

Rocco Mangieri

cuerpos en interacción: teatro, danza y multiculturalidad

“El cuerpo vivo del actor no se detiene nunca aunque esté inmóvil...”

“Mi cuerpo está en la otredad...”

He estado trabajando por varios años y en diversos entornos académicos y profesionales en el campo de las artes escénicas, el teatro, la danza y el performance. Mi acercamiento a la semiótica se realiza en cierto modo, además de otros temas, a través de la problemática del cuerpo escénico y sus implicaciones a nivel de la comunicación y la significación que produce en la interacción entre actor-texto-espectador.

Respetando en buena medida el teatro de texto (teatro *di recitazione* , de prosa o de guión) en toda su dimensión sociohistórica y semiótica, me he orientado más bien a revalorizar otros elementos constitutivos del discurso de la escena. Me uno a la tesis de que definitivamente la teoría y la técnica de Constantin Stanislavski representa sin duda el producto más elaborado del teatro burgués del siglo XVIII y XIX y al mismo tiempo la culminación de una estética basada una determinada teoría del personaje fundada en buena parte en las teorías psicológicas de

Trabajo con los dobles. Shadows & biomechanics Laboratorio de socioantropología teatral

occidente pero carente de otros referentes antropológicos cuya importancia sigue siendo para mí fundamental para la formación del actor contemporáneo.

Debido al hecho de que los fenómenos culturales son arqueológicos y temporalmente estratificados, la técnicas psicológicas del personaje permanecen y viven pero esto no quiere decir que sean el punto máximo a alcanzar sino que, en todo caso, constituyen una acumulación socio-histórica de sentido que funciona y resiste alojada en un nicho de producción artística. Finalmente, solo por mencionar algo, el cine moderno y postmoderno de las industrias culturales europeas y norteamericanas necesitan funcionar sobre la base de producción de las técnicas del personaje psicológico derivadas todavía del naturalismo y del realismo salvo algunas excepciones. En todo esto se traza el modelo de la sociedad del espectáculo sobre el cual todavía se incrusta el signo del actor o del *performer* como encarnación de un carácter, de tipo psicológico o rol.

Otro elemento importante es el tema de la ruptura de este código que se produce, al menos a nivel programático y teórico como manifiesto y experiencia estética focal o puntual, a través de las vanguardias europeas del siglo XX, especialmente con Antonin Artaud y más tarde hacia los años sesenta y setenta con Grotowski, Brook, Barba, Savarese, Ruffini y otros. Actualmente este discurso se podría alojar en buena medida bajo la "etiqueta" provisional de *teatro*

físico. En cierta forma, buena parte de las escuelas contemporáneas de performance han utilizado muchos de estos principios. Es el caso, por ejemplo, de la escuela de Richard Schechner en la Universidad de Nueva York y su Departamento de performance.

Es a partir de este momento que se puede hablar de *inter-culturalidad* como tal. Lo inter-cultural supone previamente el reconocimiento del otro, la *otredad* como valor, como *objeto de valor*, incluso como *significante enigmático y seductor* del cual todavía no conocemos sus efectos y sentidos pero que nos atrapa en la red de su producción significativa. Para el arte y el teatro del primer cuarto del siglo veinte europeo el *Otro* es oriente o las tradiciones olvidadas o marginadas de las culturas populares locales. Esto es lo que ocurre con Artaud, lo que ocurre en menor medida con Brecht y tantos otros teóricos y gente del teatro y la danza en el primer tercio del siglo XIX. La fascinación de Artaud por el discurso corporal y gestual del *actor-performer* oriental es demoledora. Se acumula, modaliza y continúa, transformándose más tarde en Grotowski, Brook, Barba e incluso yo diría en Pina Bausch y su derivación rizomática. Lo que Artaud pedía era otro tipo de realismo. Un *realismo del cuerpo físico*. El actor como *atleta de las pasiones y las emociones* capaz de jugar en esa frontera entre lo real del estremecimiento y de la convulsión y lo imaginario de la puesta en escena. Esto es lo que conocemos como el training sobre el *cuerpo vivo* del actor.

