

Práctica performativa e intercorporeidad: Sobre el contagio de los cuerpos en acción

María José Contreras Lorenzini

Actriz y directora teatral formada en Italia (2004). En el ámbito académico es titulada en Psicología en la Pontificia Universidad Católica de Chile (2001) y Ph.D en Semiótica en la Universidad de Bolonia (2008) con la tesis *El cuerpo en escena: investigación sobre el estatuto semiótico del cuerpo en la práctica performativa*. Actualmente dirige la Compañía de Teatro de Patio (Santiago 2007) y es docente en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Resumen

En el presente artículo vinculo la *práctica performativa* con la *intercorporeidad*. Por *práctica performativa* entiendo un género artístico que se articula en torno a la copresencia de sujetos que entran en un régimen asimétrico-complementario de ostentación y apreciación. Este tipo de práctica estética fomenta la creación de un sistema intercorpóreo entendido como un sistema *entre-los-cuerpos-de-los-participantes* que es autónomo respecto a las intenciones, impulsos y energías de los cuerpos individuales. Analizo *Action*, dirigida por Thomas Richards y supervisada por Jerzy Grotowski, como ejemplo de una práctica performativa donde se puede constatar cómo los cuerpos de los participantes se dilatan más allá de los límites epidérmicos individuales.

Palabras clave: práctica, performance, cuerpo, semiótica, intercorporeidad.

Abstract

This article draws on the interrelation of the performative practice and the idea of interbody. By performative practice I understand an artistic genre that is articulated in the co-presence of subjects shaping an asymmetric and complementary regime of the bodies' ostentation / appreciation. This kind of esthetic practice encourages the creation of an interbodily system, a system between-the-bodies-of-the-participants that is autonomous of the intentions, impulses and energies of the individual bodies. I analyze Action –directed by Thomas Richards and supervised by Jerzy Grotowski– as an example of a performative practice where the participant's bodies expand themselves further than the individual epidermic limits.

Keywords: practice, performance, body, semiotics, interbodily systems.

Este artículo nace de preguntas que han surgido en mi trabajo práctico como actriz y directora teatral. Durante los años 2003-2006 desarrollé en Italia una investigación práctico-teatral sobre el cuerpo en escena. Con mis colegas de Tre[^]s Teatro¹ nos planteábamos preguntas específicas y con una modalidad de trabajo laboratorial intentábamos esbozar algunas respuestas prácticas.

Esta investigación tuvo dos importantes frutos: por un lado un conocimiento práctico, una metodología de investigación y una batería de ejercicios (algunos inéditos) que exploran las posibilidades expresivas y preexpresivas del cuerpo. Por otro lado, la invitación de la Universidad de Bolonia para realizar un doctorado en semiótica que abordara desde una perspectiva teórica los temas que fueron surgiendo en la investigación escénica que realizaba con Tre[^]s Teatro.

1. Tre[^]s Teatro estaba compuesto por Valentina Franchino, Briana Zaki y por quien escribe.



Uno de los temas que me obsesionaba era cómo los cuerpos entraban en sintonía, cómo resonaban juntos, cómo cuando existía una determinada presencia psicofísica se lograba comunicar de cuerpo a cuerpo incluso con los espectadores. Las jornadas diarias de *training* terminaban muchas veces con mi cuerpo exhausto y mi mente inquieta que se preguntaba: ¿Cómo sucede el contagio energético entre nuestros cuerpos en acción? ¿Cómo se pueden enseñar estas técnicas? Los estudios semióticos me sirvieron para pensar en lo que sucedía con el trabajo corporal en términos de la *intercorporeidad*.

El sistema intercorporal supera los límites epidérmicos de sus participantes; se trata de un sistema que engloba y supera los cuerpos individuales. La intercorporeidad explicaría entonces ese tipo de comunicación que prescinde de la palabra y de la representación cognitiva.

Los fenómenos intercorpóreos no son exclusivos

de una técnica o una poética particular: suceden con mayor o menor intensidad en cada evento teatral. Sin embargo, hay ciertos tipos de prácticas estéticas vinculadas al cuerpo en escena que los fomentan. La intercorporeidad se da con mayor frecuencia e intensidad en las *prácticas performativas*. La noción de práctica performativa ha estado presente en los estudios sobre performance, aunque no se sabe con precisión qué es lo que denota: cada autor utiliza el término de modo personal. Para evitar confusiones terminológicas, comienzo dando mi definición de lo que entiendo por práctica performativa.

Para forjar esta definición me apoyo en la teoría semiótica de las prácticas que desde mi punto de vista logran dar luces sobre éstas. A continuación, retomo y reelaboro algunas de las características que los estudios de la performance han atribuido a este tipo de prácticas, para luego concentrarme en la idea de intercorporeidad. Para no quedar sólo en el plano teórico, incluyo un breve análisis de *Action*, dirigida por Thomas Richards y supervisada por Jerzy Grotowski, como ejemplo de una práctica performativa donde se puede constatar cómo los cuerpos de los participantes se dilatan más allá de los límites epidérmicos individuales.

Este artículo tiene entonces una raíz práctica y una proyección teórica. Nace del trabajo con el cuerpo y propende a sistematizar las reflexiones teóricas que en modo más bien rapsódico han dado cuenta de la intercorporeidad hasta hoy. Espero entonces que se revele útil en ambos ámbitos: para quienes estudian la performance y para quienes trabajan creando performativamente.

Hacia una definición semiótica de la práctica performativa

Muchos teóricos, directores y performers han hablado de prácticas performativas, aunque todavía no se ha llegado a distinguir de modo claro este tipo de praxis respecto a otros fenómenos teatrales, estéticos y culturales. El desafío que me propongo es justamente el de *especificar la noción de práctica performativa*.

En primer lugar, me gustaría evitar la confusión entre lo que denomino práctica performativa y el género de la performance *art*. La noción de práctica performativa no pretende dar cuenta de un género artístico específico: se coloca más bien como una descripción transversal a los distintos géneros. Existen prácticas performativas vinculadas al teatro, a los ritos, a las performances, como también a los ensayos, al *training* y a cualquier manifestación artística que se corresponda con las características que defino a continuación. Las prácticas performativas tampoco coinciden con el amplio espectro de las actividades performativas que estudia Richard Schechner (*Performance*), ya que a diferencia de los dispositivos



Proyecto Laboratorio Teatral Escuela de Teatro UC 2008. Directora: María José Contreras. Carolina Quito, Simón Lobos, María José Contreras.

performativos de la vida social, indican un tipo de performatividad que está circunscrito a producir efectos estéticos y que se crean con propósitos artísticos.

