

AL ALCANCE DE MIS DEDOS: *espacios personales en las artes performativas*



Rocco Mangieri

Laboratorio de semiótica y socioantropología de las artes. Facultad de Artes. Universidad de Los Andes. Mérida. Proyecto CDCHTA-ULA (Prepublicación)

Agosto 2019. Congreso Mundial de Semiótica IASS, Buenos Aires



1. **INTERPRETANTES DINÁMICOS Y EMOCIONALES:** la representación de las dinámicas del espacio personal
2. **MIRADAS CRUZADAS:** fenomenología, psicomotricidad y neurociencias
3. **CORPUS**
4. **MODELOS Y CATEGORÍAS**
5. **CUATRO CUERPOS**
6. **LOS CUERPOS DE LA ENVOLTURA:** envolturas pre-narrativas y envolturas narrativas
7. **EL CUERPO HUECO, CUERPO VACÍO MAS NO POR ELLO DE SENTIDO**
8. **EL CUERPO CARNAL:** vibraciones, agitaciones, palpitaciones
9. **POSTURAS**
10. **CUERPOS SITUADOS**
11. **TRAYECTORIAS CONVERGENTES**
12. **SEMIOSIS, INTERCORPOREIDAD, EMBODIMENT**
13. **EL CUERPO DE LAS ENVOLTURAS EN LAS ARTES PERFORMATIVAS**
14. **ENVOLTURA, GESTO, POSTURA**
15. **ENVOLTURAS TÓNICAS**
16. **EL CUERPO EXTENDIDO**
17. **CUERPO-TRAZA Y CUERPO-TRAYECTORIA**
18. **CUERPOS IRRADIANTES**
19. **SUPERFICIES Y FORMAS DE INSCRIPCION**
20. **SPIELRAUM**

AL ALCANCE DE MIS DEDOS: espacios personales en las artes performativas

Rocco Mangieri, *Laboratorio de semiótica y socioantropología de las artes*. Facultad de Artes. Universidad de Los Andes. Mérida. Proyecto CDCHTA-ULA (Prepublicación)



Misplaced woman-personal spaces. Tanja Ostojic, 2016

INTERPRETANTES DINÁMICOS Y EMOCIONALES: la representación de las dinámicas del espacio personal

Uno de los estímulos más intensos que me ha movido a explorar el tema de lo que he denominado como “semiosis de los espacios personales” ha sido sin duda mi propia experiencia de vida en los trayectos de las prácticas performativas y en la arquitectura. Durante mis tempranos estudios de arquitectura y diseño y luego en danza y teatro, siempre me había interesado el enfoque de la proxémica y la kinésica de los años setenta y ochenta para el estudio y la reflexión teórica sobre la producción de sentido del espacio y sus posibles modelizaciones a nivel de la significación y la comunicación intercorporal.

El primer impacto-motor fue el reencuentro (no tan azaroso) con los recientes estudios e investigaciones de las “ciencias duras”, sobre todo la neurociencia y las ciencias cognitivas en relación a lo que ellas han denominado, hace apenas unos años, como PPS (peripersonal space). Ciertamente es que, aunque no en forma absoluta y excluyente, los neurocientíficos están tratando de encontrar la mayor cantidad cuantificable y medible de patrones de comportamiento, de percepción y de respuesta de nuestros cuerpos en entornos de experimentación generalmente muy calculados y racionalizados, ambientes bajo control de las dinámicas de estimulación y respuesta. Su interés, movido también por la producción tecnológica avanzada de los últimos 15 años (sobre todo en materia de robótica, inteligencia artificial, prótesis y extensiones biotecnológicas o incluso

terapias médicas) se ha centrado en la posibilidad de obtener sistemas confiables de interpretación de la forma, del uso y las dinámicas del PPS o “espacio personal humano”.

El segundo interpretante dinámico y emotivo estuvo conformado por una serie de laboratorios de semiótica de cuerpo en el teatro y la danza entre 2011 y 2017, realizados en mi Facultad de Artes de Mérida y también en otros lugares académicos, entre ellos la ULB (Universidad Libre de Bruxelles en el 2011 y en el laboratorio del Odin Theatre de Dinamarca dirigido por Barba y Varley en el 2013).