Sin duda es una versión europea de la mirada sobre la *otredad del cuerpo escénico* oriental o periférico, pero es un proceso neto y auténtico de *interculturalidad* pues se investiga sobre el signo escénico que se construye y se traza en el interior de un proceso semiótico de *reconocimiento y de intertraducción*. El discurso y el signo de Artaud es "religioso, propedéutico y purificante" en cierto sentido:

Lo otro es la *peste* y la *convulsión* que debe *invadirme* y *poseerme* para *purificarme*. , así como lo será el de Grotowski y Barba el principio del *cuerpo extraordinario y pre-expresivo*. La verdad del cuerpo está, sobre todo, en el otro. Se trata de una interesante *inversión* (en los dos sentidos económico y estético) de la *significancia del gesto y del cuerpo escénico*. Julia Kristeva incluiría seguramente este aspecto como ejemplo del *poder de la pervisión de los signos corporales*.

Creo que se trazan en el discurso de Artaud, además de otras, tres imágenes, tres grandes construcciones metafóricas y

semióticas a partir del diálogo intercultural: (i) el *cuerpo mecánico y semi-elástico* (ya prefigurado pero desde otros códigos culturales por Gordon Graig) el cuerpo del autómatas vivo y autorregulado (la reconstrucción semiótica del cuerpo del danzarín balinés), (ii) el *cuerpo respiratorio*, re-dibujado sobre el mapa del cuerpo del tai-chi y del cuerpo anatómico-energético oriental y (iii) el *cuerpo convulsivo y jadeante*, el cuerpo que siempre sobre el control de nuevas formas respiratorias olvidadas por occidente, una amalgama semiótica más europea y focal pero que aparece, por ejemplo, tiempo después en el interior mismo de la cultura del cuerpo oriental: el *cuerpo del butoh*.

Años más tarde, en las elaboraciones posteriores de Barba y Savarese reaparece, mucho más estructurado en términos pedagógicos, un *cuerpo físico y accional* trazado sobre oposiciones. Oposiciones que deben activarse y controlarse simultáneamente para crear la imagen visual y física de lo que se denominó como el *cuerpo extraordinario*, el *cuerpo extra-cotidiano*.

Barba y Savarese redibujaban el modelo pedagógico del actor-danzarín oriental y asiático como *cuerpo-vivo, cuerpo-en-*

vida. El cuerpo siempre atento y *dis-puesto* a la acción que no se piensa antes de realizarse sino que se manifiesta a través del ejercicio constante de una mecánica y una geometría orgánica del *cuerpo-mente*.

Incluso se buscan y localizan relaciones y correspondencias semióticas y discursivas con la corporalidad escénica más europea del la *commedia dell' arte*, de la formas mediterráneas del teatro griego y de todas las formas de la teatralidad popular europea como el *circo* por ejemplo. Aquí se redibujan dos signos muy importantes y casi permanentes en esta trama intercultural que reconoce al cuerpo del otro: la *in-comodidad* y la *in-movilidad*. O, cuando menos, la persistencia discursiva de *signos y figuras corporales* que hacen énfasis estético en el valor del *cuerpo detenido*, pausado, casi inmóvil y del cuerpo ligeramente des-fasado, *de-scentrado* e in-cómodo. En este momento hay un enunciado típico: **"...el actor-danzarín debe ser-estar cómodo en la in-comodidad"**.

Un enunciado redescubierto todavía nos seduce y anima hoy a nuevas exploraciones: **"...el actor-danzarín debe ocupar su cuerpo 7 décimos en la acción temporal y 3 décimos en el espacio"**. Trabajando, en el marco de oposiciones corporales dinámicas y variables **hará vivo y visible el valor del tiempo** el cual se quema y se dispendia cuando el cuerpo del actor se mueve a toda velocidad y sin conciencia de la geometría del lugar en el cual se inserta y se moviliza. De ahí el valor renovado de lo *in-móvil*, de ese aparente **non-far-nulla** pero completamente **enérgico, atento y activo en cada pausa y microgesto, cada microsigno gestual o kinésico**.

