plus une représentation, c'est un test d'amour, mais aussi une parodie d'amour, elle se moque de l'amour et le provoque (...) Les deux hommes ont été manipulés pour supplier le danseur d'arrêter de jouer (...) rien de tout cela ne pouvait l'éloigner du bord de l'abîme. Le contraire s'est produit, tout cela a soulevé l'excitation devant la beauté et le danger de la danse. Plus les hommes étaient terrifiés, plus le danseur était extatique. Toute anxiété a disparu et se répandait sur les hommes. L'important pour elle était de danser au bord de l'abîme. Libéré savourait son expérience spirituelle. Ayant le pouvoir sur elle-même, elle a pris le pouvoir sur les deux hommes patriarcaux de sa vie. Et le fait de me donner cette photo pour mon livre? Une carte gagnante pour envoyer un message à tous ceux qui étaient présents à l'événement, un petit groupe secret”. Schechner, Richard. (2012), pp.199-200. (Traducción y subrayado nuestro).

actante que neutraliza la aparición de cualquier articulación final y conclusiva. Los verbos de acción que corresponden a esta experiencia son, entre otros, extender, retrasar, mantener, sostener, suspender, retener, en un estado continuo de desequilibrio bajo control: una figura somática y emocional que aparece también constantemente, en las gramáticas de los entrenamientos de la restauración del comportamiento de las artes vivas (como en los trainings de Grotowski, Barba, Schechner, Richards, en muchas prácticas gimnásticas y circenses o incluso en las secuencias de baile popular como el tango, en la esgrima).

El texto de Schechner describe la situación de las personas que fueron invitadas a este rito privado y que, sin darse cuenta, asistieron a una ceremonia, un psicodrama fusionado con las experiencias de la liminalidad y los ritos de paso adolescentes, en el sentido de una experiencia liminoide: no es la experiencia liminal en una sociedad étnica sino en el contexto de una sociedad contemporánea. La joven se encuentra cara a cara con la fatalidad, pero al mismo tiempo logra producir en nosotros la emoción del momento, un sentido del acontecimiento. El éxtasis escultural que emana de su cuerpo suspendido, alivia en cierto modo la ansiedad. Los invitados son testigos y participantes de un juego de seducción y manipulación en el que se produce la tensa oscilación entre la belleza y el peligro.

El estado de suspensión como práctica semiótica

La semiótica generativa nos dice que el significado producido por las macrosemióticas del mundo natural está ligado al concepto de intencionalidad. En este punto teórico se superpone con la fenomenología del cuerpo de Merleau Ponty. Las macrosemióticas pueden

ser reconocidas en el mundo natural y definidas como una tipología discursiva y analizadas como programas narrativos cuyo propósito solo es reconocible a posteriori. Pero, lo cual es algo a nuestro favor, hace pocos años la semiótica del cuerpo ha debido incluir en forma decidida a una semiótica no finalizada y cerrada textualmente, debió haberla incorporado como un sistema de descripción capaz de rendir cuenta de los agenciamientos somáticos y emocionales que se producen en el curso de la acción misma. Las propuestas de Jaques Fontanille han ido en esta dirección y pensamos que también la gramática tensiva de Claude Zilberberg.⁶

Desde una perspectiva semiótica, la práctica del juego sombrío puede interpretarse como un rito personal que oscila entre lo público y lo privado. Una gestualidad ceremonial donde se produce una interacción privilegiada entre cuerpo, acción y sistemas simbólicos⁷. Un rol activo del cuerpo “(...) como complejo semiótico activo y dinámico, capaz de subsumir y expresar numerosas modalidades significativas (...) los ritos de paso implican un tratamiento particular del cuerpo, duras pruebas en las cuales el cuerpo mismo se transforma en un escenario simbólico (...)”⁸ Toda práctica social de la corporeidad,⁹ vista como una semiótica, se manifiesta como una serie de comportamientos somáticos (comportamientos diarios, rituales y ceremonias, acciones más o menos

codificadas o abiertas sintagmáticamente), insertos en uno o varios programas gestuales en cadenas de acciones que no necesariamente tendrán un cerrojo textual. Los semiólogos concluyen que el estudio de las prácticas semióticas es sólo el prelude de una semiótica de la acción en su propio curso. En el contexto de la semiótica generativa y de su campo de investigación actual (desde la década de los 90’ hasta la actualidad), la semiótica del cuerpo en acción se ha ampliado y se ha hecho más compleja.

Los estudios sobre el cuerpo, los discursos somáticos y artísticos que involucran la corporeidad se han vuelto muy relevantes, incluso a nuestro modo de ver mucho antes de que la semiótica narrativa y generativa de la Escuela de París abordara una semiótica tensiva, como en los trabajos de Roland Barthes, Julia Kristeva y de Eliseo Verón sobre el cuerpo y la significancia¹⁰. Pero también, con una metodología más focalizada en los procesos de interpretación-acción en los entornos actuales, se encuentran los estudios pioneros de Jaques Theureau.¹¹

⁶Véase: Fontanille. (2011). *Pratiques sémiotiques* y Zilberberg. (2011). *Breviario de Semiótica tensiva*.