Sabemos que existen puentes de enlace entre las investigaciones de las ciencias exactas y las ciencias sociales y las artes. De hecho estos enlaces teóricos y reflexivos se han producido con alguna frecuencia a partir de mediados del siglo XVIII. Sin hablar de los enfoques integradores de los métodos de trabajo de las Ciencias Naturales que no tenían necesidad aún de concebir el estudio de la naturaleza (incluido el cuerpo humano) como miradas disciplinares más o menos autónomas. Michel Foucault y otros pensadores nos hicieron reflexionar, ya a partir de finales de los sesenta, sobre el rol político de las epistemologías premodernas y modernas, en cuanto regímenes de visibilidad y de organicidad cada vez más especializados.

Aunque los estudios de proxémica y kinésica de Edward Hall y otros sociólogos y antropólogos norteamericanos nos habían proporcionado una nueva noción de valor en relación a la estructura dinámica de las distancias y los movimientos intersubjetivos, los actuales avances de las ciencias cognitivas y de la neurociencia han ampliado en cierto sentido este valor de la semiosis corporal o cuando menos, han confirmado experimentalmente los rasgos y propiedades esenciales del espacio personal, lo que ellos denominan PPS (peripersonal space).(Fig.1)

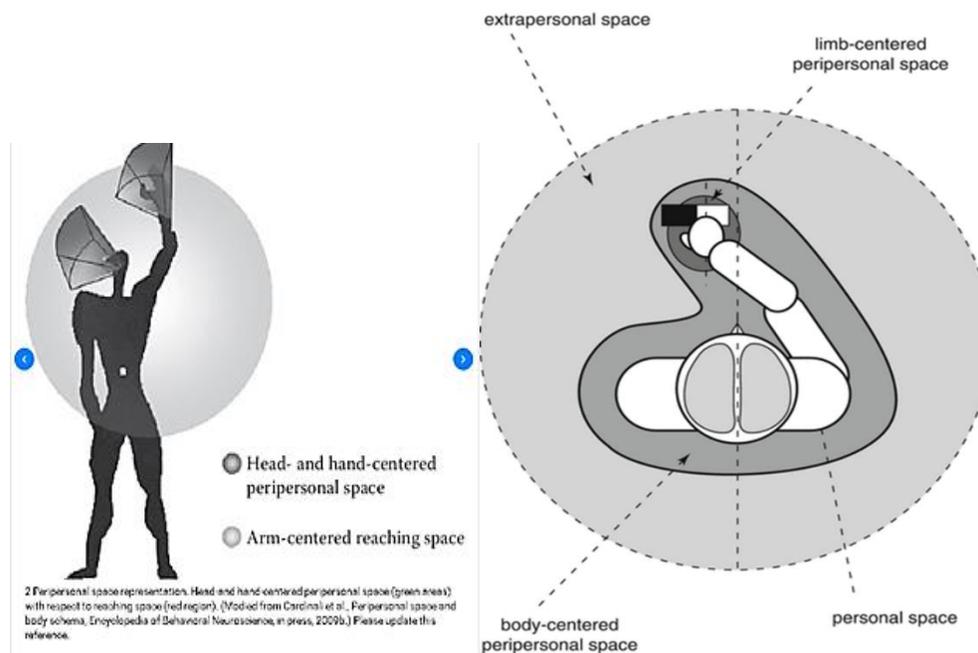


Fig.1 Representación del PPS en ciencias cognitivas y neurociencia. (Cardinali, “Peripersonal space and body skema”. Encyclopedia of Behavioural neuroscience, 2009)

