



Quiero ser John Lennon / Escrita y dirigida por José Ramón Castillo / 2010 /  
El Incinerador Teatro / Foto: Yulliam Moncada

## Cuerpo extra-ordinario, cuerpo vivo

Rocco Mangieri.

Semiólogo. Profesor e investigador de la escuela de Artes escénicas de la  
Universidad de Los Andes (Venezuela)  
roccomangieri642@hotmail.com

**Resumen:** Todas las artes vivas conforman un objeto complejo, sincrético y multimodal, ante esto se plantea el reconocimiento del de la imagen del otro, de la otredad como valor. Una semiótica de lo *trans* persigue la confluencia de los ejes semánticos producción y ajusta los modelos de lectura a los objetos significantes del mundo. El texto expone las distintas posibilidades narrativas del cuerpo vivo y en acción a la hora del diálogo con la mirada interdisciplinar e intercultural.

**Palabras clave:** Interculturalidad, interdisciplinario transdisciplinario, semiótica, cuerpo, bios, artes vivas, artes escénicas

## Interdiscipline & live art laboratories

**Summary:** All live arts conform a complex, syncretic, multimodal object, where the recognition of otherness is valued. A trans semiotic pursues confluence of semantic axis and adjusts interpreting models to the significant objects out in the world. This article exposes different narrative possibilities of the live body in action, in dialogue with an interdisciplinary and intercultural perspective.

**Key words:** Intercultural studies, interdisciplinary, transdisciplinary, semiotic, body, bios, live arts, scenic arts.



### Objetos complejos: semióticas multiplanas no Conformes...

Las múltiples prácticas y artes del espectáculo constituyen un "objeto complejo", sincrético y multimodal, una trama viva de códigos y formas de producción signica de diversas materialidades y sustancias. En la clásica terminología de Louis Hjelmslev una "pieza" u obra de arte escénico o mejor, un "momento de flujo" de las artes vivas, puede ser considerado como una *semiótica multiplanar no conforme* entre sus planos constitutivos. Es decir, *la correlación de funitivos* además de ser altamente *móvil*: el simple pero poderoso descubrimiento de la semiótica eslava de Honzl y de Kowzan (Honzl 1940, Kowzan 1997) se produce y se desplaza diacrónicamente y sincrónicamente *acoplando y desacoplando unidades de diversas magnitudes, sustancias y consistencias de código*. Los semióticos sabemos que las artes de la escena se caracterizan precisamente por la intersección y el encuentro productivo de *todas las instancias semióticas de la producción de sentido* y además por una multiplicidad abierta y cambiante de *registros de producción y de comunicación*.

La "vieja" terminología de Louis Hjelmslev nos abre precisamente el espacio teórico para trazar el *perfil híbrido y dinámico* de las artes vivas en todas sus posibilidades (Hjelmslev, 1971).

Si toda manifestación escénica o espectacular es una *semiótica multiplanar no conforme*, *heteromaterial*, oscilante entre lo *textual* y lo *gramatical*, y sobre todo, siguiendo a Umberto Eco (Eco 1975, 1992) una red de modos de producción semiótica (MPS) basados en la *ostensión*, el *reconocimiento* y sobre todo la *invención*, hemos estado siempre, desde que nos hemos ocupado de este campo a partir de los años sesenta, en el contexto de un objeto semiótico que requiere necesariamente de una *mirada* inter y transdisciplinar.

## Miradas y campos disciplinares: la necesidad de la convocatoria y la confluencia de las prácticas y los saberes

Y digo *mirada* porque de hecho la semiótica no debería proclamarse como disciplina en el sentido estricto y formal del término (como espacio político de estrategias y tácticas de control y de poder, siguiendo a Foucault, por ejemplo) sino como ya nos indicaba Eco en *La Struttura Assente* o en el *Trattado di Semiótica* como un *campo disciplinar*, un espacio abierto a la convocatoria de otras prácticas y saberes, ya sea constituidos o en formación epistemológica. Evidentemente el anfitrión de la reunión inter- transdisciplinar siempre se genera en el juego de seducción-manipulación intersemiótica de la convocatoria.