Lo que considero una práctica performativa puede definirse como *una secuencia organizada de comportamientos con fines estéticos articulada principalmente en torno a la copresencia*.

La noción de *práctica* que utilizo proviene de la semiótica, que define las prácticas como secuencias organizadas de comportamientos que pueden adquirir sentido para un observador (Greimas y Courtés). Desde esta perspectiva, el modo como los peatones usan el espacio en una plaza puede ser estudiado como práctica semiótica, así como los desplazamientos y comportamientos de los clientes en un supermercado. Cualquier secuencia de comportamientos que pueda adquirir un sentido para un observador (aunque no siempre tenga un sentido explícito para quienes participan de ésta), puede ser estudiado como una práctica semiótica, como una “articulación viva” que construye significado. Digo “articulación viva” porque la noción semiótica de práctica implica la participación de sujetos encarnados que se comportan y viven a partir de su corporeidad.²

Las prácticas pueden ser hipercodificadas, como por ejemplo la ceremonia del té japonesa, donde cada ínfimo gesto está predeterminado por una tradición. Las prácticas hipocodificadas se distinguen por su carácter más espontáneo o improvisado, como sería por ejemplo la práctica de un deporte donde, si bien hay reglas predefinidas, el curso de la acción no responde a un programa preestablecido (Violi).

La *práctica* performativa se distingue de otro tipo de prácticas sociales por el hecho de que responde a un fin estético. Sin intenciones de entrar en el complejo debate sobre la estética, aquí entiendo el fin estético a partir de

criterios semióticos y pragmáticos. Una práctica con fin estético tiende organizarse de modo abierto y ambiguo. Dicha organización es original y por lo tanto estimula automáticamente una reflexión sobre su construcción (Eco, Trattato).

Pero la característica central de la práctica performativa es que su articulación semiótica se construye en torno a la *copresencia*. La diferencia de las prácticas performativas respecto a otras prácticas estéticas, es que su sentido nace y surge a partir de la copresencia de sus participantes. La copresencia implica la presencia psico-física de al menos dos sujetos, uno que ostenta su cuerpo

Lo que considero una práctica performativa puede definirse como *una secuencia organizada de comportamientos con fines estéticos articulada principalmente en torno a la copresencia*.

(cuerpo como cuerpo en acción, cuerpo en movimiento, cuerpo en vida, cuerpo-mente, cuerpo-voz) y otro que se predispone a la apreciación. Siguiendo las indicaciones de Jerzy Grotowski, llamaré al participante que ostenta su cuerpo el *performer* y al participante que aprecia, el *testigo*. En la acepción de Grotowski el performer es “el hombre de acción” (El performer 133) mientras que el testigo es aquel que “se mantiene un poco aparte, no quiere entrometerse, desea ser consciente, mirar lo que sucede desde el comienzo hasta el final y conservarlo en la memoria” (Teatro 25).

Como explica Umberto Eco, el elemento primario de la performance está dado por la ostentación de un cuerpo humano en acción que deja de ser una cosa entre

2. Esta aclaración es necesaria para distinguir la actual *semiótica de las prácticas* de la semiótica estructuralista y generativa de los años ochenta, que concebía el significado desde una idea de sujetos de acción abstractos, carentes de cuerpo. La semiótica de esos años evadía cualquier vínculo con la realidad empírica, defendiendo los límites disciplinarios de una ciencia del significado que estudiaba estructuras y no realidades. La semiótica actual ha ampliado sus horizontes para estudiar textos sociales como comportamientos y prácticas. Cfr. Basso.

las cosas para devenir un signo. El cuerpo en escena ha sido “seleccionado entre los otros cuerpos físicos que existen para ser mostrado y ostentado” (*Semiotics* 110) y, por lo tanto, pierde su categoría de objeto real para devenir un signo de algo más.

En algunos géneros teatrales la ostentación del cuerpo entra en relación con otros signos como los verbales, escenográficos, musicales, etc. La práctica performativa se caracteriza porque *el régimen de ostentación-apreciación se articula de modo radical en torno a la copresencia*.

Varios autores y teóricos han indagado en la oposición entre la presentación y la representación en las artes teatrales. Me parece particularmente interesante la noción de *continuum* que desarrolla Marco De Marinis, quien postula que cada evento teatral contiene aspectos de presentación y a la vez de representación. Esta convivencia de las dos dimensiones sería aquello que define la teatralidad, porque el teatro “...nunca es tan sólo ficción-representación, remisión a otra cosa, sino también y siempre performance material, acontecimiento real, presentación autorreflexiva”. (*Comprender* 20). Un actor que baila en escena articula su acción en el plano material y directo (el cuerpo en acción que ejecuta una determinada partitura física), pero también en el plano representacional, según el cual tal acción tiene una valencia simbólica (¿quién es el personaje que baila? ¿por qué realiza esta acción? ¿con qué estado de ánimo? ¿qué significa la acción de bailar?).

Pensando en la bidimensionalidad de lo teatral, las prácticas performativas serían aquellas manifestaciones que enfatizan el aspecto presentativo en desmedro del aspecto representativo. La práctica performativa se articula en torno a la presencia psicofísica del performer que ejecuta una acción que no necesariamente contiene un propósito representacional. Se trata del plano inmediato, material, concreto, construido en torno al cuerpo en acción que no remite necesariamente a algo más ni es motivado por otro referente que no sea la propia presencia. La dimensión performativa se relaciona con lo que Micheal Kirby ha llamado *note-acting*, es decir, aquella dimensión donde no hay interpretación actoral,



sino que sólo presencia psicológica y física de quien ejecuta la acción. Obviamente, y adhiriendo a la idea del *continuum*, *las prácticas performativas* no carecen del todo de aspectos representacionales, sino que *se articulan principalmente en torno a lo que está sucediendo en el aquí y ahora de su producción*.

Lo que la práctica muestra, entonces, no es un mundo ficcional, sino que se concentra en el aquí y ahora de la presentación. La enunciación performativa no proyecta categorías de persona, tiempo o espacio para crear un simulacro representacional, sino que reenvía autoreferencialmente a las propias condiciones de producción. Más que crear un mundo posible habitado por personajes de ficción, la práctica performativa se concentra en las acciones que se realizan en el aquí y ahora de la presencia.