⁷Véase: Finol, J. Enrique. (2015). *La corpófera*.

⁸Ibid., pp.237-238.

⁹La *corporeidad* es definida como “un proceso constante donde se desarrolla la vida humana, no en el sentido solamente biológico, sino humano, es decir con vivencias humanas. Esa corporeidad es invisible pero se hace visible o se deja entrever en las huellas que marcan los significantes como extensión del signo”. Fuemayor, Victor. (2010). “Corporeidad, semiosis y memoria”. En: *Situarte*.

¹⁰Véase: Barthes, Roland. (1978). *Le plaisir du texte*. /Kristeva, Julia. (1969). *Semiótica I* y Verón, Eliseo. (1974). “Cuerpo significante”. En *Educación y Comunicación*.

¹¹Jaques Theureau, siguiendo la teoría de la percepción de James Gibson, nos dice que el *cuerpo en la acción viva* busca el *affordance ambiental* que le permita una *salida eficaz* de la secuencia y, al mismo tiempo (en un proceso mucho más complejo e intenso) ejerce bajo la continua sollicitación interna y externa a su cuerpo, lo que Theureau denomina una *awareness situation* (una situación de anticipación): “(...) *la decisión d’un cours d’action, compte tenu d’un situation awareness doneé*”. Es un instante o segmento con *grados de enacción* de mayor o menor intensidad contextual y corporal, donde el actor decide el cambio del curso de la acción. El hecho, comprobado experimentalmente, de que nuestra corporeidad es especialmente *anticipadora y proyectada en un devenir* es una de las bases teóricas de estos enfoques. Véase: Theureau, Jacques. (1992). *Le cours de l’action. Analyse semiologique. Essai sur le vivant*.

La semiótica generativa ha retomado esta mirada a partir de algunos investigadores, cuyos trabajos circulan con un interés creciente. Particularmente las nuevas propuestas teórico-metodológicas de Jaques Fontanille alrededor de la noción de práctica semiótica. El término suspensión¹² permite un bosquejo de lectura y análisis que puede articular una trayectoria entre la práctica semiótica y ciertos aspectos de la semiótica tensiva. Es un término del primer diccionario que en principio fue señalado como una figura retórica que genera una desviación, un desplazamiento relacionado con el efecto del suspenso y de atención. Pero es sobre todo en la definición del término en el segundo diccionario donde encontramos una expansión semántica más densa que de hecho lo vincula a la tensividad¹³. El estado de suspensión comprende trayectorias, atravesamientos emocionales y apasionados del sujeto, una significación no finalizada o articulada en un plano de oposiciones definitivas y que produce sentido en los bordes del texto¹⁴. La suspensión, vista como pausa dramática, también se relaciona con la isotopía del secreto, de la complicidad con el observador, y también con los juegos perceptivos de las operaciones

de reconocimiento que se ofrecen al destinatario: vemos algo de esto en el relato anterior que Schechner hace de la experiencia de la joven al borde del abismo.¹⁵

Pre-expresividad y estados somáticos suspensivos

El estado de suspensión somática tiene una dinámica interna que se puede localizar en la organización narrativa y discursiva de los training formativos de las artes vivas. Requiere una habilidad que se desarrolla gradualmente en el entrenamiento individual y constante. Esta es una fase muy importante del proceso de restauración del comportamiento¹⁶. El actor o bailarín debe recuperar o volver a aprender una condición orgánica fundamental que es la pre-expresividad. Un estado que le permite tener un cuerpo atento, relajado y concentrado al mismo tiempo, capaz de crear improvisaciones y desvíos de la norma tanto a nivel somático como cognitivo. Eugenio Barba, habla de la conjunción entre mente dilatada y cuerpo dilatado¹⁷.

La suspensión es un componente del training que conduce al actor a un estado multimodal y sincrético de atención, de respuesta y creatividad, al mismo tiempo a una suerte de control lúdico sobre el ritmo interior y los estados de vértigo.

¹² Greimas A. Julien y Courtés, Joseph. (1982). *Semiótica, Diccionario razonado*, p.215.

¹³ Vinculada a la puesta en discurso (enunciación) y su desarrollo sintagmático, la *suspensión* puede ser considerada como un procedimiento de intervención específica sobre los *modos de existencia semiótica*: la suspensión: marca, indica, una *temporalidad detensiva en el recorrido tensivo* (...). Ella consiste por tanto en el pasaje o tránsito de una forma actualizada a un *estado virtual* que implica la previsibilidad de su re-actualización, creando *efectos de atención*, de *dramatización* (...) se refiere al mismo tiempo a un nivel de la superficie textual de elasticidad (...) Es una *figura de posición* que suspende momentáneamente su programa y al mismo tiempo *suscita una dinamización del discurso*(...)” Greimas, Julien y Courtés, Joseph. (1982). *Semiótica, Diccionario razonado*, I. p.215. (Cursivas nuestras).