Hace años atrás, la filosofía y la estética, luego la teatrología e incluso la dramaturgia, luego la teoría de la información y la cibernética, más recientemente la sociología y la antropología junto a la semiótica, las performance-theories, *negocian los contratos fiduciarios y pasionales de localización de los espacios integradores de esta necesaria interdisciplinaridad*. Creo que la semiótica puede funcionar perfectamente como espacio de saber integrador y de convocatoria interdisciplinar primero porque no constituye un bloque unitario y epistemológicamente cerrado de nociones y categorías (de hecho hemos ya reconocido de sobre la coexistencia de metasemióticas diversas, generativas o interpretativas, textuales o culturales?) y segundo porque la semiótica ha acumulado históricamente un conjunto de metodologías y procesos de lectura ajustándose progresivamente a la misma *densidad heteromaterial de sus objetos* o campos de estudio. Es decir, la semiótica y los semióticos hemos aprendido (algunos más y otros menos) a acoplar, ajustar, enriquecer y medir los *modelos de lectura*, más en función de la densidad significativa del objeto del fenómeno, que en función de la rigurosidad misma de la "disciplina". Se trata del "síndrome de la cieniente semiótica": en vez de ajustar los objetos al modelo lo que siempre hemos necesitado es *ajustar los modelos a los objetos significantes del mundo*, en este caso de las artes vivas (Mangieri, 2000)

## El diálogo científico y estético en el espacio laboratorial: el doble movimiento, cierre y apertura.

He aquí un aspecto teórico notable del "abordaje", del *diálogo científico y estético con las artes vivas*. De aquí, además de otros lugares de la reflexión, deriva la necesidad de la mirada inter y transdisciplinar.



Sobre todo reconociendo que ya en la época de los nacientes laboratorios y los *theater-studio* de las vanguardias del mundo la misma *pedagogía sistemática* y "disciplinar" que trataban de organizar los maestros e instructores se nos aparecía de hecho como un espacio que no solo sirvió para reivindicar el carácter científico de la *praxis escénica* (arte-ciencia) sino además para convocar progresivamente a varios *saberes y prácticas de-constructivas* en relación al logro de un verdadero *descentramiento de las hegemonías* construidas sobre el actor, el personaje, el espacio y el tiempo escénicos en buena parte de las semiosis ligadas a la *representación* en todas sus modalidades. Un *trabajo de descentramiento* que de paso y todavía en muchos lugares de producción todavía no ha terminado de resolverse completamente. De hecho, la introducción de la misma noción de *laboratorio*, de raíces científicas "duras", resultó y resulta todavía doblemente atractiva. Primero porque implica un *movimiento de apertura*, una convocatoria libre y abierta de saberes y disciplinas, de prácticas constructivas o re-constructivas procedentes de lugares reconocidos o "no lugares", y segundo porque permite efectuar el otro *movimiento de cierre* también muypreciado pues nos permite trazar un *campo político diferencial*, heterogéneo y no-centrado, periférico y *para-teatral* (como han repetido tanto Grotowski y Barba, por ejemplo) pero que sin duda requiere de un movimiento de aislamiento que finalmente resulta ser un desplazamiento a la vez *espacial y corporal* semejante a la de los *anacoretas* antiguos, un llamado poderoso desde la periferia de los espacios de *producción y de reconocimiento social* del signo escénico. En este sentido, los espacios laboratoriales nos han permitido confluír precisamente los diversos saberes que le dan vida a una convocatoria interdisciplinar: *los savoir du faire, savoir du comédien, savoir d'experts, savoir du spectateurs...*

### **Interculturalidad&Interdisciplinaridad**

Desde esta perspectiva y desde este espacio de búsqueda podemos afirmar que, si por un lado y desde el espacio semiótico de la *producción* textual y discursiva todo el performance escénico es un *objeto interdisciplinar* que requiere del concurso de muchas prácticas y saberes productivos, por otro lado no es sino hasta la llegada del "tercer teatro"(Barba, 1983, 1991) a comienzos de los setenta cuando se reconoce con claridad y más programáticamente la necesidad de una convocatoria interdisciplinar para el desarrollo de una nueva pedagogía en la cual pasa a primer plano la *experimentalidad*, una de las condiciones de partida para favorecer un nuevo espacio de confluencia de saberes, de debate y de puesta a prueba de nociones, categorías, prácticas y modelos.





Casi todos los *espacios-laboratorio* de artes escénicas, artes vivas o performáticas han realizado una suerte de *reconocimiento semiótico de lo intercultural*. Unos más que otros, siendo uno de los ejemplos más reconocidos el ISTA que progresivamente influyó en la organización o cambio de programa de muchos espacios de trabajo y de producción escénica en todo el mundo (Barba, 1994). En este sentido, *lo intercultural y lo interdisciplinar* han sido convocados como prácticas dentro de programas concretos de enseñanza y de creación sobre todo a partir de los años setenta en adelante, tanto en Europa, América Latina, Estados Unidos, Asia y otros lugares del mundo. Desde nuestra perspectiva, la interculturalidad implica una *ética de reconocimiento pleno* del valor de la cultura del *otro* que haga posible una relación auténtica del intercambio. Es a partir de este momento que se puede hablar de *interculturalidad* como tal. Lo intercultural supone previamente el reconocimiento del otro, de 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 (Alsina, 2003).