El teatro de repertorio se encuentra por definición ligado a un texto dramático y por lo tanto, se construye a partir de una narrativa donde los personajes sufren una serie de transformaciones hasta el desenlace final. Para descifrar lo que sucede en el escenario, el espectador debe

comprender esta narración que se vehicula principalmente a partir de los diálogos de los personajes. Evidentemente, este aspecto narrativo se complementa con estrategias de relato no verbal (como los gestos de los actores, las entonaciones de los textos, etc.), pero se articula en modo central a partir de la dramaturgia verbal.

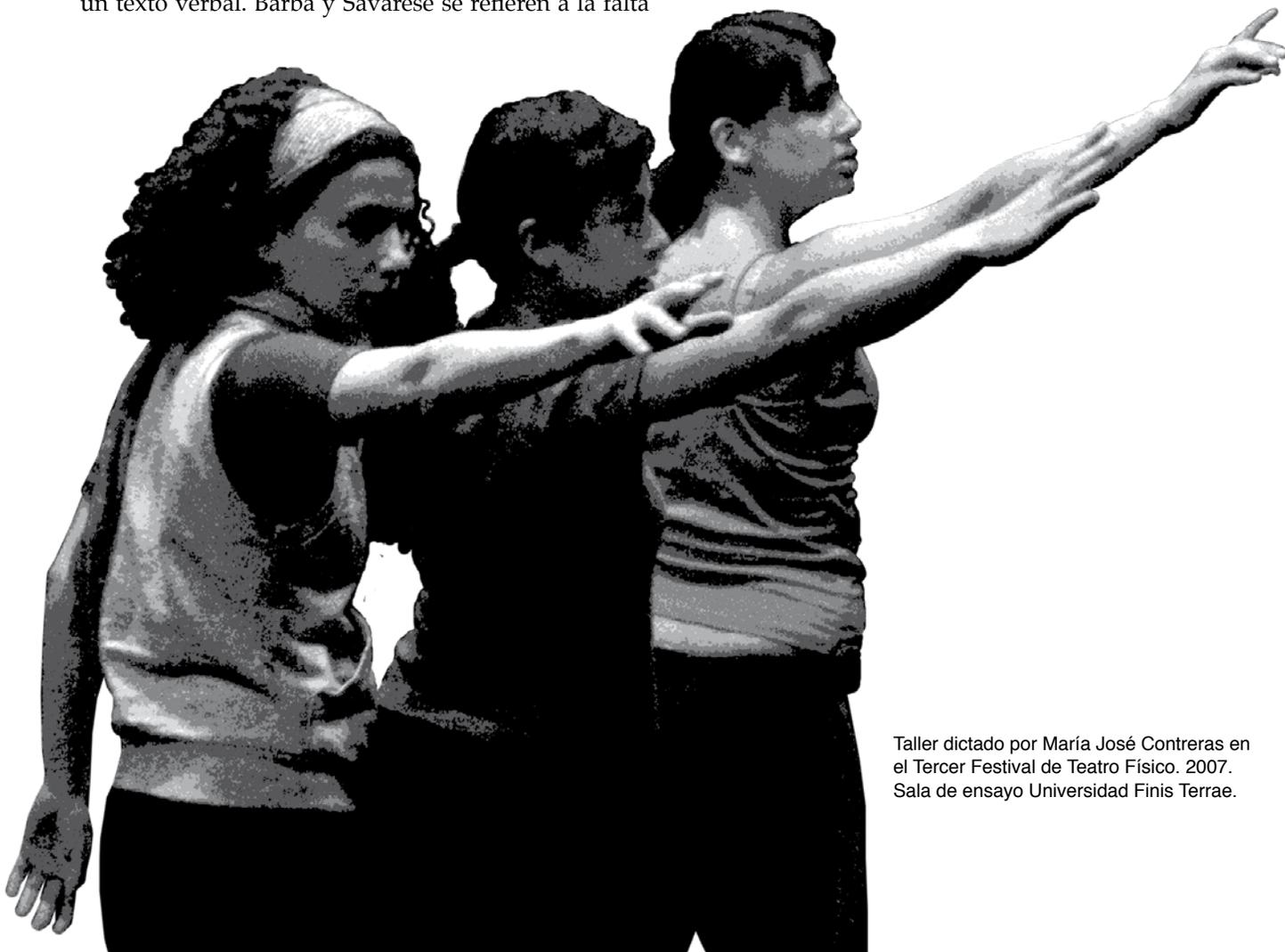
Las prácticas performativas pueden utilizar textos escritos, pero su proceso creativo no parte de éstos, sino que se articulan a partir de lo que Lorenzo Mango denomina “la escritura escénica”, la escritura de un cuerpo en acción que escapa de la tiranía del texto dramático. Esto no quiere decir que la práctica performativa prescindiera del todo del texto verbal, de hecho muchas veces lo incluye, pero no está vinculada de modo obligatorio a éste.

La distinción entre las manifestaciones que parten de un texto dramático y aquellas que tienen como referencia la propia performance, ha sido explorada por Schechner (*Performance*), quien distingue el teatro asociado a un texto escrito que preexiste de la performance, que se articula como redes de comportamiento independientemente de un texto verbal. Barba y Savarese se refieren a la falta

de referente dramático textual como la característica central de lo que denominan el “nuevo teatro” o “tercer teatro”, que se caracteriza justamente por la independencia (relativa) respecto a una dramaturgia que preexiste y sobrevive a la puesta en escena.

Me parece que una perspectiva lúcida respecto a la presencia o ausencia de referente dramático preexistente es lo que plantea Josette Féral, quien explica que más que la presencia o no de un texto que sirva de base para la puesta en escena, serían “las modalidades de integración del texto con los otros elementos de la representación lo que permitiría decir de qué categoría procede la puesta en escena” (113). En este sentido, la práctica performativa se caracterizaría por una *estrategia enunciativa que se articula principalmente por los elementos performativos ligados a la acción y la presencia más que a los elementos dramáticos textuales*.

Es por esto que en las prácticas performativas la narración queda supeditada a la eficacia; más que contar una historia articulada verbalmente que se pueda en-



Taller dictado por María José Contreras en el Tercer Festival de Teatro Físico. 2007. Sala de ensayo Universidad Finis Terrae.

tender lógicamente, las prácticas performativas trabajan en pos de generar cambios y transformaciones “reales” más que a sugerir entendimientos racionales.