El **espacio de la acción** se restringe y se limita en beneficio del **tiempo de la acción**. De allí el valor asignado a las figuras semióticas de la inmovilidad y la dis-continuidad: el **marcaje** de los signos y **figuras de posición y orientación** corporal en formas de **discontinuidad** en la cuales los **actantes y actores** son los miembros y partes del cuerpo: **macrogestos y microgestos** marcados en la secuencia temporal del movimiento. El hallazgo programático y didácticamente reconfigurado del cuerpo vivo o del cuerpo extra-cotidiano es fundamental para la reorganización del discurso de la escena europea desde los años sesenta-setenta hasta hoy. Este hallazgo conduce a lo que yo llamaría la configuración de una **teoría del cuerpo y de la acción** separada en principio de la **teoría del personaje**.

El teatro y la escena europea, salvo raras excepciones vanguardistas y la imaginería lúdica del cuerpo popular del carnaval y la fiesta, no dialogan semióticamente con la corporalidad y el gesto autónomo y significativo sino hasta bien entrado el siglo XX. Lo mismo ocurre con el entorno latinoamericano. Pero Latino-américa osee códigos corporales y gestu les cotidianos más cercanos a Oriente, Asia, Africa, y de hecho la conexión semiótica a nivel de la producción del

signo escénico será más fluida en relación a la textualidad del cuerpo extra-cotidiano y extra-ordinario. Los *performers* mexicanos, venezolanos, argentinos o brasileños de los ochenta y los noventa, que reinventan en la calle las figuras y técnicas del *butoh*, del *kabuki* o de la *máscara oriental*, se re-encuentran con figuras corporales menos distantes: es la recomposición de una *gramática corporal y somática* en la cual las condiciones de una semiótica del mundo natural (como diríamos siguiendo a A. J Greimas) son mas congruentes en

términos de unidades, formas de articulación, enlaces discursivos. El cuerpo latinoamericano es, siguiendo a Juri Lotman, mucho más textual que gramatical y posee condiciones presemióticas interculturales y antropológicas que le permiten operar en discursos mixtos e híbridos así como también secuenciales y rituales. La **interculturalidad** supone en cierto modo dos procesos semióticos interdependientes (señalados por Eugenio Barba) la **a-culturación y la in-culturación**. La descarga consciente parcial o total de hábitos corporales y figuras de acción y de respuesta y la adquisición de nuevas formas y figuras corporales a través de las cuales podamos reinventar signos, articular nuevos códigos personales o grupales y expresarnos en la escena, en el espacio-tiempo de la escena. Pero todo esto posee una cierta **lógica del valor muy contundente**, incluso desde la dimensión **estética y política** a la vez, pues tiene que ver con la reconstitución de

una semántica de la cultura del actor y de la cultura en general, de la mirada "convencional y normal" de la gente en relación a la significación no solo de la escena sino **de la vida a través de la escena. Teatro, otredad, interculturalidad y sentido** de la vida se entretajan. El problema en definitiva ya no es, no debe ser, el problema del montaje del espectáculo, del aplauso y del premio sino, mucho mas allá, la reinsertión del actor-danzarín, del *performer*, del *player* como **oficiante contemporáneo de los signos y discursos interculturales**, como operador semiótico de la otredad que habita en la **memoria** y cultura del cuerpo. Los "principios elementales" del *Arte secreto del Actor* (Barba-Savarese, 1990) resuenan y reconfiguran un listado de elementos fundamentales que se traman en una suerte de geometría a la vez orgánica y abierta:

**ANTROPOLOGIA
CUERPO DECIDIDO
CUERPO EXTRACOTIDIANO
ANATOMIA
APRENDIZAJE
DILATACION
DRAMATURGIA DEL CUERPO
ENERGIA
EQUILIBRIO
EQUIVALENCIA
GROTESCO
MONTAJE
NOSTALGIA
OMISIÓN
RESTAURACION DEL COM-
PORTAMIENTO
TECNICA DEL CUERPO
TRAINING**

Uno está tentado a redefinir muchos de estos ítems como verda-



deros recorridos isotópicos tanto a nivel del *Plano del Contenido* como del *Plano la Expresión*. Como ejes y campos discursivos que intentaron reorientar el trabajo del actor sobre y a partir del cuerpo:

“Ser resistente y flexible al mismo tiempo. Tener capacidad de **retener energía en una acción limitada de tiempo, energía necesaria para una acción más amplia y significativa**...Este es el signo del “buen actor” en el teatro oriental. Este proceso no tiene nada que ver con el valor de la acción en la vida cotidiana sino sólo en el ámbito de lo extracotidiano” (Barba-Savarese, 1999, p.65) s.n

