

REFLEXIONES EN TORNO A LA TEORÍA, LAS TÉCNICAS Y LAS PRÁCTICAS CORPORALES¹

Amílcar Borges de Barros (Universidad de Chile)²

Resumo:

En la escritura de este artículo se devela una fisura en la formación corporal del actor y el objetivo es reflexionar y cuestionar las ideologías que sostienen los procedimientos de escenificación corporal. Desde esta perspectiva cuestionar las ideologías y su historicidad es dejar abierta las problemáticas en torno a la escenificación corporal como pulsión epistémica. No obstante es también el reposicionamiento y la re-significación del cuerpo, del movimiento, de la imagen, del espacio, del espectador y de la experiencia estética poniendo en manifiesto las tensiones y oscilaciones de las convenciones, tradiciones e ideologías con las cuales se constituye el acontecimiento del cuerpo y de la corporalidad en cuanto lenguaje escénica. Desde esta perspectiva emerge el cuerpo como eje epistémico y fisura diacrónica de las relaciones históricas y jerárquicas existentes entre la teoría, la práctica y las técnicas corporales.

I

Frente a los cuerpos construidos por el poder, cuerpos especulares de trabajo, de castigo, cuerpos productivos, los cuerpos artísticos son espejos negros que violentamente alteran la imagen social del cuerpo, deforman su percepción, lo vierten hacia su vacío y abren otras zonas de acción que tiene sus topografías

¹ **Nota do Editor:** o texto foi formatado e adequado às normas de citações e notações de referência desta revista. A revisão do texto é do próprio autor.

² **Amílcar Borges de Barros**, Actor, director e investigador teatral. Ha desarrollado su línea de investigación hacia la escenificación corporal teniendo como primera perspectiva los métodos, ideologías y técnicas corporales involucradas en el proceso creativo del actor. Creador y Director del Teatro de la Dramaturgia Corporal, director artístico de las tres versiones del Festival de Teatro Físico. Su más reciente publicación es: "Dramaturgia corporal: acercamientos y distanciamientos hacia la acción y la escenificación corporal", (Fondart 2009 de investigación) publicado por el Editorial Cuarto Propio. Actualmente es coordinador y editor de la revista Adnz del Departamento de Danza de la Universidad de Chile y académico del Departamento de Danza y del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.

en la sexualidad, la enfermedad, la muerte y la metamorfosis, planteando el problema de lo informe, de su constitución tecnológica o del exceso – no digerido – de su carnalidad. En este sentido, todo el nihilismo, la aporía, la pulsión fanática, la fragmentación y la monstruosidad que ha invadido las estéticas corporales posmodernas, no ha de verse solamente como una condición evocadora, el desecho o sumidero simbólico de la obra, sino como la fisura, la apertura a una liberación que para realizarse ha de pasar por la destrucción, por la negación crítica, por la ruina del cuerpo (pues las estéticas corporales continúan impregnadas de una conciencia romántica negativa cuyo lema parecería ser ‘a la libertad por la destrucción’; y ahora mejor: por el vacío. (SOLANS, 2003, p. 153).

Teniendo en consideración que algunas tendencias de la escena contemporánea hoy en día instala el cuerpo como eje epistémico³ de sus procesos creativos se hace indispensable generar y profundizar instancias que permitan el análisis crítico y reflexivo de estas tendencias considerando sus procedimientos, estrategias y dispositivos de creación escénica. La escenificación corporal, la instalación y el performance en las artes escénicas solo para citar algunas tendencias han generado estudios que señalan la diversidad de los modos con que el arte escénico y principalmente la danza y el teatro de los últimos 10 años desdibujan y amplifican desde el cuerpo las relaciones interdisciplinarias de sus procesos creativos. Estas tendencias han develado el cuerpo y su corporalidad como un eje transversal de carácter divergente y convergente entre las disciplinas artísticas; que tensionan las convenciones, formatos y modos de (re)generación, (re)transmisión y (re)producción del conocimiento en la creación, en la formación y en el acontecimiento artístico/escénico.

³ En el ámbito epistémico, el término epistemología del cuerpo están fundamentada principalmente en la epistemología teórico-informacional propuesta por Fred I. Dretske que considera “la distinción entre proceso sensorial y proceso cognitivo” y añade dos conceptos más a la epistemología informacional que resultan imprescindible para la sostener el cuerpo y sus procesos creativos como eje epistémico estas son: “intencionalidad y concepto”. Nos referimos a Fred I. Dretske debido a que su aplicación se ha extendido a diversos campos disciplinarios como la genética, cibernética, inteligencia artificial, psicología y arte. Para mayor información sobre la epistemología teórico-informacional ver en Compendio de Epistemología, Edición de Jacob Muñoz y Julián Velarde, pág. 219-223, Editorial Trotta, España, Madrid, 2000.

La creación y la puesta en práctica de la corporalidad a nivel artístico/escénico actúan como un campo relacional de probabilidades complementarias e inversas cuya tendencia es el re-posicionamiento y la re-significación del cuerpo, de la corporalidad, del movimiento, de la imagen, del espacio, del espectador y de la experiencia estética. Este (re)aparecer del cuerpo como eje epistémico pone en manifiesto las tensiones y oscilaciones de las convenciones y tradiciones con las cuales se constituye el lenguaje y el acontecimiento escénico. Así mismo esta dimensión de la creación y del lenguaje escénico nos revela la disociación histórica existente entre la teoría, la técnica y la praxis disciplinar.

Esta perspectiva histórica y fragmentada entre la teoría, la técnica y la praxis artística han sufrido un cambio de paradigma en los últimos diez años que según Victoria Pérez Royo⁴ se debe a una transformación cualitativa en las bases de la investigación artística que pone el énfasis en la producción de conocimiento a partir de la integración entre la teoría, la técnica y la práctica escénica. Este cambio de paradigma en torno a la investigación artística insta la necesidad de sostener un giro en las metodologías y en la conformación del investigador /creador⁵ que debería estar capacitado para sistematizar y amplificar la creación escénica y la producción de conocimiento a partir de la integración dialógica, procesual, exploratoria y crítica entre la teoría y los estudios escénicos y las experiencias estéticas que se desprenden de las prácticas de creación y escenificación corporal contemporánea. Desde esta perspectiva no solo la documentación y la producción/ impresión del archivo emerge como potencia y paradigma de las rupturas formales entre las nociones de obra y fetiche, también lo genera la discontinuidad del espacio-soporte, los cambios de paradigma en la recepción y la inserción de la biografía y la corporalidad como desterritorialización rizomática de la identidad/cuerpo/sujeto en la praxis escénica.

Desde esta perspectiva es importante señalar que la historicidad de la teoría a nivel artístico/escénico se ha posicionado como un instrumento lingüístico de seminterpretación que son articulados desde la interpretación e interpenetración cultural e ideológica de un acontecimiento y/o magnitud observable. La **theoria** y

⁴ Ver la investigación realizada por Victoria Pérez Royo sobre el perfil investigador-creador en los estudios de pos grado en artes escénicas para el proyecto Artea y la Universidad de Alcalá en: www.tea-tron.com/artea.