Richard Schechner, en su famoso artículo “From ritual to theater and back”, propone un *continuum* entre aspectos de eficacia y entretención en las actividades performativas: “ninguna performance es pura eficacia ni puro entretenimiento” (36). La idea de Schechner de

Las prácticas performativas se caracterizan por la posibilidad de traspasar efectos y modificaciones energéticas de cuerpo a cuerpo.

eficacia es interesante, porque rescata el vínculo de la performatividad con el ritual y, por tanto, insinúa la factibilidad de crear efectos o “resultados reales” (36).

Schechner ha caracterizado la eficacia como la transformación que produce efectos reales, pero no ha indagado cómo ocurren estas transformaciones. Las actuales teorías semióticas han intentado investigar las distintas modalidades de la eficacia poniendo particular atención a la eficacia que tiene efectos reales a nivel de los cuerpos de los participantes. Estos estudios se interrogan sobre la comunicación que sucede de cuerpo a cuerpo y cómo ésta crea efectos somáticos y pasionales. La noción semiótica de eficacia tiene su antecedente en el famoso artículo del antropólogo Lévi-Strauss “Eficacia simbólica”. En este artículo el antropólogo narra cómo la intervención de un chamán de la cultura Cuna logra producir efectos en el cuerpo de una mujer que tiene dificultades para parir. Sin tocar

el cuerpo de la paciente, los cantos y las danzas del chamán producen una transformación del cuerpo de la mujer de tal modo que logra finalmente dar a luz. Este importante artículo inauguró la posibilidad de pensar cómo algunas prácticas performativas (en este caso el ritual del chamán) pueden crear efectos en los cuerpos de sus participantes.

A partir de la noción de eficacia simbólica, los estudios semióticos han explicado que en determinados contextos y bajo específicas circunstancias comunicacionales, se pueden producir efectos sobre los cuerpos sin necesariamente pasar por una cognición. Gianfranco Marrone afirma que la eficacia simbólica describe cómo las lógicas sensoriales actúan por contagio. Otro importante semiótico italiano, Paolo Fabbri, se refiere a la eficacia simbólica como “procesos que invisten directamente el cuerpo por vías estéticas y perceptivas” (20).

Las prácticas performativas se caracterizan por la posibilidad de traspasar efectos y modificaciones energéticas de cuerpo a cuerpo. En este sentido, el tipo de comunicación que las caracteriza es de índole intercorporal, mientras que las prácticas teatrales tradicionales se apoyan mucho más en la comunicación verbal. A continuación me detendré justamente en éste que constituye el aspecto crucial que articula la idea de práctica performativa y sobre la cual hasta el momento existe escasa reflexión teórica. Como adelanté en la introducción, la práctica performativa se encuentra estrechamente relacionada con la idea de intercorporeidad, es decir, con la posibilidad de que los participantes en la práctica performativa (performers y testigos) entren en un sistema intercorpóreo que supere las corporalidades individuales. En mi acepción se puede hablar de práctica performativa exclusivamente cuando hay indicios de un sistema intercorpóreo, o sea, cuando algo pasa, circula y se mueve entre-los-cuerpos-de-los-participantes.

El espacio colmo entre los cuerpos

¿Cómo sucede esta comunicación de cuerpo a cuerpo? ¿Qué procesos caracterizan este tipo de comunicación? ¿Cómo funciona la eficacia? ¿Qué es lo que “pasa” de cuerpo a cuerpo? Estas preguntas pueden

responderse si pensamos que *las prácticas performativas, es decir aquellas prácticas estéticas que se articulan en torno a la copresencia, favorecen un tipo particular de encuentro que se sustenta en la creación de un sistema entre-los-cuerpos autónomo respecto a los cuerpos individuales*. El sistema intercorpóreo no funciona como suma de los cuerpos individuales sino que se comporta según los parámetros del sistema global.

La idea de intercorporeidad tiene como importante antecedente filosófico la fenomenología de Edmund Husserl y Maurice Merleau-Ponty. La intersubjetividad y la intercorporeidad descritas por la fenomenología responden a preguntas filosóficas que escapan al objetivo de este artículo. Sin intenciones de recorrer en detalle los edificios teóricos de estos importantes filósofos, me parece clave describir, aunque sea de modo general, algunos aspectos de sus teorías que me sirvieron como inspiración para articular la idea de intercorporeidad en las prácticas performativas.

Husserl habla de intersubjetividad trascendental para indicar que el mundo no es un archipiélago de personas en medio de una naturaleza impersonal, sino que los individuos se contactan mutuamente creando un ambiente intersubjetivo. Lo interesante en la filosofía de Husserl es que la intersubjetividad trascendental se encuentra a la base de la posibilidad de construir la subjetividad. Se parte entonces del espacio intersubjetivo para luego construir el espacio intrasubjetivo. El cuerpo, en este contexto, es de vital importancia, ya que es el terreno donde es posible el contacto y la comunicación con otro. Husserl explica cómo la comunidad intersubjetiva pasa por el establecimiento de una intercorporeidad que permite reconocer en los otros cuerpos el cuerpo de otro sujeto de la experiencia.

Siguiendo las indicaciones de Husserl, Merleau-Ponty estudia el cuerpo como interfaz que nos permite el ser-en-el-mundo. Mundo y cuerpo se encuentran en una relación simpática y prelógica; el cuerpo propio (*Leib*) se despliega en su relación con el entorno y los otros cuerpos. “Lejos de ser meramente un instrumento u objeto en el mundo, nuestros cuerpos son los que nos dan nuestra expresión en el mismo, la *forma visible de nuestras intenciones*” (5). La relación intercorpórea sucede

como si “la intención del otro habitase mi cuerpo y mis intenciones habitaran el del él” (210). El sujeto descrito por Merleau-Ponty es un sujeto encarnado que habita en la intercorporeidad.