Los *saberes* intercambiados a través de la reflexión teórica y las prácticas apropiadas a la interacción de culturas se vinculan casi siempre a la generación de un espacio creativo interdisciplinar. Sobre todo, y hay que volver a afirmarlo, en relación a la inserción de ejes disciplinares como la antropología, la etnografía, la semiótica, los *cultural studies* y la sociología que siguen actuando, en buena parte de estos espacios, como *saberes de convocatoria*. La intersección entre *prácticas interculturales y saberes interdisciplinares* se nos presenta como una de las plataformas de base más interesantes y productivas para *descentrar el campo de las hegemonías* cerradas sobre sí mismas tanto desde el punto de vista de las falacias generalistas sobre los "principios universales del arte y del teatro" como en relación a las ideologías fundadas en la "especificidad de lo escénico" (Dubatti 2008, Mangieri 1992, 2000).

Respondiendo a una pregunta formulada en el documento inicial de este coloquio (Helbo, 2011), la dimensión intercultural se puede aprehender sobre todo a través de una *praxis pedagógica de orden inter y transdisciplinar*. En este espacio de reflexión crítica y de producción de saberes ya no es tan relevante el campo disciplinar que asuma el rol de eje integrador sino sobre todo el poder de convocatoria laboratorial, aunque pareciera que si echamos un vistazo a los últimos 30 o 40 años la antropología, la etnología, la sociología, la teoría de la cultura, la neurobiología y en menor medida la semiótica misma, se han intercambiado este rol en los centros o laboratorios de investigación y de creación.

### **Inter y transdisciplinas: ¿cómo?**

En este momento conviene precisar de qué manera puede trazarse y articularse, tomando como ejes integradores a la semiótica y a la socioantropología, por ejemplo, un espacio de investigación laboratorial que se acople a la *densidad significativa y multimodal de sus objetos* y, al mismo tiempo, además de poder describirlos suficientemente pueda funcionar como herramienta para los procesos creativos, escénicos y de artes vivas.

Lo interdisciplinar se define sobre todo (Barthes 2009) como un espacio de convocatoria de dos o más campos que produce un nuevo objeto teórico de conocimiento. Un ejemplo notable es la *Etnoescenología* de Pradier (Pradier, 1995, 1998), la *Biodanza* de V.Fuenmayor (Fuenmayor, 2002) o la *Etnopsiquiatría* de George Dèvereux (Dèvereux, 1978) pero también ejemplos de prácticas académicas tales como "Música y corporalidad", "Cinemática del actor", "Energía escénica y teoría de las perturbaciones", etc., y de hecho la *biomecánica*. En la interdisciplinariedad se cruzan los límites tradicionales entre varias disciplinas o entre varias escuelas de pensamiento.

Lo *transdisciplinar* debe ser entendido realmente como la búsqueda de principios de integración del conocimiento *más allá de las diferencias de campo disciplinares* aunque puede tener también el sentido de búsqueda integrada de nuevas formas de investigación para abordar objetos y fenómenos complejos. El término *trans* propuesto por Jean Piaget en los sesenta indica algo que se ubica entre la confluencia de los campos de saberes convocados y, sobre todo, más allá de ellos. El *trans* expresa y significa la confianza en la posibilidad de rearticular nociones, prácticas y modelos diversos a través de categorías o nociones que se pueden pensar y ubicar más allá de ellos mismos (Aronson 2003, Weissmann 2008). Definidos estos dos términos de esta manera podemos ver la potencialidad de su relación productiva en el ámbito de las artes vivas. Ya existe un camino construido (¿o mejor de-construido?) desde campos no-semióticos sino como hemos apuntado desde áreas como la biología, la antropología, la etnografía, la culturología.

### **La invención de nociones *trans*: una necesidad epistemológica para las artes vivas (trans- categorizations)**

Es lo que ocurre con un concepto como el bios (*bios escénico* de A.Biao) y, por ejemplo (es mi punto de vista) con muchas de las nociones y categorías planteadas en el trabajo laboratorial de Barba y del ISTA. De hecho el *bios escénico* se redefine en la noción de *cuerpo ficticio* y *cuerpo vivo* de Barba. Pero si nos fijamos bien, lo mismo puede decirse a nivel del saber acumulado por el teatro experimental como el término biomecánico denominado *otkatz* en la poética de Meyerhold. Es una noción transdisciplinar. Términos de este tipo nos mueven y empujan al *descubrimiento*, a la modificación de nuestros presupuestos teóricos, movilizan mejor nuestras *prácticas de descentramiento*. En el MPS de Umberto Eco (Modos de producción semiótica) serían las *invenciones* (inventiosignata) o primeridades (*firstness*) que tienen precisamente la capacidad de mover un sistema previo de descripción y ponerlo por un momento fuera de sí. Nuestros espacios laboratoriales deben promover y estimular la aparición de esta semiosis de la *transcategorization*. Las prácticas de descentramiento propias del espacio laboratorial se alimentan de la semiosis de lo *trans*.