¹⁴ Véase: Mangieri, Rocco. (2000). *Las fronteras del texto*.

¹⁵ En el ámbito de las artes performativas tenemos otros ejemplos en la teoría del Teatro Invisible de Augusto Boal, en los ejercicios actorales de Grotowski, en las secuencias figurativas de los *training* de Eugenio Barba, en la biomecánica de Meyerhold, citando solamente unos ejemplos clásicos y reconocidos.

¹⁶ Richard Schechner define la *restauración del comportamiento* como una acción o serie de acciones que nos comunican de manera *singular* los gestos y conductas acumuladas en las *memorias culturales* y que, al mismo tiempo, son *reinventadas* por el accionista. La *conducta restaurada* nos abre la posibilidad de las transformaciones culturales. Schechner, Richard. (2008). *Performance*. pp.397-401.

¹⁷ Véase: Barba, Eugenio. (1993). *La canoa di carta*.

Eugenio Barba, motivado por las prácticas semióticas tradicionales de Eurasia, se refiere al arte floral japonés (ikebana) como una metáfora de la suspensión de la vida en el momento preciso de máxima intensidad. La vida de la flor cortada y bloqueada se expresa en su plenitud en un conjunto de direcciones opuestas y suspendidas: pero el corte de la vida que fluye exige un saber-hacer.

En los entrenamientos del Odin Theater, en los cuales tuvimos la oportunidad de participar en varias ocasiones, se induce al performer a desarrollar esta destreza sobre el curso mismo de la acción, una y otra vez, hasta un punto crítico (que podría homologarse con el concepto de empreinte o huella somática de Jaques Fontanille), en el cual el grado de organicidad es tal, que el actor se posesiona de ese instante en el cual el cuerpo se detiene y desde el cual podría tomar diversas direcciones. Nuestro cuerpo debe reaprender a reactivar la huella y el punto crítico en el cual detenerse súbitamente antes de culminar la acción, para alcanzar la cualidad especial del impulso que lo sostiene desde dentro.

Así que, lo esencial del training no es el término o final como tal de la acción, sino la energía (el sats) producida en el desvío o el desplazamiento imprevisible del cuerpo. La decisión debe tomarse precisamente en el curso de la acción, activando el nuevo habitus pre-expresivo, adquirido a lo largo de una extensa serie de ejercicios y pruebas. Siguiendo una idea de Jaques Theureau, diremos que el actor se inserta en un proceso de engagement, de tal forma que sigue un principio de equilibración y de interacción con el cambio de situación y, en un instante breve y fulminante, pasa de una forma abierta a una forma cerrada para, enseguida, producir otro curso de acción y así sucesivamente. Esta táctica

de programación corporal, nunca cerrada completamente, es la base por ejemplo de la danza- contacto contemporánea o de las prácticas del skaters y del parcours urbanos¹⁸.

Al igual que la postura de la joven bailarina la energía se activa por la oposición de dos o más fuerzas que están equilibradas en un estado tensivo de la suspensión, el actor orgánico ha sabido reaprender la forma de detenerse sin perder el impulso, suspenderse justo en el momento o punto crítico de máxima intensidad para desviar esa energía y buscar otras salidas no pensadas de antemano. Al final de estas operaciones somáticas, el cuerpo deja de ser el mismo y se separa del contexto cotidiano. El actor-bailarín abandona sus automatismos y se inviste de un cuerpo de lujo¹⁹. El texto de Schechner se refiere a otros ejemplos, pero la acción de la joven nos atrae con cierta intensidad por estar relacionada con los estados de suspensión del cuerpo, dentro de una relación semiótica particular entre el plano de la existencia y el plano de la experiencia²⁰. Una forma de suspensión y de inestabilidad que, desde nuestra mirada, puede vincularse con la semiosis de los estados tensivos y con las experiencias del límite, tal como son definidas y estudiadas en el campo de la psicología clínica y la psicomotricidad²¹.

Como ya sugerimos, uno de los rasgos fundamentales del cuerpo vivo, es la dilatación o alargamiento de una aspectualidad durativa y retensiva al mismo tiempo. El cuerpo del actor o del performer, produce en sí mismo un

¹⁸Véase: Mangieri, Rocco. (2013). *Corpextraordinaire, corp vivant*.

¹⁹Barba y Savarese. (1990). *El arte secreto del actor*. pp.28-29.

²⁰ Véase: Fontanille, Jacques. (2011).