⁵ Para una mayor comprensión del paradigma investigador/creador y sobre las dualidades de los modelos académicos entre teoría y praxis ver: *The art of Dance in Education*, de Jacqueline M. Smith Autard, A&C Black, Londres, Inglaterra, 2002.

los theoros⁶, es decir la teoría y los teóricos a nivel **artístico/escénico** son en su gran mayoría el relato/critico de los testigos distanciados; que desde el distanciamiento del lugar de la mirada observan y producen conocimiento desde la observación de una praxis escénico/corporal. Sus relatos críticos y; podríamos decir casi etnográficos, están más relacionados con la transmutación del acontecimiento escénico hacia lo fetiche estético do que a un análisis de las técnicas e ideologías procedimentales con las cuales emerge el cuerpo y la corporalidad escénica.

Cuestionar los moldes y los modos de reproducción e identificación sistémica del cuerpo en lo escénico es también cuestionar la reiteración histórica del cuerpo como signo y explotar la praxis corporal como potencia que hace oscilar su significación hacia lo excedente de sentido. En otras palabras el cuerpo y su corporalidad artístico/escénico es una oscilación continua entre las dimensiones semióticas y fenomenológicas del lenguaje escénico. Las técnicas corporales hasta ahora empleadas en la formación de los actores son una praxis cultural de validación y transmisión de los patrones de identificación y semejanza que instauran y conducen ideológicamente los procesos creativos hacia la producción de la obra como resultado y fetiche. Estableciendo así un vacío epistemológico en torno a los procedimientos y experiencias estéticas que emergen de los procesos creativos y de otras tendencias en las cuales el carácter procedimental es justamente direccionado hacia la negación de la obra como objeto de fetiche, producción y consumo cultural, es decir en algunos procedimientos de creación la intercorporalidad, el acontecimiento escénico y la escenificación corporal emergen desde una dislocación de las convenciones escénicas; o sea, la experiencia relacional y estética del acontecimiento desdibuja el fetiche.

El problema del cuerpo en la theoria escénica es entender la corporalidad del actor desde su dimensión heterotopica radicante y rizomática que se observa/observado y es a la vez objeto/abyecto de la experiencia y de la resonancia estética, sinestésica y relacional de una epistemología intercorporal. La generación del conocimiento artístico/escénico es la resultante de las tensiones ideológicas y sistémicas con las cuales se configuran y se contraponen la teoría y la historicidad de la praxis corporal y cultural.

⁶ El termino teoría procede de griego theoreo que significa mirar y que theoros son los designados a observar sin participar y de esta acción de mirar proviene la palabra theoria. Estas asignaciones en Demócrito están referidas a la visión de un objeto físico, en Platón a la visión del mundo inteligible y Aristóteles establece las diferencias entre la theoria y la praxis a partir de una valorización, Desde esta perspectiva la teoría conlleva en sus principios el mirar, observar e interpretar determinados acontecimientos que están lejos del sujeto.

II

El cuerpo ya no es solamente una herramienta objetivada, funcional y mecanicista a servicio de una teoría del sujeto/objeto/abyecto; el cuerpo es también la fisura expansiva y perceptiva de las problemáticas en torno a la intencionalidad y el significado. El cuerpo y su corporalidad es un campo de ocurrencias donde se manifiestan los procesos cognitivos, comunicacionales y perceptivos, que emanan desde una trayectoria fenomenológica abierta, continua y rizomática de mantención, exploración, desestabilización y (de)formaciones político, estético, perceptivo y cultural. Es fundamental cuestionar la formación corporal más allá de las dimensiones representacionales y de las técnicas específicas de producción, mimesis y rendimiento. Para pensar el cuerpo del actor, en una primera instancia, es necesario establecer y entender el cuerpo como un lugar practicado y no resuelto donde convergen y divergen fuerzas y afecciones continuas.

La débil historicidad metodológica de las técnicas corporales en la formación del actor, se debe fundamentalmente por no considerar los ejes de razonamiento sistémicos, ideológicos y dominantes existentes en los procedimientos de enseñanza, experiencia y aprendizaje, por los cuales transita la corporalidad. El cuerpo escénico es reificado y reedificado por las nociones de un adiestramiento estético con fundamentos orgánicos, y por los principios de equivalencia mimética sostenidos por agenciamiento psicosociológicos. Desde este punto de vista, la noción de adquisición y semejanza se apodera del cuerpo; la captación de equivalencias se hace procedimiento, y la interpretación empática un sustitutivo de la experiencia estética; en tales circunstancias, estaríamos colaborando en la validación, reiteración y refracción hacia un lenguaje escénico racionalista y signifiante, es decir, a una continuidad de la tradición y de los ejes dualistas, donde el cuerpo es pensado como la tumba platónica(soma/sema), es decir el cuerpo como contenedor de un lenguaje de apariencias que es corroborada por conceptualizaciones semánticas y somáticas y por sus oscilaciones entre la norma y la anormalidad. Es importante entender que el cuerpo humano y su corporalidad son una afección de la experiencia estética, un excedente de sentido, un dinamismo sistémico y no-dual, pulsante y mutante. El cuerpo y su corporalidad no es solamente un objeto/abyección, un dispositivo y/o aparato fisiológico y cultural disecado, fragmentado, intervenido y estudiado. Si los pensamientos y las ideologías corporales son una construcción cultural, deberíamos por lo menos detenernos a cuestionar y analizar los modos de producción, jerarquía, circulación, transmisión, presencia y historicidad con las cuales a partir de nuestros procedimientos de creación y formación escénicos validamos estas tradiciones

ideológicas. A partir de un análisis crítico en torno a la corporalidad escénica y sus ideologías constitutivas podríamos desestabilizar y desterritorializar las condicionantes y tradiciones culturales, políticas y económicas con las cuales se producen los cuerpos y los supuestos con los cuales la sociedad produce la realidad y la materialidad del cuerpo. El análisis de la corporalidad escénica desde un cuestionamiento ideológico y epistémico podrían contribuir a desdibujar y desplazar la imagen del cuerpo estratificado para así permitir, como ya anunciaba el dadaísmo, el (re)(des)conocimiento de las convenciones y fisuras constitutivas de la civilización occidental. “No deben cambiar de método de enseñanza, sino únicamente despedirse de su propio cuerpo (...) y así hacerse mudos” (NIETZSCHE, 2006, p. 59).

En el silencio del cuerpo y en la percepción de su presencia, la razón oscila entre las dinámicas no lineales y los excedentes de sentido. Esta no fijación y/o esta no sujeción de la razón son imprescindibles para la experiencia estética en cuanto aprendizaje. El cuerpo, como palabra imposible, es la única potencia capaz de sostener la fuerza y las formaciones de los sentidos y sus excedentes. Para que suceda la corporalidad como eje de la enseñanza y formación corporal escénica, se requiere contextualizar la historicidad ideológica **del sistema y de las metodologías de entrenamiento corporal** y sus correlaciones con las estructuras de pensamiento. Estructuras que configuran la producción de realidad(es) a partir de los sostenedores culturales, económicos, sociales y políticos de un cuerpo y de una corporalidad estratificado, donde la palabra y los modos nombran, instauran, reducen y generalizan las acciones, las coacciones y las afecciones en el cuerpo. Esa situación nos remite a las problemáticas planteadas por Barbara Gimblett (2011) en torno al objeto/abyecto etnográfico y las técnicas particulares de organización para la transmisión mimética, in situ y/o contextualizada de una idea/cuerpo.