¿Dónde ubicar por ejemplo, como nociones, la lista de términos de *L'energiequ'ildanse* desde una mirada inter y transdisciplinar? ¿Acaso no provienen con todo derecho epistemológico de ese campo híbrido del *savoir de faire, del savoir du comedien o del savoir d'expert* del arte vivo del actor? (Barba&Savarese, 2008) Lo interesante es que casi todos esos términos (frases, *adjetivantes o subjetivantes* que proceden de la invención o transducción lingüística de sus autores) pueden funcionar como elementos en el interior de un campo transdisciplinar.

En efecto, tomemos por ejemplo el término *cuerpo extraordinario, cuerpo atento* o las palabras del teatro asiático vinculadas a la gramática kinésica de los mudras o la prosémica de la danza balinesa; están cargadas casi todas de un *esquema pluri-isotopico* muy fuerte a varios ejes semánticos aparentemente muy separados, lo cual es un rasgo semiótico y un *requisito epistemológico* a mi modo de ver de las categorías teóricas clave de un campo inter y transdisciplinar. La palabra usada en el teatro chino *tchi* es uno de estos términos *pluri-isotopicos* que además tiene rasgos particulares, a nivel del *plano de la expresión* (brevedad, contundencia, economía, precisión) que lo caracterizan. Notamos lo mismo con vocablos como el bios, el *otkatz* o *Kung-fu*, con el término *performance*, tal como es entendido por Scheshner (Scheshner, 2009), con el termino *Lekking*, explicado por Paul Boissac (Boissac, 2011). Hay algo de ética y morfología de la *brevedad* y la *precisión* en los términos *trans*.

Desde esta mirada, lo laboratorial de las artes vivas se mueve y se desplaza desde un espacio de *confluencia* y *convocatoria* de todas las prácticas y saberes necesarios pero apuntando, teniendo como *horizonte epistemológico* la invención y puesta a prueba experimental de modelos transdisciplinares en los cuales las categorías estructurantes deberían ser pluri- isotopicas y limítrofes, términos conectores de "disciplinas" alejadas entre sí por la división hegemónica de la producción social del saber. Este es un horizonte abierto y prometedor actualmente y es visible una tendencia a la configuración de este tipo de procesos.

### **Cuerpo, Acción, Personaje, Entorno sociocultural**

En el espacio del *Laboratorio de semiótica y socioantropología* que hemos puesto en marcha, estas cuatro instancias, vistas como prácticas heterológicas, se trazan sobre todo para descentrar la hegemonía puntual y focalizada alrededor de las especificidades y



la ideología del personaje (Mangieri, 2010). Estos elementos centrales requieren en un primer momento de un despliegue teórico autónomo, ya que la noción de personaje ha sido fuerte y terminaba por absorber a los otros elementos subordinándolos a su propia constitución teórica e ideológica.

**(a) Una teoría e historia del cuerpo**, volviendo fundamentalmente sobre las trazas de una *poética no-aristotélica*, permite progresivamente desmarcar el discurso pedagógico de un centro de control (el sentido y la constitución del drama en sus varias formas). Es necesario re-situar continuamente el cuerpo en la teoría, el cuerpo *individual*, el social y el *político*. Finalmente hacerlos atravesar por los discursos existentes (más hegemónicos o no) sobre la constitución de la *emoción* y la *pasión*. El problema del *embodiment* y sus sentidos. La teoría del *cuerpo de la risa* de M. Bajtin (Bajtin, 1978) y los tratados sobre la *melancolía* y el *humor* del siglo XVII y XVIII (Pollock, 2001) así como también una mirada sobre la corporalidad del rito y la ceremonia, permiten un primer desmarcage y sobre todo insistir en el hecho de que existen teorías representacionales implícitas del cuerpo *por debajo de la configuración del actor encarnado y psicológico*, que lo fundan pero que no son visibles y que requieren de un proceso de visibilización y de reflexión crítica (Dubatti, 2003). Desde la mirada semiótica y socioantropológica es necesario, como Paolo Fabbri indica (Fabbri, 2007), que la semiótica realice un trabajo para *des-implicar estos presupuestos*, estos códigos y reglas no visibles de la *corporalidad del personaje-actor*. Un momento de la praxis que no puede evadirse y que tiene importantes consecuencias teóricas a lo largo de todo el *training* de un laboratorio de artes vivas, escénicas. En este nivel la semiótica puede ofrecer dos planos de análisis y de lectura. Por un lado, la puesta en uso de sus dispositivos para el estudio de las *emociones* y *las pasiones* como fenómenos *temporales* y *somáticos*, narrativos y figurativos (Greimas&Fontainille 1995, Magli 1995).