²¹Calmels, Daniel. (2009). *Del sostén a la transgresión.* / Le Breton, Daniel. (2017). *El cuerpo herido.* / Le Poulichet, Sylvie. (1998). *El arte de vivir en peligro*.

cierto control de la acción, dilatando y creando somáticamente un estado no polarizado y ondulatorio. El cuerpo de la joven erguida sobre la roca se atreve y luego se empecina a sostenerse con estilo en una postura inestable, rozando y neutralizando cualquier decisión final. Prueba personal, juego, representación ambigua, una puesta en riesgo para vencer la fatalidad en una oscilación pendular entre el ser y el parecer. El sujeto asume las máscaras del juego, ocultándose y desocultándose. Estos performances van más allá del principio de metacomunicación de Gregory Bateson en su *Theory of play and phantasy* (2004), donde los participantes nos informan desde el comienzo que la acción es solo un juego, un como si ²².

En la ceremonia de la joven sobre la roca somos los espectadores ambiguos de una puesta en abismo, un psicodrama social e individual donde se asiste sin saberlo a una experiencia cercana a un rito de pasaje. Otro ejemplo de suspensión somática es la postura del cazador de Kalahari reinterpretada por Grotowski y por Thomas Richards (1995). Es una postura muy importante para el training del actor. Es la primera de la serie y al igual que en el ejemplo de Barba, el cuerpo debe activarse dentro de un sistema de oposiciones que lo mantiene en un estado de alerta. El actor se proyecta ligeramente hacia adelante, con la columna arqueada, las rodillas dobladas hacia adelante, la cabeza y los ojos al frente esperando que algo ocurra. En el lenguaje teatral se dice que es un cuerpo atento. Es una ligera alteración del equilibrio que activa el circuito de la energía interna en un estado intermedio no polarizado. Por tanto un buen ejemplo de estado tensivo, somático y pasional, oscilante y que modula la valencia sin tomar una posición definitiva (Imagen 2).

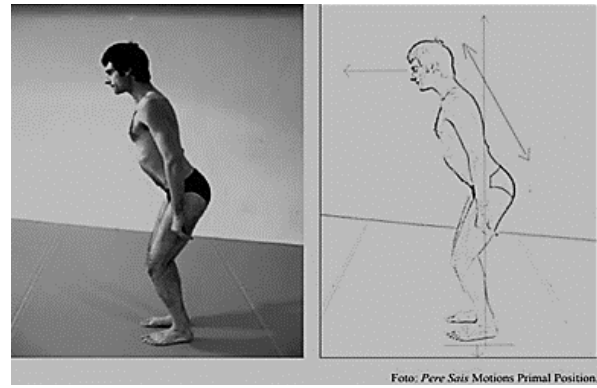


Imagen 2. Primal-Position.²³

Un tercer ejemplo lo encontramos en *The Thigtrope*, el film de un laboratorio teatral que Peter Brook realizó y filmó en el año 2012. Una experiencia de trabajo con un grupo reducido de participantes (actores y bailarines) cuyo motivo central era el paso o tránsito por una cuerda floja imaginaria. Es un ejercicio de funambulismo virtual que solicitaba que los actores alcanzaran un adecuado estado de alerta y de suspensión física y emocional. Se trata también, en cierta forma, de un juego más luminoso que sombrío, pero que conserva sus peligros: la pérdida de la organicidad significa volver a empezar todo el trayecto sobre la cuerda imaginaria. El pretexto es la construcción de una historia del cuerpo partiendo de un estado de atención que debe jugar con la inestabilidad y la precariedad. Las condiciones son pocas, mínimas, pero exigen un alto compromiso por el hecho, (al igual que en el ejemplo inicial de la joven sobre la roca), de estar situadas sobre el control de la verticalidad y su relación con el centro de gravedad.

Si lo vemos sobre el plano de la experiencia personal, la conquista de una verticalidad suspendida se asocia con programas narrativos y pasionales, con estados fóricos y tensivos arcaicos

²²Bateson, Gregory. (2004). "A Theory of Play and Fantasy". En: *The performer study reader*, H. Bial.

²³En "MOTIONS", Thomas Richards Laboratory. (1995). En: <http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicass/downloads/artescenicass>

y de la infancia, en el sentido de una reactivación de las primeras huellas psicomotoras del niño, en ese momento espacial en el cual además de ponerse sobre los dos pies conoce, en el curso de la acción misma, el júbilo del equilibrio suspensivo, una de las fases integradoras de su esquema corporal²⁴.