MIRADAS CRUZADAS: fenomenología, psicomotricidad y neurociencias

Además es prácticamente obligatorio insertar y citar, en este proceso de conocimiento del cuerpo, la fenomenología de Husserl y de Maurice Merleau Ponty. Sobre todo éste último filósofo que, como sabemos (y nunca deja de ser un dato de notable interés) tomará como base empírica de sus reflexiones más profundas a los nuevos estudios del comportamiento de la psicología, la fisiología y la naciente psicomotricidad que se desarrollaron, sobre todo en Alemania, entre 1920 y 1935. El hecho de que una filosofía sea precedida o acompañada de una lectura fisiológica y psicomotriz del cuerpo no es un dato pequeño y anticipa, según mi opinión, la base epistemológica y experimental de las ciencias actuales del comportamiento en campos disciplinares como el cognitivism, la neurociencia y las recientes metodologías usadas en psicomotricidad. Sin ir más lejos, no debemos olvidar los estupendos hallazgos de Jean Piaget y su escuela, entre los años cincuenta y setenta, y que gradualmente dieron origen a la epistemología genética, un campo aún abierto y poco explorado por la semiótica.

Así que, me he movido entre estos campos y miradas al inicio de este trabajo para progresivamente e incluso para mi sorpresa, retomar y releer modelos y categorías que la socio-antropología del cuerpo y la semiótica (sobre todo la escuela de París y de Bologna) habían comenzado a elaborar con cierta intensidad y regularidad hace unos 15 años aproximadamente. Un tiempo corto en realidad si lo vemos desde la extensión de un arco temporal histórico capaz de desarrollar y “concluir” ciclos significativos.

Habíamos venido trabajando, hace unos ocho años, sobre el tema de la construcción del espacio personal visto desde las prácticas semióticas de las artes. Entendimos por “espacio personal” una suerte de sincretismo más o menos estable entre las definiciones explícitas de las ciencias experimentales y las definiciones implícitas o “silenciosas” derivadas o inscritas , como huellas o trazas sónicas, de las artes. Muy especialmente en lo que llamamos como el campo extenso de las artes performativas: teatro, danza, performance, arte accional, instalación, site-specific, media-art...

Aunque hay lógicamente diversas focalizaciones que aseguran las especificidades y que autorizan cada campo del saber aplicable en “objetos distintos”, en el fondo se encuentran fuertes coincidencias y cruces notables entre las distintas definiciones y en la manera de construir las formas y los límites del objeto de estudio. Como por ejemplo en un neurocientista actual y la traza dejada por la obra de Oskar Schlemmer en sus figuras kinésicas del conocido “Triadic Ballet” de finales de los años veinte. Algunos de los rasgos esenciales del PPS es el de funcionar como un espacio topológico, gradual, representable bien como una potencia de extensión hacia el mundo, bien como una serie de capas o envolturas dotadas de plasticidad y elasticidad .De esta manera, el PPS de los neurocientíficos podía cruzarse en alguna zona teórica con el cuerpo propio de la fenomenología, con la noción de distancia personal e íntima de E.Hall, con las definiciones de propiocepción y kinesis de los psicomotricistas contemporáneos, entre otras (Fig.2)