Por otro lado, una semiótica de los esquemas y mapas corporales desde el nivel *morfológico* y *kinésico* vinculado a las ideologías y políticas del cuerpo en un sentido semejante al de M. Foucault (Foucault, 1980) y a las *techniques du corp* de la etnología y la antropología a partir de M. Mauss (Mauss, 1966, 2000) o la relectura del sentido de la corporalidad a partir de la modernidad (Le Breton, 1990). En este nivel se ubica también el estudio de las *metáforas corporales* dentro de la teoría cognitiva de los lenguajes (Lakoff&Johnson, 1980)

**(b) Una teoría de la acción**, trazada en principio desde los elementos de la teoría semiótica general, desde la *dimensión performativa* del signo y del discurso, desde la pragmática y los *speechacts*, pero al mismo tiempo buscando un espacio teórico para contribuir, desde la producción de las artes vivas, a una *teoría semiótica de la acción*, un aspecto que todavía merece nuestra atención y que requiere de mayores tiempos y esfuerzos. En este momento de la praxis confluyen otras miradas no-semióticas sobre el *sentido y alcance de la acción corporal humana*, desde la filosofía y la ética, la sociología (como en Weber, Parsons o Eliseo Verón), la biofísica y la neurociencia (recordemos por ejemplo lo importante que es el trabajo de David Freedberg sobre las formas de reflejo y de imitación a nivel visual-corporal (Freedberg 2000, 2004).





Dentro de la *semiótica generativa* tenemos un campo de exploración a partir de la noción del actante, los programas narrativos y accionales (Greimas&Courtés, 1982) pero sobre todo se nos abre aquí de nuevo la reflexión crítica sobre las relaciones de existencia entre el *sujet d'etat* y el *sujet de faire*, sobre la noción de *competence* y *transformation*. Pero es bueno recordar que para Ch. S. Peirce la *primeridad* (firstness) implica la *acción* colocando la "representación" como momento intermedio. Es un nivel relevante en la praxis de las *arts vivants* la reflexión sobre las *lógicas narrativas de la acción y las transformaciones de los estados de los sujetos implicados* en los performances, jugadores o accionadores, publico, entorno sociocultural. Por otra parte, vincular pedagógicamente la *acción* con la *enunciación* y la *performatividad*, los *estados corporales* pasionales y emocionales, la acción como momento irrenunciable de la *semiosis*(física, emocional, cognitiva, no causal, etc.) implica situar en un momento de la praxis a la semiótica como espacio de conexión y encuentro interdisciplinar.

**(c) Una teoría del personaje en un sentido, deconstructivo**, más vinculada a des-implicar lo no- dicho, lo implícito y parcialmente visible en la superficie de los discursos más centralizados y hegemónicos sobre la construcción sociosemiótica de esta figura escénica y dramática. La teoría de la construcción del personaje en la teoría de la literatura o en los medios es amplia y nos ofrece un repertorio de posibilidades, sobre todo en relación al *horizonte* de *expectativas* del entorno social, el tema de la *doxa* y las articulaciones existentes a nivel de la *dimensión política* de los medios, la configuración de modelos estables de recepción, los *acoplamientos complacientes* de los procesos de construcción del personaje escénico, los juegos discursivos de lo no-dicho pero supuesto. En este nivel pensamos que es fundamental movilizar la búsqueda de categorías y modelos más transdisciplinarios capaces de *descentrar o deslocalizar los bloques de sentido acumulados socio históricamente*. Es aquí, por ejemplo, donde se nos impone la tarea de abrir el campo de posibilidades de *lo dramático* demasiado articuladas sobre la constitución de esta noble y antigua figura.

Aquí se inserta de nuevo la temática de las emociones y su resemantización en el interior de otras prácticas consideradas como muy ajenas o periféricas en relación al *teatro-teatro* como centro institucional: lo ritual sagrado o profano, las formas y figuras de las escenas de la vida cotidiana (Goffman, 1973), la acción urbana política, lúdica, la semiosis para-teatral, las partituras de movimiento de lo cotidiano, las *techniques du corp* de la gente de las periferias, de los excluidos. Des- institucionalizar en buen grado las codificaciones y reglas de configuración de sentido de este nivel es de una relevancia esencial.

#### **d) Una semioetnografía del entorno sociocultural**

El otro espacio teórico del laboratorio es el *entorno sociocultural*, sus dimensiones y referentes socio simbólicos, los *imaginarios* sociales (urbanos o rurales) que los atraviesan (Mangieri 2003). En este nivel se hace necesario hacer uso de modelos y prácticas de la *etnografía* y la *etnosociología*, del trabajo empírico de campo y contacto con las comunidades cercanas y lejanas.