“**El principio de de oposición** está conectado con un **principio de simplificación**. Simplificar significa **omitir** algunos elementos que para **poner de relieve** otros considerados como **esenciales**...”(Barba-Savarese, 1999,p.99) s.n.
“Pareciera una contradicción Lógico-formal del lenguaje decir que

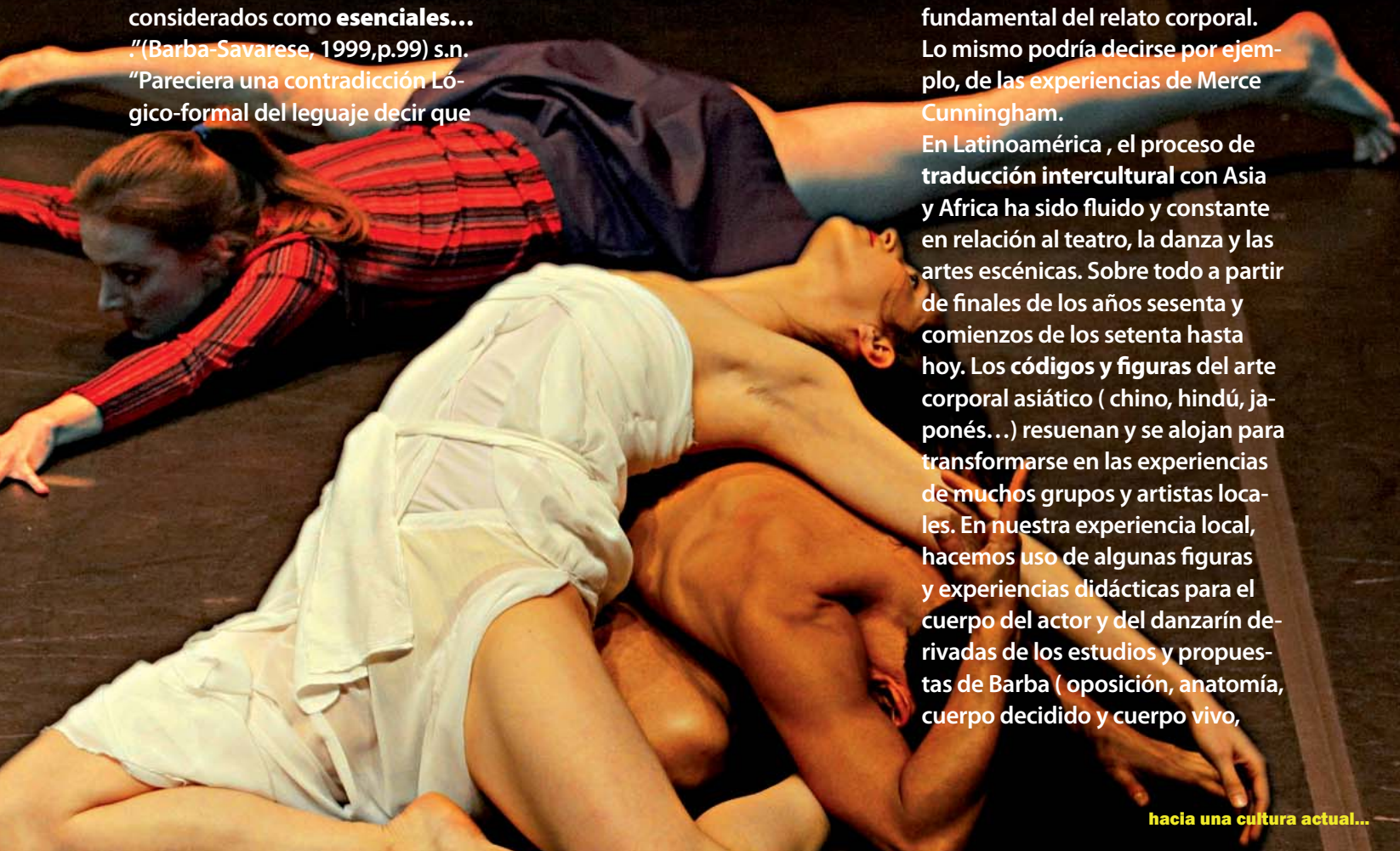
un actor no debe, en principio representar nada pero es un aspecto fundamental para el teatro (el teatro oriental, por ejemplo) : el actor representa en todo caso **su propia ausencia**...un actor de la pura presencia...” (Barba-Savarese 1999, p.86) s.n