La producción, la recepción, la distribución y el consumo son fundamentos reduccionistas de la corporalidad pero al mismo tiempo establecen coordenadas de acción colectivizadas que conducen a la construcción de una ideología social, cultural y económica del cuerpo. Esta producción y formación de cuerpos e ideologías sistémicas y colectivas son normalizadas a partir de simulacros de pulsiones que conllevan a la generalización, desarticulación y desgaste de las palabras y de su inmanencia corporal perceptiva. La acción corporalizante de una ideología es determinada en el traslado hacia el cuerpo de una visualidad y/o pulsión escópica de producción sistematizada de consumo autofágico y discursiva que al mismo tiempo que crea la pulsión almacena y sustrae datos hacia la producción de una corporalidad utópica y estratificada. El cuerpo colectivizado acciona como una interfaz de las conexiones dinámicas de consumo, producción y elaboración de pulsiones y fetiches que tiene como objetivo su continua

reificación sistémica. Es decir, en las ideologías sistémicas; los pensamientos y razonamientos se producen, adquieren y consumen desde y en la propia corporalidad a partir de la disminución de las percepciones sensoriales y de la experiencia estética del cuerpo conduciendo así el discurso, la escenificación y la producción del cuerpo en la estratificación de una imagen idealizante. Es la misma producción de imagen que traiciona y es advertida por Magritte en “esto no es una pipa”.

Representar el cuerpo moderno no es, simple e ingenuamente, servirse de una realidad libre, del todo emancipada. Más bien, y como lo muestra el arte del siglo XX, se trata de escenificar, simultáneamente, la crisis de la psique (el inconsciente), la crisis de la figuración (el cubismo), y la crisis de la respetabilidad (dadaísmo); en definitiva, la crisis de la dignidad (las muertes en masa a causa de la guerra, la humillación política, el genocidio). La imagen-cuerpo moderna, en el nivel de la materia, es un soporte de la catarsis. En ella se recrea el examen pasional de una tensión dolorosa e irresoluble entre el cuerpo y el pensamiento del cuerpo. (ARDENE, 2004, p. 37).

III

El cuerpo y su praxis es; en sentido griego, el *arkheim* que pone en movimiento y es también el **ser-ahí** heideggeriano con lo cual se hace oscilar nuestra comprensión de la sociedad y de las acciones políticas, culturales y artísticas. La praxis corporal es desde este marco una acción contextualizada y heterotópica⁷ que devela la sobreimpresión y la yuxtaposición con la cual se (re)(des)configuran las nociones, ideológicas e culturales de una sociedad en torno a las divisiones teóricas y valorativas sobre *techne*, *praxis*, *poiesis* y *theoria*. El cuerpo y la corporalidad como eje epistémico desplazan y hace oscilar la clasificación, la valorización e jerarquización de la generación de conocimiento establecida en filosofía clásica por Platón y más específicamente en Aristóteles. La teoría de las acciones aristotélicas redefine *techné* como *poiesis* (producción) y distingue y atribuye jerarquía hacia las relaciones entre la *techné*, la *praxis*, la *theoria* y la *phisis*. Estas atribuciones y rangos valorativos fueron en su época una

⁷ Aca hago un desplaamiento del concepto hetrotopico de Foucault donde aborda las intencionalidades culturales e ideologicas con la cual se configuran las nociones de espacio y lugares hacia el cuerpo y su corporalidad.

contrapuesta a las relaciones dinámicas, colectivas y culturales establecidas por la *techné* de Jenofanes, Protagoras, Herodoto y Demócrito. Es solamente a partir del siglo XX con el giro sociológico (ver Medina, 2000) y el giro constructivista que las técnicas son (re)(des)contextualizadas y comprendidas como un sistema integrado de praxis cultural que contribuyen al desarrollo de la historia y cuestionan así los razonamientos con las cuales la filosofía clásica ha instaurando culturalmente las relaciones jerárquicas y valorativas entre teoría, técnica, poesis y praxis.

Para poder observar los procedimientos de esos sistemas en la formación corporal del actor, se acotó algunas técnicas corporales utilizadas en la didáctica corporal teatral en los últimos años, para poder señalar el lugar posible, o la fisura desbordante de inserción y excedente de sentido, que permita comprender la complejidad y la especificidad de la corporalidad en los procedimientos de creación y formación escénica.

A continuación se enuncian algunos elementos constituyentes y conceptuales que podrían contribuir a la configuración de una constelación en torno a las técnicas y su praxis en los procesos de aprendizaje corporal del actor:

- **las técnicas corporales productivas:** relacionadas al entrenamiento deportivo; el cuerpo se vincula con su capacidad de sobrepasar y planificar su rendimiento fisiológico. La percepción es hacia la superación fisiológica de uno mismo. El cuerpo camina hacia la construcción del atleta.

- **las técnicas corporales correctivas:** vinculadas con la fisiología y la consciencia corporal, apuntan hacia la observación y la corrección de posturas y conductas corporales. La percepción es hacia lo orgánico, sensorial y saludable. El cuerpo camina hacia la construcción y consciencia somática de uno mismo.

- **las técnicas corporales sacrificiales:** se articulan a partir de rituales de paso y/o iniciativos. La percepción es hacia la transformación, de carácter hermenéutico. El cuerpo camina hacia la construcción del trance, de la manifestación del inconsciente, de lo sagrado y de lo simbólico.

- **las técnicas corporales específicas:** son técnicas generadas a partir del flujo orgánico de los movimientos corporales; también tienen un carácter cualitativo de alto rendimiento fisiológico. La percepción es hacia la habilidad y la destreza adquiridas. El cuerpo camina hacia la construcción de la abstracción.

- **las técnicas corporales sensitivas o perceptivas:** se articulan desde las concepciones del sistema holístico. Las percepciones son hacia un fenómeno de interacciones entre el todo y las partes. El cuerpo camina hacia la construcción de sus acciones y sus correlaciones no dual.

- **técnicas corporales interculturales:** están relacionadas con circunstancias históricas, políticas y culturales definidas; sus relaciones con el rendimiento, la habilidad y la destreza conllevan la contextualización de principios

sociológicos, antropológicos, ideológicos, filosóficos y religiosos. La percepción es hacia las interacciones entre la globalización y la glocalización del cuerpo. El cuerpo camina hacia la construcción de su territorialidad desde el cuestionamiento dinámico de su interacción, marginación y/o e integración sociocultural.

La aplicación de estas técnicas ha colaborado para desdibujar los límites de la teatralidad, generando estilos y puntos de vista diversos que colaborarán en la construcción del rescate del cuerpo como posibilidad y principio de lenguaje escénico. El cuerpo escénico es por esencia una dislocación cultural de una fisura epistémica expansiva.

La didáctica corporal es por omisión o error sistémico un (re-a)condicionamiento ortopédico de tradiciones y posturas corporales, es decir, el cuerpo como soporte y adherencia de un arrastre intercultural continuo e inagotable, donde las evidencias conscientes o inconscientes son direccionadas hacia la preservación de las huellas e ideologías corporales dominantes. Actualmente, la didáctica corporal es un mero instrumento de aplicación pedagógica, o sea, una fisiología representacional y esquemática de imágenes y flujos corporales consensuadas en una generalidad orgánica compartida y repetida hasta la desintegración de la percepción corporal orgiástica. Es fundamental rescatar el nivel sensorial y perceptivo del aprendizaje (instaurando una cierta pedagogía corporal⁸). El deterioro del sujeto como cuerpo epistémico y eje fundamental del aprendizaje, está expuesto en los análisis de Jorge Larrosa relacionados al sujeto sin cuerpo y sujetos sin lenguaje. Si el sujeto se diluye en la potencia de la inmanencia y de la presencia corporal, también se diluyen las ideologías que sostienen el razonamiento del cuerpo escénico como una equivalencia psicofísica.