Una condición ideal más no siempre posible es la de la *convivencia*, establecer un espacio de comunicación más o menos permanente con las comunidades y sus modos de vida, sus rituales o guiones cotidianos y extracotidianos. El laboratorio también debe generar una suerte de *comunidad interior* y un espacio de convivencia más cotidiana que académica, de participación y basada en *pactos fiduciarios de creencia y de compromiso*. Lo mismo se puede decir en relación al trazado de algunas reglas externas de convivencia con el entorno social en el cual se desarrolla un laboratorio de artes vivas o escénicas. Convivir y trabajar sobre y a partir de los imaginarios de la gente es un modo. No el único pero si uno de los más importantes. De hecho los laboratorios, como apuntamos antes, articulan dos tiempos y dos espacios, cerramiento y apertura. Si el *movimiento de cierre* implica la búsqueda y reflexión inter y transdisciplinaria además de la experimentalidad y puesta a prueba de modelos y categorías, el *movimiento de apertura* tiene como fase fundamental la *recherche* de campo y etnográfica a través de historias de vida, bitácoras, paseos descriptivos, generación de situaciones de intercambio de saberes, procesos de participación directa en hechos, eventos, situaciones o acontecimientos significativos. Desde este nivel surge otro término inter y transdisciplinar: *la teatralidad*. La teatralidad es una dimensión que puede englobar el "teatro" como textualidad institucionalizada. El argentino Jorge Dubatti ha propuesto una vuelta teórica latinoamericana a la noción de *teatralidad* y de *convivio escénico* (Dubatti, 2003) que nos parece muy importante, pero igualmente debemos recordar toda la experiencia del *tercer teatro latinoamericano* de los setenta a los noventa en Sergio García, Yuyatskani, La Candelaria, los colectivos brasileros urbanos o rurales y todo un gran repertorio de trabajos inspirados en la pedagogía del oprimido de Paulo Freire, entre ellos las notables experimentaciones de Augusto Boal. Hay que insistir en la *socialidad del hecho escénico y de artes vivas*: no solo en las *significaciones sociales* que de hecho atraviesan todo texto o discurso escénico a nivel de la *recepción*, sino sobre todo en la socialidad del nivel de la experimentación y de la *producción* del signo escénico. Los laboratorios tienen ante sí la posibilidad (¿ineludible?) de tramarse con la *dimensión sociocolectiva* de la teatralidad.

### **El espacio teórico de lo post-dramático**

Descritos estos planos o *espacios de trabajo semiótico* conviene desembocar en lo que recientemente se ha denominado como lo *postdramático* (Lehmann, 2002). Un término que si bien esta inicialmente referenciado a la teatrología y la teoría de la literatura se desmarca y se vuelve también interdisciplinario y extremadamente poderoso al menos en relación al horizonte experimental de un laboratorio de artes vivas. En efecto, acordamos con Lehmann la necesidad epocal y ética (más que estética) de continuar explorando todas las posibilidades del descentramiento de los ejes y espacios de control de poder exclusivo de la producción y la creación en las artes vivas: el desmarcaje de la dramaturgia del autor como centro de organización del discurso, la centralidad de los dispositivos de producción de los espectáculos, la separación de "géneros" y "estilos", de los roles, segmentos y fases de la creación y la producción escénica, la excesiva normalización y "globalización" de las técnicas del espectáculo, de los métodos y procesos de formación, de puesta en escena y de producción socializada del espectáculo

fundados en horizontes de expectativas manipuladas por las tecnologías del mercado y del marketing. Insistir en que lo esencial no es un hecho de fidelidad a centros o textos de partida ( De Marinis ha mostrado la falacia de la *reversibilidad*)(Marinis,1982) sino que por el contrario podemos generar emociones y pasiones (si de esto se trata) sin tener como base un texto dramático o la construcción de un personaje(Besson,2003).A través de interacciones sociocolectivas de otra naturaleza, recurriendo al manejo creativo del *bios escénico* o a todas las variantes posibles del *cuerpo vivo y extracotidiano*,activando espacios no centrales asignados oficialmente a los guiones de representación social del espectáculo, explorando y localizando puntos y zonas de "acupuntura social", puntos de activación de la energía social (García&Mangieri, 2010)