Intercorporeidad en las prácticas performativas

La idea de la intercorporeidad contradice nuestra experiencia cotidiana del cuerpo. En la vida social, portamos el cuerpo con la premisa de que es una unidad discreta, con sus límites bien definidos. Si preguntáramos a las personas, ¿dónde termina tu cuerpo y empieza el mundo?, probablemente la gran mayoría indicaría la piel como el límite entre su cuerpo y el mundo. Si bien la experiencia intercorpórea es más bien extraña, existen algunos contextos de la vida donde se reactualiza. La

“Lejos de ser meramente un instrumento u objeto en el mundo, nuestros cuerpos son los que nos dan nuestra expresión en el mismo, la *forma visible de nuestras intenciones*”.

hipótesis que motiva este trabajo es que las prácticas performativas, en cuanto artes de la copresencia, fomentarían la creación de este tipo de sistemas.

Cuando las prácticas performativas son eficaces, la experiencia del cuerpo como unidad discreta se difumina y se logra instaurar un sistema intercorpóreo que supera los límites epidérmicos individuales y que permite que la energía y las sensaciones psicósomáticas puedan circular independientemente de la elaboración



cognitiva individual. Esta experiencia puede describirse como la sensación de resonar con el cuerpo del otro, de sentir que la energía se traspasa entre los cuerpos. A veces, esta sensación puede ser tan fuerte que podemos incluso sentir en nuestros cuerpos los impulsos del performer, como si nuestro cuerpo realizara en absorción los mismos movimientos que el performer.³ Esto puede parecer esotérico, pero en realidad es un fenómeno del cual todos tenemos experiencia. Hoy en día hay evidencias neurocientíficas que confirman que la misma zona neuronal que se activa cuando observamos una determinada acción (acción con un objetivo claro) es la que se activa cuando efectivamente la realizamos. Esto implica que existiría una equivalencia a nivel de la activación neuronal entre observar y hacer. La reciente teoría de las neuronas espejos demuestra cómo de hecho existe una “resonancia motora” que se activa en el observador que no depende de una representación cognitiva. La vista estaría entonces ligada al sistema motor: no hay visión

sin acción; para ver algo tengo que en algún sentido performarlo (Rizzolati y Craighero).

La etnoescenología desarrollada por Jean-Marie Pradier intenta justamente dar cuenta de la relación entre los aspectos biológicos, genéticos y culturales de la recepción teatral. Según Pradier, cuando estamos en presencia de otro organismo viviente se produce una suerte de “empatía muscular” determinada por factores biológicos y genéticos. La posibilidad de responder sin mediación cultural sería en algún sentido un modo primitivo de entrar en contacto. Las prácticas performativas se construyen y articulan a partir de la copresencia y, por lo tanto, son escenarios privilegiados para este tipo de comunicación; tanto los performers como los testigos están en una disponibilidad y apertura perceptiva propicia para el contagio. Una persona que asiste a un espectáculo de esta índole está dispuesta a dejarse investir de sensaciones, su cuerpo está en algún sentido listo para la resonancia y el contagio, disponibilidad que no se verifica en la vida cotidiana.

El sistema intercorpóreo de las prácticas performativas puede darse en tres niveles distintos. Un primer nivel es el que se produce *entre los cuerpos de los performers*,

3. La absorción es un tipo de trabajo de reducción del movimiento donde se mantienen los impulsos. El movimiento se hace menos amplio, menos visible, pero en el centro del cuerpo se siguen generando los impulsos.

quienes entran en sintonía, resuenan y se contagian con los cuerpos de los compañeros. Los performers aprenden (la mayoría de las veces de modo intuitivo) a relacionarse con los cuerpos de los compañeros sin mediación cognitiva. Gran parte de la reeducación del cuerpo en la formación profesional de actores y bailarines se centra justamente en favorecer este tipo de relación directa e inmediata. Hay ejercicios especialmente diseñados para fomentar la capacidad de entrar en sintonía con otros cuerpos como, por ejemplo, cuando se trabaja siguiendo los impulsos de los compañeros. La percepción se puede afinar a tal punto que se alcanzan a percibir los impulsos más mínimos en los cuerpos de los otros, no porque sean visibles, sino porque se presienten en el cuerpo propio.

Un segundo nivel de intercorporeidad es aquel que se establece *entre los cuerpos de los performers y los testigos*. Este puente intercorpóreo se relaciona directamente con la eficacia de la práctica performativa: cuando la práctica es eficaz, entonces el testigo puede sentir en su propio cuerpo sensaciones que circulan en el espacio transicional intercorpóreo. Como decía anteriormente, la eficacia se caracteriza por efectos en el cuerpo de quien observa. Un caso evidente de contagio intercorpóreo se da cuando un performer ríe en escena. Aún cuando esta risa no tenga ninguna razón lógica, muchas veces por contagio los testigos se ríen o al menos esbozan sonrisas. El cuerpo del testigo responde al cuerpo del performer incluso cuando no se entienden las razones o justificaciones de la acción.

El tercer nivel de intercorporeidad es aquel que se establece *entre los cuerpos de los testigos*. Este sistema es generalmente más frágil, porque en él no participan los performers que están (conciente o inconcientemente) preparados para hacer perdurar la intercorporeidad. Una situación típica donde surge este sistema es en el momento de los aplausos: muchas veces una cierta euforia somática se apodera de los testigos de modo casi misterioso. Los cuerpos responden contagiándose con el entusiasmo y aplauden con una coordinación y cadencia rítmica común que sería difícil de preparar "técnicamente".

Es necesario aclarar que la intercorporeidad no es algo que se establece de manera definitiva o constante; muy por el contrario, se trata de *un sistema que emerge y desaparece, se va construyendo y deconstruyendo en*



el curso de la práctica performativa. Se puede pensar en una suerte de ciclo de la intercorporeidad, ciclo determinado por la constitución de puentes intercorpóreos que se intercalan con momentos de restitución de las corporeidades individuales. La intercorporeidad se establece entonces a partir de una dinámica dialéctica

La presencia escénica es siempre presencia para alguien, presencia para otro y, por lo mismo se verifica exclusivamente a nivel intersubjetivo.

de conjunción/separación de los cuerpos que participan en las prácticas performativas.

La dificultad que imponen las prácticas performativas estaría dada justamente por el desafío de mantener un sistema intercorpóreo. Cuando el testigo se distrae, vuelve a la cotidianidad de sus pensamientos, vuelve “a su cuerpo” y se desvincula de la acción performativa. Creo que todos hemos tenido la experiencia de presenciar obras o espectáculos en lugares incómodos o muy fríos. Si el espectáculo es interesante nos mantenemos atentos a lo que sucede y podemos olvidar la incomodidad, porque nuestra atención no está puesta en el cuerpo propio, sino que se proyecta al cuerpo del o los performer(s). Claro que basta poco para distraerse, salirse de la acción y volver a percibir la incomodidad. Cuando esto sucede, sentimos inmediatamente el cuerpo propio, la atención “retrocede” al espacio corporal individual.