Estados suspensivos en las artes visuales

La figura de la suspensión es también muy amplia en las artes plásticas y audiovisuales (escultura, pintura, film, literatura). Hay muchos modos y estilos de suspender el cuerpo: el estado de suspensión de la bailarina de Schechner se produce en una postura de equilibrio precario o inestable, sin el uso de dispositivos o tecnologías ajenas al cuerpo propio. Como dijimos, este cuerpo suspende el desarrollo de la acción, pero no elimina su energía interna. Hay un leve intento de suspenderse a sí mismo, (por ejemplo, al levantar los talones y elevándose hacia el cielo), creando el efecto de un cuerpo que escapa a la fuerza de gravedad, como en varias figuras del ballet clásico. En la suspensión fotográfica de Darzaq (Imagen 3) el cuerpo flota a poca distancia del piso en un supermarket vacío y aséptico.

²⁴Ángel Riviére, psicomotricista y psicólogo francés, se dedicó al estudio de los *gestos de enacción deíctica* de los niños pequeños en la primera fase de desarrollo psicomotor (la primera etapa de Jean Piaget, entre los cero y dos años de vida). Un valioso estudio en relación a su *eficacia simbólica* y su relevancia en la corporeidad infantil y sus niveles propioceptivos y esteroceptivos. Riviére consideraba estos gestos como “*Pre-acciones* capaces de *apuntar objetos* a las cuales se superpone otra segunda suspensión que consiste en *dejar en el aire* acciones instrumentales”. Riviére, Ángel. (2003b), *Metarrepresentación y Semiosis*, Obras escogidas III. *En este punto Riviére se acopla a Vigotsky al considerar que el gesto instrumental sería equivalente al gesto motor, y la potencia motriz de Merlau Ponty. Una unidad básica de análisis que, progresivamente permite comprender la génesis de funciones superiores y la eficacia semiótica de la simbolización adulta.* (Las cursivas son nuestras).



Imagen 3. Body-suspension²⁵

Convocar a un ritual personal

El texto que acompaña la imagen del libro de Schechner aclara algo importante; es también el relato de una convocatoria. Ella convoca a un grupo elegido, los cita a un lugar y colocándolos a cierta distancia, ejecuta el performance. Ninguno de los invitados sabe quiénes serán los otros convocados. El juego dura solamente algunos minutos, a cuyo término el grupo podrá entender que detrás del indicio metacomunicativo (no se preocupen es solo un juego) había algo muy serio. Una puesta en riesgo de la vida, una jugada que coloca al cuerpo en una situación límite. La figura del público es ambigua: ¿testigo y cómplice de un acto temerario o espectador de una puesta en escena? Sólo algunos de ellos (el propio Schechner y quizás algún otro) reciben el premio final y el signo confidencial del reconocimiento íntimo de la artista: una fotografía con dedicatoria.

Esto nos da una pista y una clave para las lecturas de un performance: como convocatoria y sancionamiento de su propio relato corporal. Incluso, si seguimos las palabras de Schechner, ella se premia a sí misma. Por tanto, es también un proceso que culmina en un auto-reconocimiento, soma y sema a la vez. Fiesta singular de la valencia del signo y de una conversión de una sombra

²⁵Denis Darzaq. (2007). “Hyper”, Australian centre for photography (acp), Sydney. En: <https://artblart.com/2009/03/17/hyper-exhibition-by-denis-darzacq-at-australian-centre>.

del valor que prefigura la posibilidad de una sintaxis modal y aspectual donde el sujeto (ahora como sujeto operador incipiente) ha generado una primera articulación a partir del manejo de una tensividad somática. Si el núcleo de la tensividad quiere decir, entre otras cosas, continuidad, flujo y juego de elasticidad ondulante (eso que se nos aparece sin articularse aún), entonces el gesto de suspensión somática sería (siguiendo los esquemas de Fontanille y Zilberberg) una deixis estabilizante ubicable del lado de lo retensivo-contensivo y también de lo clausurante-puntualizante.

El sujeto ejecuta y siente. Sería mejor decir, para conservar la aprehensión del nivel fenomenológico, que la sombra del valor sigue activa y circulando a través de la estructura modal. Por tanto, la suspensión, al no poder posicionarse completamente fuera del tiempo fenomenológico del acto vital, produce también lo cursivo y lo abriente (lo distensivo y lo extensivo al mismo tiempo). En pocas palabras, la fuerza del impulso no desaparece nunca durante la postura de suspensión. Es lo que ella siente y expresa durante y sobre todo después de la acción cumplida. El saber del sentir es transferido al público. En la práctica del arte vivo la valencia y la fiducia del sentir no permiten nunca que la energía circulante se posicione en una sola modalidad. Si tendríamos que redibujar un cuadrado semiótico, el resultado sería una trayectoria que enlaza y circula a través de los cuatro extremos del cuadrado, como una cinta formando la topología de un nudo.