Desde otro espacio cultural europeo pero casi paralelo en el tiempo aparece la *teoría implícita del cuerpo del performance* que yo quisiera identificar en cierto modo con las experiencias de Pina Baush y todo lo que se deriva de ella a partir de finales de los setenta hasta hoy. Pina Baush propone otra corporalidad en términos de gramática y de sintaxis de los elementos y figuras comunicativas del cuerpo aparentemente alejadas de un discurso intercultural como el de Barba por ejemplo. Pero creo que

la corporalidad del discurso-Baush posee cuando menos dos *figuras retóricas* (si bien transformadas) comunes : el **cuerpo extra-cotidiano** y el **cuerpo vivo**, atento. Al igual que en la teoría de Barba y Savarese, el actor deja de lado la re-codificación lineal del texto para trabajar el signo corporal a partir de lecturas globales y reconfigurando el discurso de la escena a través de otras soluciones somáticas: *deslizamientos, choques, extravíos y desencuentros, tensiones y distensiones, repeticiones, automatismos*, Sobre todo el trabajo semiótico sobre el **automatismo** y la **repetición modulada**.

El juego de oposiciones , más geométrico y orgánico en Barba, se traduce en aleatorio, probabilístico y automático en Baush pero sigue presente en la estructura fundamental del relato corporal. Lo mismo podría decirse por ejemplo, de las experiencias de Merce Cunningham.

En Latinoamérica , el proceso de **traducción intercultural** con Asia y Africa ha sido fluido y constante en relación al teatro, la danza y las artes escénicas. Sobre todo a partir de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta hasta hoy. Los **códigos y figuras** del arte corporal asiático (chino, hindú, japonés...) resuenan y se alojan para transformarse en las experiencias de muchos grupos y artistas locales. En nuestra experiencia local, hacemos uso de algunas figuras y experiencias didácticas para el cuerpo del actor y del danzarín derivadas de los estudios y propuestas de Barba (**oposición, anatomía, cuerpo decidido y cuerpo vivo,**



omisión, dilatación, energía, equivalencia, etc)

En nuestras experiencias didácticas hacemos uso o recurrimos a resemantizaciones de principios estructurales y opositivos derivados del teatro físico y de la anatomía del cuerpo extra-ordinario que fundamentalmente procede de la cultura gestual y corporal oriental pero que proviene también de nuestras culturas locales: trabajo sobre el concepto del **cuerpo dilatado**, sobre la **omisión**, sobre el uso del **doble y la sombra**, sobre la configuración del cuerpo del **autómata**, sobre la **peripezia**, sobre la expresión **externa** de las emociones...

Me interesa puntualizar o focalizar lo relativo a **dos grandes modelos del cuerpo en acción** que se configuran en el estudio intercultural que emprendemos. Por un lado **un cuerpo más gramatical y ritual**, basado en secuencias gestuales y narrativas más discontinuas y regladas o más codificadas (sobre todo desde el exterior del cuerpo) y **un cuerpo más textual y menos reglado** en cuanto códigos fuertes de uso y de manipulación corporal y gestual. Entre ellos hay varias posibilidades pues no se trata de modelos semióticos polares y extremos sino de gradaciones.