Nuestra historia (...) es la de un sujeto separado de su cuerpo y que, por ello, se hace capaz de objetivarlo y dominarlo, de poseerlo desde el punto de vista de su uso, de hacerlo susceptible de ser tratado también, si conviene, como un cuerpo sin sujeto, un cuerpo de nadie (...) el culto al cuerpo del mundo contemporáneo (...) [y] (...) nuestra obsesión por la fabricación y la exhibición del cuerpo también produce sujetos sin cuerpos y cuerpos sin sujetos. (LARROSA, 2003, p. 180).

⁸ El término “pedagogía corporal”, si bien aparece también en Appia, Laban y en Lecoq, yo lo abordo sumando los conceptos de Foucault en la microfísica del poder, para fundamentar la necesidad de una política educacional que establezca el aprendizaje y la experiencia desde la complejidad única que es el cuerpo humano. Permite así la reivindicación de una historia del cuerpo cultural e ideológica; la pedagogía corporal podría asemejarse a una cierta hermenéutica del sujeto.

IV

El razonamiento y los modos de producción de la corporalidad y de su dimensión objetual son un problema y una crisis educacional profunda que sólo el cuerpo empírico puede conjugar. Desde esta perspectiva, es fundamental comprender el desarrollo del aprendizaje a partir de un cuestionamiento de los procedimientos de creación, formación y sistematización del lenguaje corporal, contribuyendo así a una necesidad política de revisión y análisis crítico relacional entre la corporalidad y las metodologías de enseñanza contemporáneas.

(...) El cuerpo sólo existe cuando el hombre lo construye culturalmente [...]. La comprensión de las relaciones entre el cuerpo y la modernidad impone una genealogía, una especie de 'historia presente' (M. Foucault), un retorno a la construcción de la noción de cuerpo en la *Einstellung* occidental. (BRETON, 2006, p. 27).

La ausencia de una sistematización y actualización permanente de una posible historicidad del cuerpo escénico, se debe a que la palabra escrita queda sin fuerza delante de la enseñanza/experiencia cuerpo a cuerpo. La dificultad se establece justamente en el momento que intentamos transmitir los procedimientos intercorporales a una escritura que pueda revelar el dinamismo de la experiencia estética, es decir: en el **cuerpo en acción** se desencadenan resonancias escénicas que enuncian la inmanencia y la presencia como una fisura representacional, como un contrasentido del relato y de la significación en el cuerpo escénico.

Una ruptura en la cadena significativa, una fractura en el sentido que conforma la relación de significantes entre sí, y que al quedar inconexa, provoca un exceso, una disfunción lingüística, una intrusión absoluta del significante, un desbordamiento del afecto que se vive con una intensidad desmesurada. La alucinación, el delirio, el exceso de la forma como medio de lenguaje, de significación o expresión de la subjetividad no son elegidas (como en Goya, Géricault o Jerónimo Bosco), sino que los invade, los posee. Se les impone. (SOLANS, 2003, p. 158).

La identidad del cuerpo escénico es una enunciación biorresonante que se desprende como imagen y se capta como sujeción relacional y múltiple en la

producción y capitalización de la alteridad. El cuerpo del otro en uno y el cuerpo de uno en el otro son la resultante de resonancias neuropolíticas⁹ que instauran y activan una multiplicidad de sentido; es decir, la aparición, el aparecer y la supuesta apariencia empática de los impulsos y afecciones del cuerpo escénico generan, en una primera instancia, una cognición social y crítica entre los cuerpos, para luego hacer de la alteridad una diferenciación y una (re)adecuación psicosocial en algunos casos y, en otros, una desterritorialización de la intersubjetividad y de los espejos/refractarios de la cognición misma. El cuerpo escénico re-presentado es una contravención de refracciones, una coacción de desestabilización ontológica. La conjunción simultánea de las dimensiones de estabilidad e inestabilidad hacen del cuerpo escénico y de su dimensión heterotópica la interrogante de los sistemas idiopáticos. Este yo/cuerpo/imagen es multiplicado, rostrificante y rostrificado, y también es di-ferido, trans-ferido y re-codificado desde la lejanía y la cercanía de los sistemas no duales que articulan escénicamente las oscilaciones de un tiempo diacrónico. Tiempo y espacios corporales diacrónicos y sinestésicos que evocan y yuxtaponen imágenes, pensamientos, neuronas, gestos e impulsos, que confrontan desde la corporalidad lo (re)presentado como inmanencia, subjetividad, percepción y lenguaje. Lacan califica el yo como el “lugar de desconocimiento”. Podríamos decir que en el lugar de la mirada, el yo se (des)conoce multiplicado por la conjunción y la consonancia de fuerzas resultantes entre la sinestesia y las micropercepciones, entre la neuropolítica y la biorresonancia intersubjetiva, entre los cuerpos de unos y los cuerpos de otros, entre los cuerpos producido por y para las miradas, y los cuerpos ópticamente estratificados. Desde este juego de incertidumbre con las oscilaciones escénicas y sus referentes abstractos, simbólicos, neuronales y relativos, el cuerpo se hace inquieto y se rebela constantemente en la coacción de ver y ser visto, en expresar e imprimir dimensiones estéticas, en afectar y ser afectado; el cuerpo escénico supera la razón (la certeza) y se manifiesta fractal entre el uno, los unos y ellos. La escenificación corporal es una autoalteridad de rostros y corporalidades multiplicadas y adheridos a un archi-archivo¹⁰ ontológico e inagotable, es decir la praxis corporal y su intercorporalidad son una simultaneidad e una yuxtaposición de la historicidad corporal que amplifican, expanden y desdibujan continuamente las técnicas de producción económica, cultural, artística y política del propio cuerpo. “Yo es otro, una multiplicidad de otros encarnada en el

⁹ Para un mayor comprensión del término ver en Iacoboni (2009).

¹⁰ Derrida, Jacques, en “Mal de archivo: una impresión freudiana”, Editorial Trotta, España, Madrid, 1997, se refiere a la noción de archi-archivo: “como una dimensión arcónica de la lógica y la semántica del archivo, de la memoria y del memorial, de la conservación y de la inscripción que ponen en reserva (store), acumulan, capitalizan, almacenan una casi infinidad de capas, de estratos de archivo a la vez superpuestos, sobreimpresos y envueltos los unos en los otros.

cruzamiento de componentes de enunciaciones parciales que desbordan por todos lados la identidad individuada y el cuerpo organizado” (GUATARRI, 1996, p. 104).