La joven bailarina que danza sobre la roca, se alza y se expande en una postura. Su cuerpo se vuelve la figura sensible del impulso (Imagen 4). Es un cuerpo orientado, un cuerpo vectorial e indexical, donde la dirección puede verse como una base espacial del impulso y su eficacia. Ella ha suspendido una fase del relato en una secuencia virtual (una enacción), pero al mismo tiempo se suspende por entero y se eleva hacia el cielo. Hace un ligero amague de arrojar al vacío, muy

breve. Luego se retira un poco hacia atrás y asume un equilibrio inestable. La energía circula por todo su cuerpo. Ha creado un impulso antes de comenzar la breve secuencia y al mismo tiempo, en un solo y poderoso movimiento (dulce y enérgico a la vez), ha tomado el poder sobre el espacio a través de la dirección y la posición. El impulso debe sostenerse siempre, aunque el cuerpo juegue al cambio de direcciones y de posiciones. Una vez en esta postura, se eleva sobre el inmenso paisaje, su corporeidad es tónica, reposada, de superioridad, interior y exterior a la vez, breve y eterna (una figura escultural sobre el podio de una roca), impulsada ligeramente hacia adelante, en un juego oscilante entre la apertura y el cierre. La temporalidad viva oscila entre la eternidad y la brevedad.

Vemos pues que podemos atravesar y articular casi todas las categorías del cuadro tensivo (de los foremas y las subdimensiones), sin polarizar ninguna de ellas. El recorrido tensivo rector de la figura en suspensión podría ser: desaceleración tonalizante + adelantamiento superior + lentitud hipertónica. En otras palabras: Adelantarse lentamente + elevarse hipertónicamente+ con breve anterioridad + reposo interior



Imagen 4. Detalle episodio de *Juego Sombrio* (detalle) Yosemite Park²⁶.

²⁶En: Scheschner, Richard (2012) *Performance studies: an introduction*.

El ejemplo de Scheschner nos procura las figuras de la extensividad (espacio y tiempo) y la de la intensividad (tempo-ritmo, tonicidad, fuerza)²⁷. El performance se describe en un trayecto curvo y continuo que abarca incluso categorías opuestas. Es una práctica semiótica en la cual, el tiempo-espacio de la suspensión configura un actante cuyo hacer somático y emocional es oscilante: retensivo y expansivo, acelerado y retenido, breve y longevo al mismo tiempo.

Aunque al impulso le corresponderían las figuras corporales asociadas a la brevedad, también no es menos cierto que puede ser vista como una tensión somática y tímica, que permanece aún después de que el cuerpo se haya posicionado en una figura deíctica, un cuerpo que apunta. De hecho, la capacidad o competencia para el impulso como una fuerza interior que garantiza la cualidad de la acción, del gesto y su eficacia, se puede adquirir a través de trainings cuidadosos que permitan que el cuerpo de manera progresiva integre a su esquema corporal un habitus pre-expresivo, con el cual pueda crear sus propios impulsos en diversas situaciones de la vida cotidiana o extracotidiana: el concepto de organicidad de Grotowski se acerca mucho a este tipo de proceso.

El laboratorio del Odin Theatre de Eugenio Barba dedica una serie amplia de ejercicios para que el cuerpo adquiriera el *savoir-faire* propioceptivo de un impulso interior, que nunca debe dejar caer a lo largo de todo el proceso de la danza o la actuación. El cuerpo de la joven bailarina no pierde la energía del impulso que la sostiene arriesgadamente sobre un solo pie, lo retiene y amplifica desde la nueva posición de control somático y emocional, al borde del abismo.

Reflexiones finales

“El arte del peligro supone hacerse un cuerpo extraño y experimentar la captura del algo en el corazón de la experiencia del desamparo. Muchos artistas construyen su obra al filo de la navaja, en la elaboración cotidiana de un borde que siempre se sustrae”.

Sylvie Le Poulichet,
El arte de vivir en peligro, (1998).

Sabemos que el lugar de la enunciación no puede verse como una etapa, solo como una fase intermedia, un compartimiento del recorrido generativo. Es un verdadero centro de operaciones. La enunciación corporal de las artes vivas de este tipo de eventos, de estos transformances²⁸ pone en crisis la categoría del simulacro. Nos remite a una revisión de su eficacia teórica. En las prácticas semióticas de las artes vivas esto es casi una evidencia a nivel del sentir. Es complicado hablar, en estos casos, solamente de simulacros comunicativos, cuando aprehendemos y participamos en estas prácticas para interpretarlas y proyectarlas sobre una red de estructuras. Nos parece mucho más consistente decir que a este nivel del *hic-et-nunc*, donde la programación deja mucho espacio a la improvisación y al azar, se produce una suerte de tensividad circulante y de la valencia, tomada a cargo por los sujetos tensivos, que neutraliza la ida a los extremos y la polarización del signo en oposiciones simples: hay un predominio de lo continuo y del flujo permanente por un lado, por el otro la articulación nítida de los términos opuestos. La oscilación, la difusión y la continuidad exigen con todo derecho un lugar más adecuado en los modelos generativos y narrativos actuales de la semiótica. Es una tarea aún pendiente.