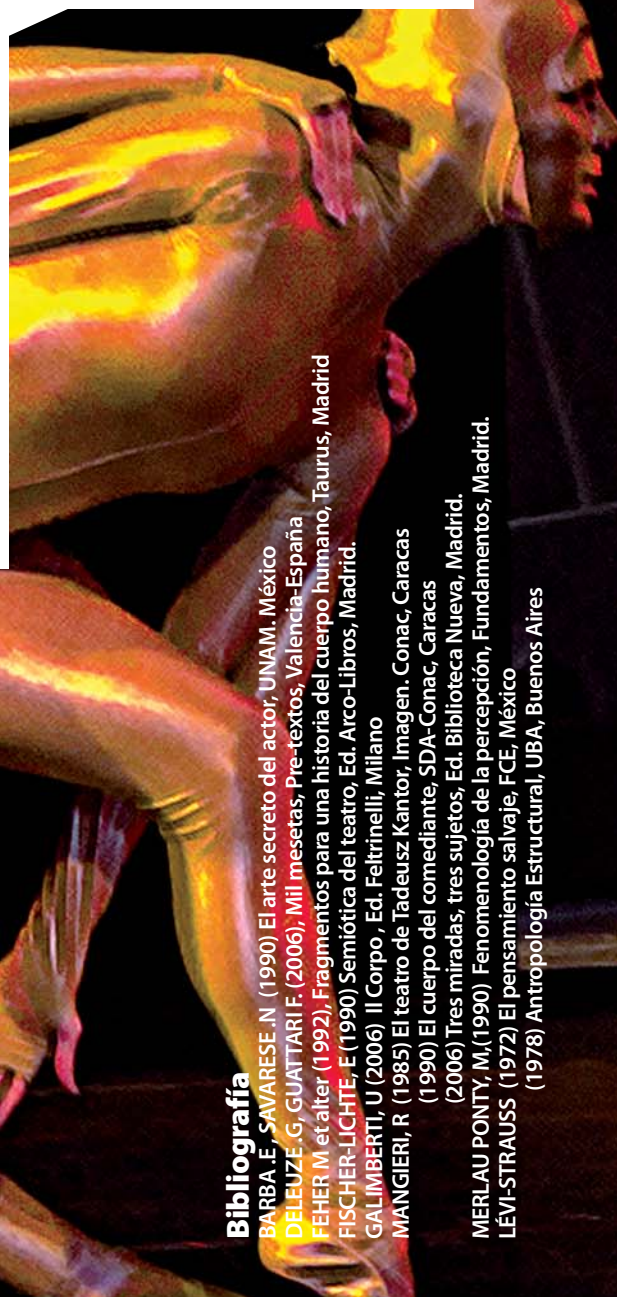
Por otro lado se nos presentan dos **grupos de figuras de acción** muy importantes para nuestro trabajo: en el **primer grupo** la "lentitud", la inmovilidad y la discontinuidad más o menos pensada o programada entre las unidades gestuales o morfokinésicas. Estos procesos logran hacer más consciente el valor semántico y pragmático del tiempo corporal de la acción y las relacio-

nes tensionales o tensivas entre las diversas partes del cuerpo convertidas en actantes y figuras del discurso. En el **segundo grupo**, el trabajo sobre las *figuras de la velocidad, el encadenamiento rápido de los signos corporales, la rapidez*.

Pero existe finalmente un elemento muy importante en todo esto, derivado de la semiótica del cuerpo oriental y de su forma de comprender la acción y es la adquisición de la *consciencia del cuerpo vivo y extraordinario* que "cómodo en la incomodidad" se va organizando siempre, a todo lo largo del performance, sobre la base semiótica de *oposiciones que cambian continuamente de zona o lugar corporal*. El cuerpo debe *recobrar la memoria del juego de las oposiciones y el valor sintáctico y pragmático de sus componentes*, sus articulaciones de sus posibilidades narrativas y discursivas. El cuerpo se configura progresivamente como un texto abierto al código de correlaciones inéditas, olvidadas o desconocidas del plano de la expresión y del plano del contenido. En este tipo de trabajo semiótico con

el cuerpo la materia corporal debe adquirir nuevas sustancias o sistemas opositivos basados en principio en una *gramática dis-continua* que progresivamente se enlaza o coordina con un enfoque textual y más abierto en relación a las composiciones y configuraciones de relatos corporales.

El trazado de un modelo de referencia debe ser útil tanto para el *análisis y la reflexión teórica* así como también para el *proceso de creación y organización* de la enunciación corporal y gestual. Este modelo