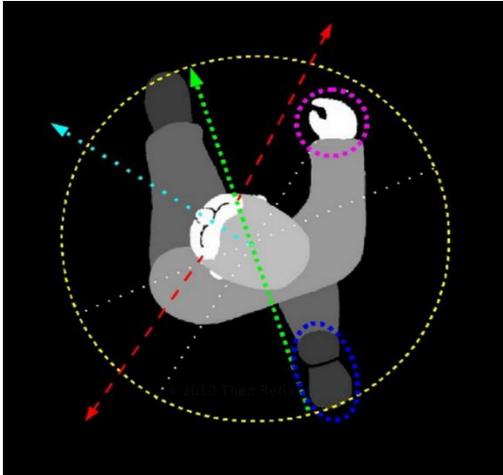


Fig.2 *Espacio personal cercano*. E.Hall

CORPUS

A partir de aquí, resumiendo este tránsito, comenzó la red de enlace de los interpretantes en una suerte de semiosis regulable a partir de un nombre y una imagen, posiblemente una categoría o incluso una figura (anclada primeramente en una semiosis del mundo natural) que reaparecía a lo largo de muchas prácticas artísticas (cuerpos personales, asuntos personales, *frames* de interacción etc), incluso en forma muy explícita como proyecto de investigación y de exploración estética con las mismas o muy análogas denominaciones. Por esto, en una sección del trabajo, habíamos tomado el “perfil de corpus” del texto programático de las Bienales de Performance de Venecia (el Week International Festival) entre los años 2012,2014 y 2016 que había sido organizado a la manera de una trilogía (“Trilogy of the Body”). Pero además, quizás para no dedicarnos exclusivamente a un escenario que podría ser visto como parcial y limitado, abordamos una lista o serie de propuestas y de experimentos que nos han motivado mucho y al mismo tiempo parecen habernos servido como nodos de una red más extensa que teníamos que controlar en cierta forma

VENICE INTERNATIONAL
PERFORMANCE
ART WEEK

PROJECTS OPPORTUNITIES RESEARCH PUBLISHING partner team palazzo mora contact

• TRILOGY OF THE BODY II: Ritual Body – Political Body (2014)



Fig.3 *Trilogy of the Body*. Performance Art Week Venice Festival, 2012-2014.

Volviendo la mirada hacia estos territorios del Sur y del Caribe, agregamos como material de estudio varias propuestas de artistas, diseñadores incluso fotógrafos latinoamericanos. Especialmente, en relación a lo que denominamos como “el cuerpo de las envolturas”, a algunos festivales de performance realizados hace pocos años en Buenos Aires y Córdoba.

Fui dándole vueltas a tres o cuatro campos: (i) relecturas del capítulo sobre el cuerpo propio de M.M.Ponty, (ii) una revisión de los modelos descriptivos que los neurocientíficos utilizan en estos años, (iii) los nombres y las clasificaciones de los psicomotricistas, (iv) los modelos propiamente semióticos que consideré como más estructurados de la escuela de París y de Bologna. Paralelamente a esta fase que buscaba siempre la posibilidad de sincretismos e interdefiniciones sostenibles, no dejaba de mirar, oír y explorar el trabajo y las propuestas de los artistas : en sentido amplio y siempre dejando un lugar abierto que respetase el rasgo de “lo performativo” aunque la obra o experiencia artística no pudiese ser completamente ubicada dentro de lo que comúnmente podríamos entender por esto. Más bien, si me pidieran un autor de referencia, citarí a las definiciones (con cierta reserva) que Richard Schechner ha dado de “performance”.

Una de la primeras figuras que me impactó fue el tratamiento del cuerpo femenino en la pieza multimedial y dancística de Sasha Waltz cuyo nombre es “Kreatur” (creatura) (Fig4). Particularmente el momento o escena donde los cuerpos desnudos están entre cubiertos y protegidos por una especie de nube o trama densa y a la vez semi-transparente. “Kreatur” es una pieza muy sofisticada que hace uso incluso de un efecto muy poderoso de envoltura sonora, diseñada y realizado por el colectivo Soundwalk. El tema es el cuerpo del migrante y la aceptación del otro. El color de las pieles juega aquí un rol muy importante así como su textura y permeabilidad. En este punto de observación me conecté el texto famoso de Didier Anzieu , “El Yo-Piel” y paralelamente revisamos la estructura de los modelos de la corporeidad propuestos, entre otros, por Jaques Fontanille y Patrizia Violi&María Pozzato, en cuanto mirada semióticas sobre los procesos de intercorporeidad y figuratividad .



Fig.4 *Kreature*, Sasha Waltz, 2012

MODELOS Y CATEGORÍAS

Violi y Pozzato hacen mucho énfasis en el rol semiótico de la *huella* como definitoria y central en la lectura de los procesos de significación de la corporeidad (impronta, *empreinte*). De hecho parece proponer en el fondo un enlace teórico entre el modelo de U.Eco sobre los modos fundamentales de producción signica (que “inicia” de algún modo con la semiótica del reconocimiento y el papel clave de las huellas, trazas e improntas) con el modelo generativo y narrativo. El modelo de Fontanille parece centrarse primero en una sintaxis figurativa de la forma, denominando cuatro grandes figuras de la corporeidad (*enveloppe, chair, creux, point*) que podrían dar cuenta a nivel del proceso de significación de buena parte de las configuraciones de la corporeidad en el mundo natural(Fig.5).Incorpora también el rol de la huella (empreinte) pero una vez que se hayan estructurado en la forma de un cuadrado lógico los cuatro grandes tipos de cuerpo. Ambos autores, citan y refieren a M.M.Ponty y en ciertos ejemplos e interdefiniciones incluso a los estudios del psicoanálisis, los estudios sobre la memoria del cuerpo y los significados y alcances de lo que se ha denominado como *embodiment*.