²⁷Remitimos al lector al esquema y *modelo la tensividad* de Claude Zilberberg, (2011).

²⁸Schechner, Richard. (2012). *Performance studies: an introduction*.

Resumiendo los puntos que hemos tratado de articular en este trabajo debemos resaltar la experiencia límite, el impulso, el acting-out, la deixis enactiva²⁹, las trayectorias tensivas, la sintagmática de la acción en su propio curso y el rasgo acontecimental. Un estado suspensivo puede ser atravesado por todos estos ejes de producción de sentido. El acto de suspensión somática y emocional de la pequeña bailarina, ondula entre lo protensivo y la aparición auroral de una estructura en estado de oscilación. En estos tránsitos el cuerpo reclama otros lugares y posicionamientos teóricos. Su alimento es la fiducia plena, incluso la solicitud al otro de un compromiso que vaya más allá del juego inicial: un estado de complicidad silenciosa. Todo el juego del performance tiene además un subtexto muy valioso: “(...) aquellos que entiendan y que sepan esperar recibirán su recompensa en la forma de un maravilloso don: ¿Acaso esto no puede ser una buena definición del significado profundo del acontecer humano que produce el arte vivo? Es, en definitiva la posibilidad del sentir: aromas, texturas y sabores donados sin pedir ninguna retribución a cambio, el arte del don.”³⁰

²⁹Retomamos aquí la definición de Jacques Lacan del *acting-out* como un estado tensivo entre el “dejarse caer” y “salir a escena”, un impulso fundamental de *salida al mundo* pero que conserva una *fuerza retensiva interna*. Lacan utiliza la frase “(...)el cuerpo que se precipita al mundo”, ver Jacques Lacan, Seminario X, clase del 23 de Enero. Los signos y señales de *deixis enactiva*, como el niño pequeño que todavía, sin el poder de la lengua materna, *señala con el dedo índice un objeto o acontecimiento* del mundo, mientras implica la mirada de su madre en el curso de su acción, cumple quizás el primer *estado de suspensión semiótica*. Algunos de estos *signos enactivos* son considerados incluso como *deixis-fantasma*, que no apuntan concretamente hacia ningún objeto físico sino que crean sus propios objetos mentales. Rivière, Ángel. (2003a). *Acción e interacción en el origen del símbolo. Obras escogidas II*. (2003c). *La suspensión como mecanismo de creación semiótica* y Bühler, Karl. (1979). *Teoría del lenguaje*. pp.139-144.

La elección personal de esta práctica corporal no ha surgido solamente de una captura estética. De hecho en parte ha sido así. Pero además ha sido por el hecho de que en nuestro oficio cotidiano de talleristas y practicantes, tenemos que encontrarnos y compartir con muchos jóvenes que se encuentran en estados de angustia y desamparo, de fuerte incertidumbre y pérdida de coordenadas emocionales. Así que la otra razón ha sido también humana y movida por el interés de comprender y poder diseñar ejercicios y prácticas alternativas, basadas en el mismo sustrato emocional y tensivo. Es un estilo somático y performativo con el cual hemos decidido dialogar para reaprender y continuar nuestra labor académica. Hemos elegido algunos ejemplos para explorar aspectos que de hecho han sido señalados, esbozados e incluso ya incorporados parcialmente a la semiótica generativa.

Otros tipos de performances admiten lecturas diferentes pero es probable que hayamos encontrado algunos elementos que sean más generales y aplicables a una mayor extensión de prácticas. Lo que se nos ocurre, es la posibilidad de construir una tipología de las prácticas semióticas suspensivas del cuerpo en acción, en la misma dirección de la definición ampliada de performance dada por Richard Schechner. Es algo que queda pendiente para futuros trabajos de investigación en la semiótica del cuerpo y de la acción.

Mérida, 2020

³⁰Mangieri, Rocco. (2018). “La casa de las ocho puertas: para una semiótica del acontecimiento”. En: *FELS-Asociación Latinoamericana de Semiótica*.