## El training y lo parateatral

El *training* del laboratorio ahonda en el sentido y alcance de lo *parateatral*, lo que "rodea al teatro" en el mismo sentido promovido inicialmente por Grotowski y por Eugenio Barba (Barba, 1994).Un conjunto de elementos no finitos, aparentemente insignificantes y que generalmente podrían ser tomados y asumidos como simples herramientas para "hacer el teatro". Tratamos de salir de este equívoco generalizado, un verdadero escollo práctico y teórico a veces difícil de superar. De hecho, su complejidad aparente es baja en relación a lo que las personas tienen en mente en relación a la "creación teatral y dramática" pero forman parte precisamente del conjunto de saberes y prácticas útiles para reconfigurar progresivamente los planos teóricos ya indicados más arriba. Aquí, en el espacio del training se comienzan a poner a prueba las categorías y modelos transdisciplinares. Es un espacio segundo de convocatoria en el cual deben acudir diversos saberes individuales y colectivos, sobre todo lo que hemos denominado en el marco de este encuentro como *savoir de faire, savoir d' expert y savoir de public*. El listado y la enumeración de *L' energiequ' ildanse* se despliega junto a otros enunciados procedentes de la participación de otros creadores locales y otras lugares de la teoría: *Anatomía, antropología, bios, cuerpo dilatado, cuerpo ficticio, dilatación, dobles, dramaturgia, discontinuidad, energía, equilibrio, equivalencia, grotesco, humor, montaje, nostalgia, oposición=dinámica, preexpresividad, precisión, peripecia, training*.



### **Lo inmóvil, el detalle, lo insignificante**

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- d a n z a r í n d e b e s e r - e s t a r c ó m o e n l a i n - 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 variables hará vivo y visible el *valor energético y biológico 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 (Mangieri, 2011)

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.

### **Cuerpo vivo: textual/gramatical**

Me interesa puntualizar aquí lo relativo a dos grandes modelos del cuerpo en acción tomados de Juri Lotman (Lotman, 1996,2000) que se configuran en el estudio interdisciplinario e intercultural. 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" y la discontinuidad 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 relaciones 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 de la otredad y de su forma de comprender la acción: 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, de sus articulaciones y 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 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 configuraciones de relatos corporales. En este lugar es fundamental el trabajo con el doble de sí mismo, la sombra y la marioneta.

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.

### **Modelos semióticos**

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

Este modelo debe considerar el plano del *enunciado* pero sobre todo el plano de la *enunciación* y de la organización del discurso corporal (Helbo, 2007): 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 *deíctico* 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 *gramática o 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 explorar la marcada diferencia que existe todavía entre la morfosintaxis del ballet clásico, por ejemplo, (grandes unidades fluidas cuyo encadenamiento y formas de articulación son invisibles o canceladas) y la danza y formas populares contemporáneas, como el ya histórico *break-dance*, donde se alternan pequeñas y medianas unidades morfosintácticas cuyas figuras y nodos de articulación son estéticamente visibles y muy importantes para la organización textual.

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 este 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 inserto en una trama 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).

Es útil de nuevo el concepto de programa gestual de Greimas (Greimas, 1976) 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 coordinantes principales a lo largo de todo el training. Estos *sistemas de coordinación sintagmática* pueden mantenerse siempre a lo largo de un performance o cambiar repentinamente (como en Danza balinesa o en los performance de Pina Baush). Los programas gestuales, articulados al plano fundamental de la enunciación, producen un "relato del cuerpo" independientemente de cualquier historia y de la construcción semiótica de un 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*. Un modelo semiótico debe incluir además del nivel *deíctico* y el *morfológico-sintagmático* el nivel *semántico*, *performativo* y el *emotivo-pasional* (Figure 1).

### **Pharmacon, terapia, restauración del cuerpo**

¿Para qué todo esto además de abrir y reorganizar los programas de formación en artes vivas? La pregunta no es vana y merece una respuesta. Pensamos que, además de organizar los programas de investigación sobre el justo reconocimiento de la compleja interdiscursividad y multimodalidad de los objetos de las artes escénicas auténticas y contemporáneas, se nos plantea una meta de orden social, terapéutica al mismo tiempo.



de *savoir faire*, *savoir d'expert* y *savoir de comédien*, que se extiende en el tejido social, operando en todos los lugares posibles. En definitiva es una vuelta necesaria o una reinstalación de la *ceremonia*, *el convivio*, *el acontecimiento* de nuevas u olvidadas posibilidades de *estar juntos*, de compartir saberes del cuerpo y de la escena, inventar o reproponer nuevos espacios de intercambio sociosimbólico y comunicativo a través de las artes vivas en todas sus modalidades posibles.