Estas dinámicas simultáneas y múltiples impiden el análisis y la localización de la acción bajo los conceptos de la física clásica (acción /reacción), es decir, la copia y la reproducción no remiten a una trayectoria ni tampoco al origen, pero sí generan saltos, fisuras y discontinuidad que multiplican los cruces inestables e instauran la incertidumbre como punto de fuga/ciego de la (re)presentación; estas variables son constituyentes del meta-fenómeno en y del cuerpo escénico que no pueden ser reducidas. La evolución de las estrategias de producción y consumo del sistema han establecido, a partir de la neurotecnología, dinámicas de producción de identidades diseñadas para la asociación, conectividad, accesibilidad y construcción de esas identidades múltiples. Estas rediseñan, (de)(con)forman, multiplican y desterritorializan la unidad psíquica del cuerpo y su sobrecodificación simbólica. Las imágenes del cuerpo escénico son imágenes en formaciones, deformadas y deformantes por una repetición y una refracción continúa que es afectada y afecta la percepción y la producción de realidades. La corporalidad es la enunciación de este lugar transindividual, donde el cuerpo se extiende del individuo a la multitud. Jamás he visto mi espalda sin contorciones ópticas y fragmentarias, y su totalidad es una mediación de mi imagen y de mi imaginario cultural en el espejo; es un sistema de refracción invertida donde pienso como y desde la imagen /refractada, es decir, sin órganos. En suma, el uno, este sentimiento subjetivo de ser uno, o de tener un cuerpo, es también el sentimiento de ser varios, es una donación de rostros y de fragmentos que emergen desde una instancia sinestésica, neuropolítica y perceptiva que se hace presente o se encarna culturalmente y socialmente en las pulsiones y fisuras del imaginario corporal.

El mundo me es dado de una sola vez: no uno existente y otro percibido. Sujeto y objeto son una sola cosa. Y no podemos decir que la barrera que los separa se ha roto como consecuencia de la experiencia en la física, porque esa barrera no existe. (SCHORODINGER, 2007, p. 70).

V

Todo agenciamiento y escenificación corporal simbólica, biológica, química, psíquica o protésica tiene como fundación la evolución, la superación y una

fascinación hambrienta hacia el desconocimiento de sus accionantes perceptivos, lo que conlleva a que inevitablemente el cuerpo, esta **palabra imposible**, se acerque al abismo de la no razón, de su relación cuántica con las reverberaciones y dimensiones perceptivas. El cuerpo y su corporalidad es un meta-fenómeno y una ambivalencia de la multitud.

El cuerpo humano y su re significación hacia la multitud es una posible y probable alteración virtual, globalizada, tecnológica o quirúrgica, desde donde su imagen es la resultante viable y fisiológicamente consensuada que es intervenida y constituida a partir de la alteración de los límites de la voluntad, llegando a desdibujar lo humano. Este cuerpo/imagen reducido a una multitud sin órganos, es intervenido, extendido, instalado en las redes tecnológicas y en el pensamiento del siglo XXI. Esta producción del cuerpo relativiza las convenciones temporales y espaciales a partir de su potencia de afección y de su imagen expuesta y (re)construida como generación de presencia. Además, este “cuerpo tecnológico y extendido”, el que está más allá de uno, localizado y representado en una pantalla reflejo e (in)animado de píxeles, como un recorrido continuo entre sema y soma, entre lo figurativo y la dislocación de las apariencias, de la voluntad y de las adherencias del deseo/tacto/carne, se extiende y se multiplica hacia su (re)(des)conocimiento. El cuerpo es en su escenificación virtual una praxis tecnológica que con figura una red de a-significantes interdisciplinarios que se escapan y se desterritorializan de las convenciones y tradiciones escénicas y de su dimensión representacional *in situ*.

El ser humano ha sido desdibujado de la carne y se manifiesta escénicamente como figura, como señalética y silueta del discurso y de los códigos de equivalencia de la unidad psicosocial. Este cuerpo que renace desde la praxis del aprendizaje y que absorbe y sostiene; es también el cuerpo del equívoco, que se expone y trasgrede lo humano. El cuerpo y corporalidad disidente encuentran en su destierro teatral el espacio y la fisura por la cual escapa de las convenciones y avanza transdisciplinariamente (neurociencia, biotecnología, *performance*, acciones de arte, instalación, etc.) hacia una posible desterritorialización de su teatralidad y de su (re)posicionamiento como lenguaje y praxis cultural: la escenificación corporal es una dislocación, es la fisura y el excedente de sentido de las convenciones lingüísticas y semánticas del lenguaje escénico.

El cuerpo expone la fractura de sentido que la existencia constituye, sencilla y absolutamente. Por ello no se le dirá ni anterior, ni posterior, ni exterior, ni interior al orden significativo - sino al límite. Y para terminar, no se dirá ‘el cuerpo del sentido’, como si ‘el sentido’ pudiera todavía, sobre este límite, ser soporte o sujeto de lo que sea, pero sí se dirá ‘el cuerpo’, absolutamente,

como absoluto del sentido mismo propiamente expuesto. (NANCY, 2003, p. 22).

VI

En la preparación y formación del atleta, su rendimiento deportivo es calculado de tal manera que el cansancio mental y orgánico no hacen parte de la potencia de acción, son meramente obstáculos que deben ser superados bajo el dominio de la razón; tal cual la guerra aséptica y sanitaria por exterminar el virus. El combate, sin características de conservación, es la aniquilación orgánica del cuerpo; el virus ya no es un problema biológico, es tecnológico y químico, puesto que delegamos a la industria el agenciamiento ideológico y biológico de la producción, de lo productivo y del producto. Este acto sistémico promulga la delegación de nuestra capacidad de accionar inmunológicamente, es decir, nuestra capacidad de decisión en devenir-otro. Aquí se realiza una asepsia psicobiológica de los sentidos y de la percepción. El atleta estratificado es pura carne segmentada y objetivada por la potencia fisiológica y mecánica; en su acondicionamiento, la posibilidad de encarnar está desplazada ya que su carne es sometida a lo funcional y correccional de los diseños musculares de la meta productiva y económica de la imagen idealizada. Esas normativas corporales legitiman la brutalidad de las apariencias y confirman desde la asepsia correccional el desplazamiento de la enfermedad como potencia y (de)formación.

El deportista o el cuerpo atlético es un cuerpo validado por la producción y por los resultados obtenidos en su potencia-rendimiento, es absolutamente funcional y mecanicista. Su tendencia es la ascensión continua e interminable de lo idealizado como perfección de potencia orgánica muscular. Su procedimiento corporal está vinculado al sometimiento del cuerpo a las órdenes de una psique gladiadora y triunfante, que construye, reduce y (re) produce el cuerpo como un soporte de una actividad codificada fisiológicamente. Las divergencias y correlaciones entre el cuerpo de la acción, el cuerpo en-acción y el cuerpo en actividad, instauran intersecciones y afecciones que no están inscritas en la red de significaciones. Desde estas perspectivas, observar el cuerpo del rendimiento y de la expansión perceptiva, desde las dimensiones del rito y el sacrificio escénico, permite superar y develar al humano más allá del cálculo fisiológico y de los procedimientos de potencia-rendimiento. El delirio del cuerpo encarnado hace de la piel un pensamiento, es decir, un umbral donde la razón fisiológica se limitaría al asombro de una avalancha excedente de sentido y de referencias orgiásticas que

multiplican la planificación sistémica de significaciones y modulaciones corporales. Nuevamente el cuerpo se nos escapa como una palabra imposible.