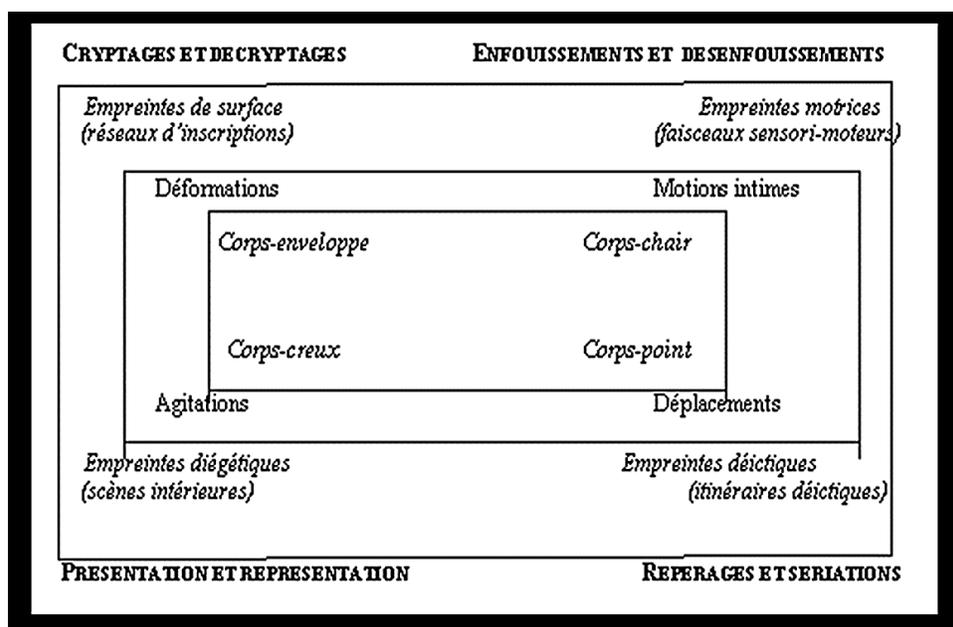


Fig.5, Cuadrado semiótico de la sintaxis figurativa del cuerpo. Jaques Fontanille, 2011.

El modelo de Fontanille funciona en principio como un *encaje* de categorías lógicas. Las categorías más externas y generales se refieren a los modos de *cryptage-enfouissements-presentation-reperage*. El segundo marco lógico es la lógica semiótica de las improntas o huellas: *de superficie-motrices-diegéticas-deícticas* , el tercer marco de referencia es el *deformación-movimientos íntimos-agitaciones-desplazamientos* , el marco interior y campo central de análisis es en principio el del cuerpo como unidad somática: *cuerpo-envoltura, cuerpo-carnal, cuerpo-hueco, cuerpo-situado* (*corps-enveloppe, corps-chair, corps-creux, corps-point*).

).

Las trayectorias y desplazamientos de lectura son cuando menos fundamentalmente dos:

1. Desde cada “vértice” de las cuatro categorías corporales hacia afuera (por ejemplo, los trayectos: *cuerpo-envuelto(R)deformación(R)huella de superficie(R) encriptado y/o cuerpo-carnal (R) moción íntima(R) huella motriz(R)enfouissement*
2. Desde cada vértice interior hacia cualesquiera de los otros vértices: las relaciones significativas entre las cuatro tipologías es variables en intensidad y consistencia teórica dependiendo de los actos performativos, sean cotidianos o artísticos. Este modo de circulación de la significación supone que de hecho la corporeidad humana funciona siempre sincréticamente a través de procesos complejos de sinestias.