Referencias bibliográficas

- BARBA, Eugenio. (1993). *La canoa di carta*. Bologna: Editrice Il Mulino.
- BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. (1990). *El arte secreto del actor*. México: UNAM editores.
- BARTHES, Roland. (1978). *Le plaisir du texte*. París: Seuil.
- BATESON, Gregory. (2006). *La unidad sagrada*. Barcelona: Gedisa. (2004). "A Theory of Play and Fantasy". En: *The performer study reader*, H. Bial. New York: Routledge.
- BOAL, Augusto. (1974). *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. Buenos Aires: Corregidor.
- BUHLER, Karl. (1979). *Teoría del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- CALMELS, Daniel. (2009). *Del sostén a la transgresión*. Buenos Aires: Biblos.
- DE MARINIS, Marco. (2004). *La parábola de Grotowski; el secreto del noventa*. Buenos Aires: Galerna.
- DONDERO M., Giulia. (2015). *Semiótica de la acción: textualización y notación*. Puebla: Tópicos del Seminario-Universidad de Puebla.
- FINOL, J. Enrique. (2015). *La corpósfera*. Quito: Ed. Ciespal.
- FONTANILLE, Jaques, y GREIMAS A. Julien. (1984). *Semiótica de las pasiones*. México: Siglo XXI.
- FONTANILLE, Jaques. (2008). *Pratiques sémiotiques*. París: PUF. (2011). *Sur le cours de l'action: des pratiques e des corps*. París: Semen.
- FUENMAYOR, Víctor. (2010). "Corporeidad, semiosis y memoria". En: *Situarte*, año 5, N° 9. Maracaibo: LUZ.
- GERTZ, Clifford. (2002). "Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali". En: *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GREIMAS A. Julien y COURTÉS Joseph. (1982). *Semiótica, Diccionario razonado, I*. Madrid: Gredos. (1986). *Semiótica, Diccionario razonado II*. Madrid: Gredos.
- KRISTEVA, Julia. (1969). *Semiótica I*. Madrid: Espiral.
- LACAN, Jaques. (1984). *Seminaire X*. París: Seuil.
- LE BRETON, Daniel. (2017). *El cuerpo herido*. Buenos Aires: Topía.
- LE POULICHET, Sylvie. (1998). *El arte de vivir en peligro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MANGIERI, Rocco. (2000). *Las fronteras del texto*. Murcia: Ed. Universidad Murcia. (2011). *El cuerpo y el don*. Seul-Korea CACS: Episteme. (2013). *Corp extraordinaire, corp vivant*. A. Helbo (Ed.). París: St.Honoré. (2017). "Synchronization and entrainement in urban environment". En: LIS-UBA, Buenos Aires. (2018). "La casa de las ocho puertas: para una semiótica del acontecimiento". En: *FELS-Asociación Latinoamericana de Semiótica*, Bogotá.
- RICHARDS, Thomas. (1995). *Motions, At Work with Grotowski on Physical Actions*. New York: Routledge.
- RIVIÉRE, Ángel. (2003a). *Acción e interacción en el origen del símbolo*. Obras escogidas II. Madrid: Médica. (2003b). *Metarrepresentación y semiosis*. Obras escogidas III. Madrid: Médica. (2003c). *La suspensión como mecanismo de creación semiótica*. Madrid: Fundación Infancia-Aprendizaje
- SCHECHNER, Richard. (2008). *Performance studies: an introduction*. París: Éditions teatrales Université de Nanterre. (2012). *Estudios de la representación*. México: Fondo de Cultura Económico.
- THEUREAU, Jacques. (1992). *Le cours de l'action. Analyse semiologique. Essay sur le vivant*. París: Le Seuil. (2015). *Le cours d'action: l'expérience et la enaction*. Toulouse: Octarés (Edit.).

TURNER, Victor. (1986). *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino.

VERÓN, Eliseo. (1974). "Cuerpo signifi-
cante". En: *Educación y Comunicación*, J.
L. Rodríguez (Comp.). Barcelona: Pai-
dós.

ZILBERBERG, Claude. (2011). *Breviario
de semiótica tensiva*. São Paulo: Atelier.

Rocco Mangieri

Arquitecto y semiólogo. Estudió Historia del Arte en la Universidad de Roma y obtuvo la Especialidad en Semiótica en la Universidad de Bologna con U. Eco, P. Fabbri y O. Calabrese. Doctor en Ciencias Sociales (Universidad central de Venezuela) y Doctor en Semiótica y Filología (Universidad de Murcia, Universidad de Siena). Ha sido Becario de la Universidad de Urbino y del Theater laboratorium del Odin de Eugenio Barba (Dinamarca). Profesor e investigador visitante de la Universidad Libre de Bruxelles, Master en Arts Vivants. Miembro del staff de la International Association for semiotics studies (IASS). Fundador de la Facultad de Arte (ULA) y de la Licenciatura en Danza y Artes del movimiento de la misma casa de estudio. Del 2006 al 2017, fue miembro del Consejo directivo de la international association for visual semiotics (AIVS). Premio Nacional del Libro (2007) con el texto *Tres miradas, tres sujetos*. Dirige el Laboratorio de Semiótica y Socio-antropología de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes. Actualmente funge como Visiting professor de la Universidad de Módena (Reggio Emilia, Italia) en el Departamento de Post-media y Comunicación Digital. Es miembro del Centro de Estudios de la Comunicación fundado por Eliseo Verón. Muchos de sus textos están disponibles en academia.edu, repositorio DIALNET y Google-Scholar.

Contacto: roccomangieri642@protonmail.com