Por esto es fundamental la capacidad de los performers para seducir a los testigos, de modo tal que

acaparen su atención. En este sentido, se revelan útiles las indicaciones técnicas de la antropología teatral sobre el nivel preexpresivo que permite construir una presencia escénica que atraiga la atención de quien está en la posición de apreciar. Eugenio Barba habla de los principios extracotidianos de construcción de la presencia escénica como, por ejemplo, la alteración del equilibrio, el trabajo con las oposiciones, el trabajo de simplificación y el derroche de energía. Estos principios permitirían romper con los automatismos culturales del cuerpo con el fin de crear un cuerpo con presencia que focalice la atención del testigo incluso cuando no está interpretando algo. La técnica extracotidiana caracteriza “la vida del actor [...] incluso antes de que esta vida comience a representar o expresar algo” (74). De Marinis (Comprender) habla de esta dramaticidad elemental de la presencia casi como un grado cero de la actuación. En las prácticas performativas que estamos estudiando se avanza poco más allá de este grado cero en el sentido de que, como ya he explicado, se mantiene en una dimensión más bien presentativa que representativa y, por lo tanto, se trabaja más con la presencia dramática que con la interpretación del drama.

Creo que la visión de la antropología teatral sobre la presencia del performer se puede complementar con la idea de la intercorporeidad. Barba insinúa la importancia del otro cuando habla del objetivo pragmático de la construcción preexpresiva del cuerpo, pero no alcanza a desarrollar de modo sistemático la relación entre la presencia y la apreciación. Desde mi perspectiva, la construcción de la presencia escénica y, por lo tanto, del puente de atención con el espectador, depende de la técnica del performer, pero también de la factibilidad de entrar en relación intercorpórea con el testigo. La presencia escénica es siempre *presencia para alguien, presencia para otro y, por lo mismo, se verifica exclusivamente a nivel intersubjetivo.*

El teatro de las inducciones: Acción

Una de las características centrales de la práctica performativa es la inauguración del sistema intercorpóreo que definí como un sistema de circulación de energía e

impulsos que supera los límites epidérmicos individuales y que en algún sentido, funciona independientemente de la voluntad y la intención corporal individual. En este acápite estudio el caso de una práctica performativa específica a la luz de la tesis de la intercorporeidad que he propuesto en estas líneas.

La práctica performativa a la que me refiero es *Action*, que fue montada a finales de los noventa en el Workcenter di Jerzy Grotowski and Thomas Richards en Pontedera, con la dirección de Richards bajo la supervisión de Grotowski. Se trata de una práctica muy interesante puesto que funciona como bisagra para dos eras o momentos del Workcenter. En el año 1986 Grotowski inicia la investigación del *arte como vehículo* que se aleja de la teatralidad, ya que en vez de preocuparse de la relación entre el performer y el testigo, se concentra solamente en la acción del performer.

En el otro extremo de la larga cadena de las *performing arts* se halla el arte como vehículo, que no busca crear el montaje en la percepción de los espectadores, sino en *los artistas que hacen: los actuantes*" (1993, tr. cast.: 190). El trabajo se orientaba en esa época a indagar el proceso de creación-acción del performer, descuidando la apreciación y percepción del espectador. (Dalla Compagnia 190)

Grotowski programa *acciones* que no son montadas para el espectador o para la mirada de un testigo, aún cuando, confiesa Grotowski, la admite. Estas *acciones* se construyen a partir de estructuras performativas⁴, es decir, a partir de secuencias muy precisas de acciones físicas con un inicio, un desarrollo y un final, susceptibles de repetirse siempre del mismo modo.

Action es una de estas *acciones*. En ausencia de un texto dramático narrativo, *Action* transcurre a partir de danzas, canciones, partituras e "incantaciones" (textos arcaicos dichos con una particular cadencia melódica). Los cuerpos están en todo momento vivos, llenos de una vitalidad que recorre cada célula de los performers. La dirección teje las partituras individuales y colectivas de modo tal que crean un ritmo que no puedo sino definir como un *ritmo vivo*.

4. La idea de "estructura performativa" se acerca al concepto de partitura que ha caracterizado parte de la investigación teatral del Novecientos. Para una revisión completa del concepto y aplicación de la "partitura" véase Pavis.

Action se encuentra en una suerte de espacio transicional entre el arte como vehículo que promovió Grotowski hacia el fin de su vida y un tipo de práctica performativa que se ubica en el umbral entre prescindir absolutamente de la mirada externa y, en algún sentido, contemplarla. Es en este sentido que Richards (Trabajar) se refiere a *Action* como "el punto-límite de la performance", puesto que ha sido construida en la liminalidad de la aceptación del hecho que alguien esté mirando aún cuando no está del todo programada en función de esta mirada. "Para mí es como si de esta investigación comenzase a aparecer algo

"En el otro extremo de la larga cadena de las *performing arts* se halla el arte como vehículo, que no busca crear el montaje en la percepción de los espectadores, sino en los *artistas que hacen: los actuantes*".

muy delicado que, desde mi punto de vista, es como el accionar performativo primario" (60-62).

El interés que me suscita *Action* tiene que ver justamente con esta posición liminal de un espectador no-espectador que no se considera aunque sí se admite. *Action* nos permite acceder a un terreno delicado que sólo una dirección magistral puede lograr, un terreno donde los aspectos de presentación y representación se confunden, se hacen cuerpo y voz y por tanto redefinen la figura del observador. Como dice De Marinis (En busca), el testigo de *Action* representa un ejemplo interesante, una "nueva experiencia occidental" que supera el paradigma del espectador desencarnado típico de la experiencia estética greco-occidental (219).