El cuerpo expuesto sin límites y opaco, es captado en el lugar de la mirada como imagen/presencia que afecta las fronteras de los significantes en el observador, obligándolo a una reestructuración categórica de su operación simbólica. El cuerpo del actor vaga, trasgrede y desdibuja las convenciones entre lo sagrado y lo profano, entre el ritual y la escena. En su escenificación, cuestiona los límites condicionantes sociales y políticos de la domesticación sistémica de la voluntad, es decir, el cuerpo escénico debería ser amoral. Las acciones y afecciones deberían tensionar, cuestionar y manifestar, en las escenificaciones corporales, los razonamientos dominantes de las instituciones y los espacios sociales, políticos y culturales donde el cuerpo es constituido como pura actividad, y su acción/afección es neutralizada por un permanente delegar sistémico. Se delega a la justicia su venganza, a los políticos sus decisiones y participaciones, a la medicina su enfermedad, a lo religioso su alma, su cerebro a la neurología, su mente a los psicólogos, y así sucesivamente el cuerpo es renegado y despojado de sus impulsos, reducido a una actividad sistémica, orgánica y conductual. En la escena contemporánea, se encuentra, consciente o inconscientemente, la reificación de esta ideología en el cuerpo del actor, puesto que en su escenificación corporal no se trasgrede los límites; el cuerpo es una condicionante discursiva que absorbe y reitera el poder de la domesticación sistémica y semántica de la voluntad. “Nosotros no hemos desnudado el cuerpo: lo hemos inventado, y él es la desnudez, y no hay otra, y lo que él es, es ser más extraño que todos los extraños cuerpos extraños” (NANCY, 2003, p. 10).

Su desnudez es un límite iniciático hacia una política corporal amoral. Toca tierra en el actor y acciona la rebeldía que instaura posibilidades de crímenes, sacrificios, placeres, monstruos, purificaciones y condenas cada vez más profundas, donde la superficie presentada y re-presentada refleja esta conexión rebelde que estimula la crisis¹¹ de lo profundo. En este instante, el cuerpo del actor

¹¹ Establezco acá correlaciones entre las palabras enfermedad, crisis y actor, teniendo como punto de partida el siguiente estudio de la palabra Crisis: mutación grave que sobreviene en una enfermedad para mejoría o empeoramiento, momento decisivo en un asunto de importancia, tomada del latín Crisis y éste del griego Decisión, derivado de separar, decidir, juzgar. Más adelante, en 1615, se le atribuye la derivación a la palabra crítico y también a criterio como su sinónimo. La palabra Apocrisiario del gr. bizantino es derivada de elección y ésta de separar escogiendo. La palabra Diacrítico es tomada del griego distintivo, derivado de distinguir. La palabra Hipocresía, utilizada por Corbacho en 1438, y en autores posteriores, es tomada del griego tardío que significa acción de desempeñar un papel teatral, derivado de contestar, dialogar y éste de hipócrita y éste del griego actor teatral. Según el “Diccionario Crítico Etimológico Castellano y Hispano” de J. Coromina y J.A. Pascual, págs. 245 y 246, Editorial Gredos S.A., Madrid, España, 2001.

es transparente, simple y revelador de la acción escénica; es entonces cuando sucede el lugar de la mirada, el espacio de incertidumbre que atrapa y desestabiliza las normativas. El cuerpo encarnado es el que regresa a la carne y se despegga en una antropofagia experiencial, relacional, crítica y estética.

Si no creo ni en el Mal, ni en el Bien, si siento en mí tales disposiciones para destruir, si nada hay en el orden de los principios a lo que razonablemente pueda acceder, el principio mismo de todo esto radica en mi carne. Yo destruyo porque, en mí, todo cuanto proviene de la razón no se sostiene. Ya no creo sino en la evidencia de lo que agita mis médulas, no de lo que se dirige a mi razón. He encontrado estratos en el campo del nervio. Ahora me siento capaz de discernir la evidencia. Para mí existe una evidencia en el terreno de la carne pura, y que nada tiene que ver con la evidencia de la razón. El eterno conflicto de la razón y el corazón se resuelve en mi propia carne, pero en mi carne irrigada de nervio. En el campo de lo imponderable afectivo, la imagen que traen mis nervios adopta la forma de la más alta intelectualidad, a la que me niego a arrancar su carácter de intelectualidad. Así es como asisto a la formación de un concepto que lleva en sí la fulguración misma de las cosas, que llega sobre mí como un ruido de creación. (ARTAUD, 2005, p. 87).

VII

El estudio de los procedimientos y de la composición de las acciones en el cuerpo a partir de sus posibles variantes procesuales de escenificación, hace emerger dinámicas y reverberaciones no lineales que instauran la fisura en las normativas y convenciones teatrales preestablecidas como patrones en el cuerpo del actor. Este cuerpo (i)mago y malabarista suma, (re)aparece, encarna y multiplica las variantes conceptuales de la acción del tiempo, del espacio y del cuerpo mismo. El cuerpo en acción escénica instaura y sostiene la atracción y los equívocos del lenguaje en la interpenetración subjetiva de la mirada. El tiempo en la imagen/cuerpo es una afección coaccional de la mirada, una tensión y una (re)construcción escénica entre el archi-archivo y el acto mnemónico.

Ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea –, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos

humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira. (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 12).

El lenguaje es una especie de intermediario entre el pasado, el presente y el futuro. El cuerpo del actor en-acción es la fisura temporal y la imagen presentada que sostiene y mantiene los ejes diacrónicos y heterotópicos. En lo escénico, las convenciones del tiempo, desde las correlaciones lineales (época, historia, contexto, cronología), se diluyen y ya no son referentes absolutos de la equivalencia. El tiempo es un dispositivo para la manifestación del **templo** como el lugar y el espacio de evocación y construcción metafenomenológica de la escena, es decir, el lenguaje escénico como una realidad abstraída, polifónica, simultánea y paralela.

La relación de la mirada delante de la imagen, hace del tiempo y del espacio una magnitud subjetiva de la experiencia y de la imagen misma, ya que ésta es transferida a la memoria en-acción, o sea, al cuerpo que mira y es afectado por las concatenaciones diacrónicas que desencadenan el acto mnemónico. En otras palabras, la imagen se hace fractal y heterotópica en la mirada, ella existe como objeto de la mirada, como ausencia y abstracción de la alteridad y es re-constituida en el cuerpo que mira.

La mayoría de las teorías de la acción están básicamente relacionadas a la semántica/lingüística del **texto**¹² y de la escritura. La dramaturgia y los dramaturgos obedecen en su gran mayoría a los patrones de la escritura literaria; las acciones del texto teatral son derivadas de la teoría de la acción lingüística, y el **personaje** o las palabras escritas son abordados desde lo conductual de la narrativa y del discurso. En las últimas décadas, la acción en la puesta en escena y su correlación con el cuerpo del actor podría ser observada como la (re)producción de cuerpos discursivos, semánticos y somáticos. A partir de estas inferencias dramáticas en la producción de cuerpos semánticos y somáticos en la escena teatral, quisiera establecer algunas nociones de acción que se desprenden de esas atribuciones. Estas nociones son abordadas desde la perspectiva fractal de un cuerpo **en acción**, es decir, son distanciamientos y aproximaciones que no pretenden establecerse como categorías y sí como tendencias de un (re)posicionamiento continuo que desdibujan y contaminan las fronteras entre la *theoria*, la *praxis* y la *techné*:

- **La acción como movimiento corporal:** son prácticas corporales cuyos impulsos, gestos y movimientos son transmitidos social y culturalmente, generando una especificidad hacia el cuerpo geográfico y localizado. La acción es una tendencia hacia cuerpos fluidos que interseccionan distintos campos disciplinarios desde los principios de la semejanza y de la abstracción del lenguaje, teniendo como punto de partida el concepto somático, orgánico, sociológico y antropológico del cuerpo.