Bibliografía

- BARBA, E.-SAVARESE, N. (1990) *El arte secreto del actor*, UNAM, México
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2006), *Mil mesetas, Pre-textos*, Valencia-España
- FEHER, M. et aliter (1992), *Fragments para una historia del cuerpo humano*, Taurus, Madrid
- FISCHER-LICHTE, E. (1990) *Semiótica del teatro*, Ed. Arco-Libros, Madrid.
- GALIMBERTI, U. (2006) *Il Corpo*, Ed. Feltrinelli, Milano
- MANGIERI, R. (1985) *El teatro de Tadeusz Kantor*, Imagen, Caracas
- (1990) *El cuerpo del comediante*, SDA-Conac, Caracas
- (2006) *Tres miradas, tres sujetos*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid.
- MERLEAU PONTY, M. (1990) *Fenomenología de la percepción*, Fundamentos, Madrid.
- LÉVI-STRAUSS (1972) *El pensamiento salvaje*, FCE, México
- (1978) *Antropología Estructural*, UBA, Buenos Aires

debe considerar el plano del enunciado pero sobre todo el plano de la enunciación y de la organización del discurso corporal: lo primero en un **training** de este tipo es el trabajo semiótico sobre lo que denominamos la "pura presencia" del cuerpo, el momento deíctico del **yo-tu-aquí-ahora** como centro organizativo del texto. Alrededor de este núcleo deíctico se organizan todos los otros elementos. El cuerpo vivo o cuerpo decidido es una modalidad semiótica estructurada casi por completo sobre esta temporalidad. Enseguida se encadena el problema de la morfosintaxis de las unidades corpo-gestuales y del tipo de secuencias producidas en el eje temporal y espacial. Existen secuencias largas o cortas, de **brevísima duración , a veces casi imperceptibles**, pero todas tienen que ver con la relación diferencial entre lo **continuo** y lo **discontinuo**.

Cada parte o zona del cuerpo puede desarrollar una textualidad coordinada o independiente en relación a la totalidad del cuerpo en forma semejante a la danza balinesa, algunas secuencias de *tai-chi* o incluso de artes marciales o en el *butoh*. Se trata de la marcada diferencia que existe todavía entre, por ejemplo, la morfosintaxis del ballet clásico (grandes unidades fluidas cuyo encadenamiento y formas de articulación son invisibles o canceladas) y la danza contemporánea, el ya histórico *break-dance* o el *butoh*, donde se alternan pequeñas y medianas unidades morfosintánticas cuyas figuras y nodos de articulación son estéticamente visibles y muy importantes para la organización textual.

En pocas palabras, existe (como modelo teórico)un universo del **cuerpo accional** que oculta, cancela, desdibuja la enunciación y otro universo que la evidencia, la muestra o incluso la exhibe e intensifica a través de muchas figuras retóricas(y esto es un campo muy amplio e interesante): la repetición, la exageración, la reducción, uso de metonimias corporales, etc. El uso y multiplicación de figuras retóricas de orden metonímico (figuras de omisión) es notable, por ejemplo, en el arte del cuerpo oriental e intercultural. El ballet se llena de metáforas visuales y subordina el nivel del enunciado al de la enunciación, la materia y la substancia del plano de la expresión (el cuerpo, el espacio) a la historia y la anécdota (un plano del contenido pre-organizado).

programa gestual bien de tipo muy **secuencial y algorítmico** , o más significativo. Un programa gestual supone el uso continuo/ discontinuo del cuerpo y la implicación de **zonas** o partes del cuerpo determinadas que funcionan como **coordinadas y coordinantes**: así, por ejemplo en algunas danzas es el **sistema planta del pié-rodilla-columna-cabeza** el sistema coordinante principal a lo largo de todo el **training**. Estos sistemas de coordinación sintáctica pueden mantenerse siempre a lo largo de un performance o cambiar repentinamente (Danza balinesa o tai-chi vs un performance de Pina Baush). Los programas gestuales , articulados al plano fundamental de la enunciación, producen un "relato del cuerpo" en principio independientemente de cualquier historia y de la construcción semiótica de cualquier personaje psicológico. El cuerpo en acción se relata en todo caso a sí mismo en esa historia primera de los miembros (tronco, manos, pies, ojos, espalda, brazos...). Es eso que denominamos **presencia viva...**

En este **tránsito pedagógico**, en este **reencuentro con algunas figuras y relatos interculturales** que funden oriente con América latina a través del cuerpo escénico nos reencontramos con signos, códigos y modos de producción semiótica "borrados o cancelados" que regresan vivamente para devolverle al actor-danzarín lo que Artaud , extasiado frente a la nueva visión del oriente, denominaba un nuevo realismo del cuerpo en acción...