Tuve el privilegio de ser invitada a presenciar *Action*

el año 2006⁵ y pude constatar en vivo cómo la práctica performativa construía eso que yo denomino *una continuidad intercorpórea entre los performers y los testigos*. Paradójicamente, esta práctica casi creada “a escondidas” del espectador, resulta ser eficaz en la producción y mantención de un sistema intercorpóreo entre el performer y el testigo. El sistema intercorporeal que se establece se siente porque las acciones de los performers logran penetrar el cuerpo de quien mira, de modo a veces imprevisible. La sensación de “habitar el gesto del otro” es constante durante toda la práctica performativa. Presenciando *Action* sentía cómo los impulsos de las acciones físicas que realizaban los performers resonaban, casi por contagio, en mi propio cuerpo. Por años había aprendido, enseñado y aplicado técnicas de escucha corporal y de manera particular había realizado una investigación para desarrollar ejercicios que favorecieran el contagio intercorpóreo entre performers. Mi investigación, hasta ese momento, se centraba en el plano de la formación de

5. Digo *privilegio* porque solo se puede asistir a *Action* mediante una invitación personal. Cada vez que se presenta, el Workcenter selecciona a un pequeño número de personas a quienes se les concede el placer de presenciar la acción.

actores, tratando de encontrar didácticas que fueran útiles para que actores y bailarines aprendieran a comunicar de cuerpo a cuerpo. La vivencia de *Action* fue fuerte porque pude vivir, desde el lado del espectador, cómo el contagio y la resonancia corporal de los impulsos y energías de los performers podían eficazmente traspasarse más allá del espacio escénico. No era la primera vez que tenía esta sensación como “espectadora”, pero sí era la primera vez en la cual sentía la intensidad y permanencia del efecto de inmediatez intercorporeal durante prácticamente todo el tiempo de la acción.

Mis sensaciones coinciden con cuanto se ha escrito respecto a la “recepción” de esta práctica, por lo que si bien hablo desde mi experiencia, me atrevo a plantear que las sensaciones que *Action* me produjo no son sólo personales, sino que responden a efectos que la práctica efectivamente produce. Por ejemplo, Lisa Wolford cuenta su experiencia en particular con la resonancia de la voz de los performers:

Desde la parte de atrás del espacio se escucha una canción –nunca antes he sentido cantar así. Empieza Richards, quien canta con una fluctuación de la vibración tan viva, tan extrema, que la canción se hace en algún sentido tangible, presente en el espacio. Entiendo de un modo que nunca antes había comprendido... a lo que



se refiere Grotowski cuando habla de las “cualidades vibratorias que son tan tangibles que de algún modo se convierten en el significado de la canción” (Grotowski). La resonancia es tan espacial, concreta: golpea mi piel de un modo particular. [...] la poderosa fluctuación de la resonancia, tanto física como auditiva, la presencia viva de la canción completamente incorporada, es tan extraña a mi percepción, tan única, que es como si experimentara la canción por primera vez” (441).⁶

Woldford dice una cosa interesante desde la perspectiva de la intercorporeidad: es como si algo hurtara su piel, algo que se produce entre su cuerpo y el cuerpo de los otros, algo que se vehicula por la resonancia vibratoria de la voz y que llega a su cuerpo de modo tangible.

Richards y Grotowski llamaban *inducción* al proceso mediante el cual se trasmite la energía desde el performer al testigo. Taviani explica que la inducción “indica la posibilidad de que quien asiste a un proceso orgánico, cumplido por otro, experimente sus efectos en forma reducida, aunque el proceso del otro esté cumplido de por sí y no esté hecho para quien asiste a él. Es una de las tantas paradojas de la soledad” (416-417).

Creo que el término inducción no es del todo afortunado porque sugiere una direccionalidad: como si un cuerpo produjera algo en otro. Prefiero hablar de intercorporeidad, porque creo que en realidad la cosa funciona en ambas direcciones o, mejor dicho, en múltiples direcciones. Lo que rescato de los fenómenos de contagio y resonancia es justamente la posibilidad de que la energía se desplace y transforme sin dirección, o con la direccionalidad que impone un momento y un contexto particular que puede o no coincidir con la dirección que se traza desde la acción performativa a la percepción del testigo.

En los sistemas intercorporales la energía circula entre-los-cuerpos, provocando que las sensaciones somáticas se dilaten más allá del propio cuerpo. Thomas Richards cuenta:

Mientras miran, los testigos pueden percibir dentro de sí algo de lo que sucede en los actantes. Cuando un grupo de teatro viene a visitarnos y ve nuestra obra performativa, y después, durante el análisis alguno dice, por ejemplo; “ah! mientras estaban trabajando cantaban.



Y no sé qué sucedió precisamente, pero era casi como un movimiento dentro de mí, ¿dentro de mi cuerpo? Y, sin embargo, estaba solamente sentado mirando”. Entonces, podemos ver: Ah! Hubo inducción! (II punto 33).

Richards explica la inducción a partir de la metáfora de un cable eléctrico. Si tienes un cable eléctrico por el cual pasa corriente y lo acercas a un segundo cable, es posible que en este segundo cable aparezcan indicios de corriente eléctrica. Análogamente, cuando el testigo presencia la acción y, por tanto, la transformación de la energía en los performers, puede ocurrir que el testigo sienta “dentro suyo lo que sucede en los actantes” (II punto 33).

¿Cómo puede ocurrir que el testigo sienta dentro de él lo que sucede en los performers? Desde mi perspectiva, las modalidades de comunicación intercorpóreas pueden ocurrir de tres formas distintas:

6. Traducción mía.

1. El contagio

La idea de contagio surge en la sociosemiótica de Eric Landowski, quien plantea que los cuerpos sociales, por el sólo hecho de estar en contacto, se influyen y coordinan. Esta noción no ha sido aplicada para entender lo que sucede en las prácticas performativas, aunque desde mi punto de vista puede ser de gran utilidad para entender la comunicación intercorpórea. El contagio funciona en el contexto de la performatividad cuando los cuerpos entran en contacto de proximidad, producto de lo cual se *homogenizan, se sincronizan y coordinan* en el mismo ritmo. Las prácticas performativas pueden “programar” formas de contagio trabajando sobre el ritmo y la vibración, factores que favorecen la creación de una “atmósfera” que engloba a los cuerpos en una cadencia común. Es algo similar a lo que reportaba Wolford cuando contaba su experiencia con los cantos vibratorios de *Action*.

2. La adaptación

Este tipo de comunicación intercorpórea se verifica cuando los cuerpos entran en relación de continuidad a través de una equivalencia analógica, es decir, cuando se adaptan miméticamente a la forma del otro. Cuando un testigo ve el cuerpo de un performer, su cuerpo se adapta (aunque no realice los mismos movimientos), como si habitara la forma del movimiento del otro. Esto sucede en el caso de *Action* cuando los testigos sentimos que “danzábamos con los performers” a pesar de que nuestro cuerpo no ejecuta movimientos, o mejor dicho, no ejecuta movimientos en amplitud.