¹² Existen posibles relaciones etimológicas de la palabra texto con la palabra tejido. Tal derivación sería interesante abordar con mayor propiedad en otra instancia.

- **La acción del personaje o acción física:** su tendencia es identificarse con y desde la (re)producción de cuerpos psicofísicos que se vinculan con las teorías de la acción literaria, y son sostenidos por los patrones de concatenación de los sucesos y por los razonamientos psicoanalíticos convencionales. Sus posibles abstracciones corporales son signos de efecto simbiótico cuya tendencia es la decodificación del imaginario cultural hacia una identificación mimética, semántica, secularizada y psicológica del lenguaje.
- **La acción paranormal:** se producen cuerpos fuera de los límites escénicos, con una potencia de acción hacia la desestabilización y desterritorialización de la identidad hegemónica. Se ubican en los umbrales heterotópicos, y desde los márgenes alteran los sistemas de individuación; el sujeto se desdibuja en una ontología ancestral y colectiva de devenir un otro. La acción es re-petida y di-ferida como potencia de resonancia ritualística y alteración social, que desde y con el cuerpo/oficiante enuncia las encarnaciones y conexiones que instauran el desprendimiento del individuo y de los esquemas tradicionales del cuerpo. Lo visible y lo invisible, la aparición y la presencia encarnada en contravención con la (re)presentación simbólica. La acción es una tendencia no dual de modulaciones entre el todo y las partes.
- **La acción como intervención:** se producen cuerpos críticos y contestatarios que evidencian y exponen en y con el cuerpo las resistencias hacia las interpenetraciones de los poderes sociales, económicos, culturales y políticos. El cuerpo acciona como objeto, abyección, interrogante y soporte del agenciamiento antropofágico de las prácticas y discursos artísticos. Generalmente estas acciones se vinculan con y desde las *performances*, *happenings*, *body art*, arte de acción, accionismo vienés, *flashmobs*, *body painting*, *land art* e instalaciones, entre otras.
- **Las coacciones:** se establecen interrelaciones de sujeciones corporales osmóticas cuyas conformaciones provienen de la intersección de mundos paralelos objetuales e interculturales. El cuerpo de la coacción es una fuerza diacrónica y biotópica de diferenciaciones, enunciaciones, funciones, agenciamientos y consonancias relacionales múltiples entre la bio-materialidad del que observa y las modulaciones de la inmanencia y de la presencia corporal escénica. Las coacciones son una interacción de biorresonancia entre la producción de realidad, el imaginario cultural y el devenir-otro.
- **Las afecciones:** su tendencia es hacia la interrelación y modulación, micro y macroperceptiva, entre las formas y la producción de la corporalidad a partir de los sistemas propioceptivos y de sus biorresonancias. El cuerpo se extiende desde las reverberaciones propioceptivas y se expande como un eje sinestésico, perceptivo y relacional en la producción de sentido y en la relativización de las nociones de alteridad, espacio y tiempo. Las afecciones son una interpenetración, y una impresión sinestésica en la formación de la subjetividad objetual escénica.

Estas variaciones y diversificaciones de la corporalidad **en-acción** hacen que los límites de las convenciones teatrales se desdibujen, instalando una cierta interrogante

sobre las estrategias y procedimientos de creación y configuración abordados en la escenificación corporal contemporánea.

Brecht, en su concepción del “gestus”, como la expresión de las relaciones sociales que regulan la convivencia de los hombres de una determinada época, expone lo humano y la historia como relativos, donde la potencia del cuerpo es hacia la transformación, hacia lo mutable. Artaud niega el cuerpo de la razón psíquica e instauro los órganos. Foucault expone en su *Theatrum Philosophicum* el teatro poliescénico, fragmentado y heterotópico en escenas que se ignoran y se hacen señales; también aleja lo psicoanalítico de lo escénico, argumentando que Freud y Artaud se ignoran y resuenan entre sí. En Grotowski, la unidad psíquica como eje de la representación y construcción de un personaje se desarticula a partir de su concepción del *yo-yo* y del *performer* primario y ancestral; el cuerpo del actor en Grotowski es la encarnación del *archi-archivo* de Derrida. Estos son sólo algunos ejemplos del distanciamiento y de la desvinculación de la acción y del cuerpo escénico de su posicionamiento como representación psíquica y semántica.

La simultaneidad de perspectivas, de dimensiones espaciales y temporales inmersas en la pluralidad de los sistemas de pensamientos, convoca a una reflexión de los procedimientos teatrales ya que éstos no se sostienen en la linealidad ni en la concatenación de los sucesos como parámetros para la interpretación de la mirada contemporánea. El espacio ya no es solamente la materia, o la extensión que la contiene, ni es sólo el lugar físico del evento escénico, el espacio es una atracción de probabilidades y dominios. En la escenificación corporal, el espacio, el tiempo y la materia son una simultaneidad de configuraciones y percepciones interceptadas por instantes subjetivados por la mirada que toca.

El teatro, como el edificio arquitectónico y como el lugar normado y jerarquizado culturalmente para la mirada, ya no es suficiente para contener la diversidad y el giro óptico y espacial de las tendencias, inquietudes y necesidades específicas de las puestas en escena contemporáneas. Estos procedimientos de escenificaciones generalmente son realizados en espacios no convencionales (calles, departamentos, iglesias, galpones, transporte público, ruinas, jardines, bosques, etc.), generando una intersección y/o un intersticio entre lo escénico, los dispositivos y los soportes de la *performance* y de la instalación. Por ende, hay que resaltar que tanto lo escénico como la corporalidad ya no son exclusividad del arte teatral. Pero qué fue lo que se desbordó realmente: ¿lo escénico, la mirada o el cuerpo? Pienso que la expansión de la visualidad contemporánea hace de la mirada un excedente de sentido que se llevó consigo el cuerpo y su imagen, y el teatro permaneció como el lugar de la fijación discursiva de un cuerpo semántico. La palabra teatro es también un nombramiento que se fue adecuando a los razonamientos lingüísticos y se adhirió a las necesidades sociales de jerarquización, identificación y localización espacial de la representación consensuada y homologada por las equivalencias de adecuación psicosociales. El cuerpo y sus coacciones escénicas ya no son una resultante, ni una adecuación de la traducción sistémica y lineal de las significaciones al servicio de la construcción de un supuesto personaje/relato que sólo