---

### Referencias bibliográficas

1. Aronson, P. (2003) La emergencia de la ciencia transdisciplinar. En Cinta de Moebio18. Chile. Universidad de Chile.
2. Barba, Eugenio (1983) Les illesflotants, Barcelona. Institut del teatre.
3. \_\_\_\_\_ (1991) Tercer Teatro, Buenos Aires. La escena latinoamericana 6.
4. \_\_\_\_\_ (1994) La canoa de papel, México. Colección Escenología.
5. Barba Eugenio, Savarese Nicola, (2008) L'énergiequ'ildanse. Montpellier. Entretemps.
6. Barthes, Roland (2009) La aventura semiológica, Barcelona. Paidós.
7. Bajtin, Mijail( 1978) La cultura popular en el renacimiento, Barcelona. Seix barral.
8. Besson, Jean Luois (2003), Post-dramatique, Etudes théâtrales22, Paris. IET.
9. Boissac, Paul (2011) L'invisibleetl'impeséé du spectacle vivant, Bruxelles.
10. Dévereux, George (1978) Etnopsiquiatría, Barcelona. Seix Barral.
11. De Marinis, Marco (1982) Semiotica del teatro, Milano, Bompiani.
12. Dubatti, Jorge (2003) El convivio teatral, Buenos Aires. Ed. ATUEL.
13. \_\_\_\_\_ (2008) Cartografía teatral. Teatro comparado, Buenos Aires. Ed. ATUEL.
14. Eco, Umberto (1975) Trattato di semioticagenerale, Milano, Bompiani.
15. \_\_\_\_\_ (1992) La production des signes, París. Le livres de Poche,
16. Elisabeth (eds) (2008) Handbook of Transdisciplinary Research, Berlin, Springer.
17. Fabbri, Paolo (2007) El Giro semiótico, Barcelona. Gedisa.
18. Foucault, Michel (1980) Vigilar y castigar, México, Siglo XXI.
19. Freedberg, David (2000) Los poderes de la imagen, Madrid, Cátedra.

- 20.(2004) Action, empathy and emotion, NY, NYAcademy of sciences.
21. Fuenmayor, Víctor (2002) El bios escénico, Maracaibo. Ediciones LUZ.
22. Kowzan, Tadeusz (1997) El signo en el teatro, Madrid. Arcolibros.
23. García Oscar & Mangieri R. (2010) Artes y espacio público. Mérida. Labsema.
24. Goffman, Erwin (1973) La mise en scene de la vie quotidienne 1, París, Le Minuit.
25. Greimas A.J (1974) Semiótica y ciencias sociales, Madrid. Fragua.
26. Greimas & Courtés (1982) Semiótica. Diccionario razonado, Madrid, Gredos.
27. Greimas A.J & Fontainille, Jaques (1995) Semiótica de las pasiones, México, Siglo XXI.
28. Helbo, André (2007) Le théâtre, texte ou spectacle vivant? París, Klincksieck.
29. \_\_\_\_\_ (2011) Polysémies de la performance, Performance & savoirs, Bruxelles, De Boek.
30. Hjelmslev, Louis (1971) Prolegómenos a una teoría del lenguaje, Madrid, Gredos.
31. Honzl, Jindrich (1940) The dynamic signs in theatre, Praga, M&T.
32. Lakoff & Johnson (1980) Metaphors We Live, Chicago University of Chicago Press.
33. Le Breton, David (1990) Anthropologie du corp et modernité, París, Puff.
34. Liehmann Hans (2002) Le théâtre postdramatique, París, L'Arche.
35. Lotman, Juri (1996) Semiótica de la cultura y del texto, Valencia, Ediciones Cátedra.
36. \_\_\_\_\_ (2000) La semiósfera, Valencia, Ediciones Eutopías-Cátedra.
37. Mauss, Marcel (1966) Sociologie et Anthropologie, París, PUF.
38. \_\_\_\_\_ (2000) Las Técnicas del cuerpo, en El Arte secreto del Actor. México. UNAM.
39. Magli, Patrizia (1995) Il volto e l'anima, Milano, Bompiani.
40. Mangieri, Rocco (1992) Ensayos sobre el comediante y el espacio, Maracaibo, SDA.
41. \_\_\_\_\_ (2000) Las fronteras del texto, Murcia, Universidad de Murcia.
42. \_\_\_\_\_ (2003) Weisen der bettelns, Berlin, Zeitschrift fur semiotik 25.
43. \_\_\_\_\_ (2010) Cuerpo, signos e interculturalidad, Mérida, Actual 15.
44. Miquel, Alcina (2003) La comunicación intercultural, Anthropos, Barcelona.
45. Pradier Jean Marie (1995) La Ethnoscenologie: la profondeur des emergences, París PUFF.
46. \_\_\_\_\_ (1998) Artes de la vida y ciencias de la vida. Cuba, Casa de las Américas.
47. Pollock, Jonathan (2001) Qu'est-ce que l'humour?, París, Klincksieck.
48. Schechner, Richard (2009) Performance Theory, London & New York, Routledge. Wiesmann, Urs & Zemp,