3. Interpretación somática de las intenciones

Este es el tipo de comunicación intercorpórea más propia del teatro, puesto que se relaciona en modo directo con la acción física del performer. Como se sabe, la acción física debe tener un objetivo claro, debe ser una acción decidida. Como expliqué cuando me refería a la teoría de las neuronas-espejo, cuando una acción es decidida y esta tiene el poder de activar nuestro sistema motor y nuestro cuerpo entiende

la acción sin necesidad de comprenderla cognitivamente. Para que ocurra este tipo de resonancia es imprescindible que el performer esté trabajando con su cuerpo y su mente, acompañando su acción con imágenes que puedan dar un color y textura particular a lo que se realiza. Como explica la actriz del Odin Teatret, Roberta Carrieri, las imágenes sirven para poner *en tensión* el cuerpo, creando una *intención* corpórea que pueda ser descifrada directamente por el cuerpo del testigo. La imagen mental provoca una reacción en el cuerpo del performer quien entonces no sólo se mueve sino que realiza una acción. El cuerpo del testigo pueden entonces entrar en resonancia, en empatía muscular, con lo que ejecuta el performer.

Teniendo en cuenta estas tres modalidades de comunicación intercorpórea, creo que es factible poder trabajarlas de modo práctico. Por un lado, en el ámbito pedagógico de la formación y entrenamiento de los performers o actores. También pueden trabajarse en el plano de la dirección, probando determinadas estrategias con el propósito de fomentar uno u otro tipo de comunicación de cuerpo a cuerpo.

Epílogo

Para concluir, me gustaría recordar que la capacidad de entrar en un sistema intercorpóreo no es prerrogativa exclusiva de los actores y performers. Como mencionaba cuando introduje el tema de la intercorporeidad, ésta es una habilidad que todos tenemos, aunque no todos tengan herramientas técnicas para manejarlas. La factibilidad de entrar en sintonía con el cuerpo del otro depende de la técnica, pero también de una disposición de apertura que no es exclusiva de la actuación o de las artes vivientes. Me gusta mucho la anécdota que cuenta Francesco Marsicani sobre el pintor Henri Matisse, quien intentaba dibujar a una joven modelo y se bloqueaba siempre, sin saber por qué, cuando debía dibujar la espalda de la modelo. Día tras día intentaba avanzar en el dibujo, pero no podía continuar, se bloqueaba siempre en el mismo punto. Hasta que un día decidió pedirle que fuera al médico.

El diagnóstico fue elocuente: tenía una de las vértebras de la columna desfasada. Ante la mirada atenta y abierta del pintor, su cuerpo y su acción se adaptaban al cuerpo (lesionado) de la modelo.

Los cuerpos están constantemente expuestos a otros cuerpos, el espacio que se crea entre los cuerpos no está vacío, sino que es un espacio colmo, lleno de energía y movimiento. La belleza de las prácticas performativas

es que crean un espacio particularmente propicio para el intercambio intercorpóreo. La articulación de la co-presencia es un ambiente fértil para que los cuerpos se coordinen, resuenen y se adapten. El placer en la creación de una práctica performativa así como en su recepción reside, desde mi perspectiva, en la posibilidad de crear las coordenadas espacio-temporales donde puede nacer una historia contada por y para los cuerpos. ■

Bibliografía

- Barba, Eugenio & Savarese, Nicola. *El arte secreto del actor*. México: Escenología, 1990.
- Barba, Eugenio. *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. México: Gaceta, 1991.
- Basso, Periluigi. Ed. *Semiotiche 4/06. Testo, pratiche immanenza*. Turín: Ananke, 2006.
- Carrieri, Roberta *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*. Milán: Il principe constante, 2007.
- De Marinis, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatología*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- . *En busca del actor y el espectador*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1991.
- . "Semiotics of theatrical performance". *The Drama Review: TDR* 21 (1977): 107-117.
- Fabrizi, Paolo. "A passion veduta: il vaglio semiotico". *Semiotica delle passioni*. Isabella Pezzini. Bologna: Progetto Leonardo, 1991.
- Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Galerna, 2004.
- Grotowski, Jerzy. "Teatro e rituale". *Il dramma* VI (1969): 156-173.
- . "El performer". *Apuntes* 100 (1990): 133-135.
- Greimas, Algirdas J y Courtes, Joseph. *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1982.
- Kirby, Micheal. "On acting and not-acting". *Acting (re)considered. Theories and practices*. Ed. Philip Zarrilli. London & New York: Routledge, 1995.
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económico, 1949.
- Landowski, Eric. *La présence de l'autre*. Paris: PUF, 1997.
- Lévi-Strauss, Claude. "Eficacia simbólica". *Antropología estructural*. Barcelona, Paidós, 1995.
- Mango, Lorenzo. *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*. Roma: Bulzoni Editori, 2003.
- Marrone, Gianfranco. *Corpi sociali*. Turín: Einaudi, 2001.
- Marschiani, Francesco "Il corpo". *Studi Culturali. temi e prospettive a confronto*. Edds. Cristina Demaria & Siri Nergaard. Milán: MacGraw-Hill, 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975.
- Pradier, Jean Marie. "Towards a biological theory of the body in performance". *The New Theatre Quarterly* 21 (1990).
- Richards, Thomas. *Il punto-limite della performance*. Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2000.
- . *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Ed. Thomas Richards. Barcelona: Alba, 2005.
- Rizzolati, G. & Craighero, L. "The mirror-neuron system". *Annual Review of Neuroscience*, 27 (2004): 169-192.
- Schechner, Richard. "Del ritual al teatro y de vuelta: la trenza de eficacia y entretenimiento". *Performance teorías y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2000.
- . *Performance studies: an introduction*. London & New York: Routledge, 2002.
- Taviani, Ferdinando. "Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale". Ed. Ferdinando Taviani. *Teatro e storia* 20/21 (1998 – 1999).
- Violi, Patrizia. "Il corpo le pratiche". www.associazionesemiotica.it, 2005.
- Wolford, Lisa. "Action the unrepresentable origin". *The Grotowski's Sourcebook*. R. Schechner y L. Wolford. London & New York: Routledge, 1997.