sucede en la semántica de la dramaturgia tradicional, que, según Gabriel Weisz¹³, depende de una representación deliberada y preestablecida del cuerpo. Estos designios, de inicios del siglo XX, fueron insertos en las nociones de acción y consecuentemente en la formación psicofísica del actor. Sin embargo, es importante comprender que ellos ya se encontraban en crisis y que la continuidad de esta crisis es la evidencia de que no es posible avanzar en la corporalidad y en su especificidad escénica sin cuestionar y desterritorializar este razonamiento psicoanalítico y semántico con el que se elaboran las equivalencias para sostener un personaje. La disonancia entre la teoría y la praxis teatral ha generado un señalamiento estilístico y reduccionista de las potencias escénicas, haciendo del campo teatral un encierro estratificado de autorreferencias (teatro moderno, teatro post-moderno, post-humano, naturalista, simbolista, futurista, dadaísta, expresionista, físico, etc.). Las resonancias y las coacciones interdisciplinarias de lo escénico se expandieron desde el lugar de la mirada y se insertaron en el cuerpo que enuncia, presenta, representa, acerca, atrae, ilusiona, simula, suspende, anuncia, distancia, equivoca, expone, demuestra, sangra verde y suda delirante. El objetivo de la acción y del actor en-acción ya no es solamente el personaje, es también la presencia, la ausencia y la inmanencia de una corporalidad que (re)aparece como una auto-alteridad que se posiciona en **el lugar de la mirada** y coacciona con el cuerpo del observador en la (re)constitución y la difracción del imaginario cultural y social. Esta tendencia relacional y coaccional del cuerpo escénico desborda la interpretación, y la acción oscila de la teoría lingüística hacia la relatividad de la presencia, de las trazas y huellas de una imagen en movimiento que enuncia una ausencia. La palabra se piensa a sí misma, su pensamiento es una abstracción simbólica de la realidad; la palabra hablada y/o pronunciada desde el pensamiento del cuerpo afecta y es afectada por los umbrales de la percepción y de la biorresonancia de los meta-fenómenos escénicos. El pensamiento sobre el cuerpo es un vestigio de alteridad, el pensamiento del cuerpo es una huella de sujeción y el pensamiento en el cuerpo es una inmanencia de la presencia. El cuerpo es el desbordamiento de las interpretaciones y la evidencia (dis)funcional de la abstracción de lo sensible.

La dramaturgia corporal aborda la meta-fenomenología¹⁴ del cuerpo escénico desde su configuración procedimental y relacional hasta los estudios interdisciplinarios sobre sus afecciones, percepciones e historicidad, teniendo en consideración la acción, el tiempo y el espacio como variables de los procedimientos de escenificación, contextualización, creación y enunciación del lenguaje corporal escénico. Tal procedimiento escénico ya no es solamente posible en el doble juego de presentar y representar; se enuncia una transc corporalidad rizomática que se articula con el giro espacial y relacional del arte contemporáneo. Este cuerpo de proliferaciones sinestésicas ya no es apto para las (re)producciones de los dispositivos de homologaciones y equivalencias del *teatro* convencional.

¹³ Ver mayores detalles en Weisz (1994).

¹⁴ Término utilizado por Jose Gil (2005) para abordar las relaciones entre cuerpo e imagen.

El cuerpo escénico no es el lugar del adiestramiento y de la perpetuación reproductiva de los sistemas de poderes (psicológicos, abstractos o simbólico-culturales). El cuerpo es el contrasentido de este razonamiento científico que hace de la abstracción de lo sensible la cosificación fetichista, es decir, la obra como producto de capitalización y validación sistémica.

El cuerpo **en-acción** es una fisura, una (dis)función en los sistemas deterministas y concluyentes; el cuerpo se escapa, se niega, se transforma, se diluye, se desborda y exige su inestabilidad asimétrica y fractal como dinámica de creación y re-creación; ya no hay un cuerpo, nunca hubo, siempre son varios cuerpos. La unidad psíquica del cuerpo es solamente un sistema de referencia, una estructura de códigos que, como la palabra, se piensa desde y hacia sí misma.

La dramaturgia corporal es el agenciamiento de las probabilidades sinestésicas y perceptivas de una corporalidad radicante que se adhiere a un sistema no lineal. Enuncia la especificidad de un lenguaje en continuo desplazamiento lingüístico: es nuevamente el habla del color, el olor del vino y el habla sinestésico de la corporalidad como fisura semántica.

La mirada y la escritura del cuerpo se encuentran en-acción, están en una velocidad de escape continua. La dramaturgia corporal es el campo de probabilidad de este cuerpo en-acción que excede los sentidos de las narrativas consensuadas, instaurando la percepción y la propiocepción como ejes móviles de una lengua que ya no habla solamente por símbolos sino también por la piel. Tal posicionamiento de la dramaturgia corporal nos permite expandir y entender el cuerpo como la manifestación metafenomenológica de un proceso dinámico de apropiación, concesiones y concordancias de saberes y experiencias continuas. Los sistemas no lineales, que emergen del cuerpo escénico, reestructuran y posicionan los lenguajes como una experiencia de realidades y dinámicas progresivas, de (des)conocimiento donde la comunicación y el (re)conocimiento encuentran su espacio no dual de intersección, evolución e incertidumbre de las convenciones políticas, culturales, tecnológicas y sociales. En su caosmosis¹⁵, lo interno (lo percibido y lo que se imprime) y lo externo (lo que se ve y lo que se expresa) elaboran y validan la corporalidad como una experiencia epistémica que instala la diversificación en los modos del conocimiento y en las adecuaciones perceptivas, estéticas, experienciales y específicas del lenguaje corporal. Pensar desde el cuerpo es evidenciar las fisuras diacrónicas de la piel, es hacer de la corporalidad una presencia heterotópica.

Bibliografía

¹⁵ Ver mas referencias a este concepto en Guattari (1996).



ARTAUD, Antonin. **El arte y la muerte/otros escritos**. Buenos Aires: Ediciones Caja Negra, 2005.

ARDENNE, Paul. Figurar el humano. In: HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.; SÁNCHEZ, P. C. (Orgs.) **Cartografías del cuerpo**; la dimensión corporal en el arte contemporáneo. Murcia: Editorial CENDEAC, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Mal de archivo**: una impresión freudiana. Madrid: Editorial Trotta, 1997.

CORIMA, J.; PASCUAL, J. A. **Diccionario Crítico Etimológico Castellano y Hispano**. Madrid: Editorial Gredos S. A., 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo, 2005.

GUATTARI, Felix. **Caosmosis**. Buenos Aires: Editorial Manantial, 1996.

GIL, José. **A imagen nuda e as pequeñas percepciones**: estética y meta fenomenología. Lisboa: Editorial Relógio D'Água, 2005.

IACOBINI, Marco. **Las neuronas espejos**: empatía, neuropolítica, autismo, imitación o de cómo entendemos a los otros. Buenos Aires: Editorial Katz, 2009.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. Objeto etnográfico. In: FUENTES, M.; TAYLOR, D. **Estudios avanzados de performance**. Económica, México, Mexico D.F.: Editorial Fondo de Cultura, 2011.

LARROSA, Jorge. **Entre las lenguas**: lenguaje y educación después de babel. Barcelona: Ediciones Laertes, 2003.

LE BRETON, David. **Antropología del cuerpo y modernidad**. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 2006.

M.SMITH AUTARD, Jacqueline. **The art of Dance in Education**. Londres: A&C Black, 2002.

MEDINA, Gómez. **Manuel en Compendio de Epistemología**. Edición de Jacob Muñoz y Julián Velarde. Madrid: Editorial Trotta, 2000.



NANCY, Jean Luc. **Corpus**. Madrid: Editorial Arena Libros, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Así hablaba Zaratustra**. Madrid: Editorial Edad, 2006.

SCHORODINGER, Erwin. **Mente y materia: qué procesos biológicos están directamente relacionados con la conciencia?** Barcelona: Editorial Tusquets/Metatemas, 2007.

SOLANS, Piedad. Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad. In: SANCHES, D. H. **Arte, Cuerpo, Tecnología**. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca, 2003.

WEISZ, Gabriel. **Palacio chamánico, filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas**. México D.F.: Editorial Escenología, 1994.