La semiosis del cuerpo, como parte relevante de una semiótica del mundo natural, es el proceso y el resultado de las *dinámicas sincréticas* (intercorporales, enactivas, psicósomáticas). Siendo así, las relaciones entre los “vértices” es fluída. Tanto en la kinesis y textualidad cotidiana, donde el proceso de *débrayage enunciativo* es de muy baja intensidad (ya que implica, por ejemplo, la auto-observación o lo que los somatólogos denominan como *self-analysis*) las potencias motrices y kinésicas se despliegan en un campo de *habitus* y de eficacias pragmáticas. Pero, dentro del tema que nos ocupa, el *débrayage* que efectúa el sujeto como actante, es un dispositivo necesario y recurrente que garantiza la eficacia del análisis semiótico que trata de *des-implicar la significación* a partir de una producción de sentido.

Nuestras corporeidades producen incesantemente el sentido, ese “algo que circula entre nosotros y establece la base de las intersubjetividades” y que muchas veces no podemos aún nombrarlo. Esta *fuerza circulatoria del sentido* parece basarse en la *indiferenciación* más que en formas y figuras previas estructuradas. Cuando menos, no con la misma *nitidez estructural* que solemos asignarle en semiótica. Me inclino mejor hacia la idea de la *borrosidad activa y viva del sentido*, como una circulación de información, de energía y materias que. En un segundo momento pueden asumirse como estructuras de significación. Así creo que proceden los *sistemas culturales*, tanto en la pre-modernidad como en el mundo actual.

CUATRO CUERPOS

Los cuerpos de la envoltura: envolturas pre-narrativas y envolturas narrativas

El *cuerpo-envoltura* es definido, en primer lugar, como una superficie topológica material y sensible continua y envolvente, sobre la cual se van inscribiendo progresivamente nuestros relatos y narraciones. Las trazas, huellas o incisiones que se registran en el cuerpo-envoltura no dependen exclusivamente de un principio de intencionalidad como tal. Las reacciones, los signos de la piel como *síntomas* revelan, como en el proceso de revelado fotográfico, algo que el mismo sujeto no ha racionalizado y que, de hecho, puede permanecer incluso insignificante para un tercero. Fontanille sigue en buena parte a los estudios de Didier Anzieu y otros psicólogos y psicoanalistas, que convierten la materialidad de la piel (conservándola como soporte físico fundamental) en una suerte de receptáculo productor de *huellas de superficie* constitutivas de nuestra progresiva subjetividad narrativa.

Me ha gustado mucho la distinción, aceptada por ejemplo por Violi&Pozzato , por Victor Fuenmayor e implícitamente por la semiótica tensiva de Zilberberg y Fontanille, entre *envoltura-prenarrativa* (o proto-narrativa) y *envoltura-narrativa*. Una distinción propuesta por psicoanalistas hace algunos

años de manera formal en sus estudios sobre la dimensión psicosomática humana. Es una *distinción figural* de mucho alcance teórico dentro de nuestras investigaciones: las envolturas narrativas presuponen una subjetividad intencional dotada de una *competencia cognitiva-afectiva* que comienza a articular de algún modo la semiosis difusa y rizomática primaria, el sujeto posee los esquemas de un *saber-hacer* que aparece en arcos temporales más largos, en los cuáles el cuerpo percibe sus envolturas naturales como frontera material y psíquica, como *borde-límite* o como *espesura carnal de intercambio* de signos y trazas (externas e internas). La dimensión narrativa de la envoltura corporal (primarias o secundarias*) está relacionada con el movimiento y la potencia psicomotora de los cuerpos pero, sobre todo, en la fase en la cual el cuerpo-vivo o cuerpo-carnal comienza a constituirse como sujeto, en los contextos socioculturales de las múltiples intersubjetividades que lo componen.

Las *envolturas pre-narrativas* son anteriores temporalmente a las narrativas. Muy probablemente (cuando menos es lo que creo) las envolturas primarias, estando nuestro cuerpo en fase de transformación y de crecimiento fundamentalmente *sonoras y táctiles*. Ambas envolturas son estereométricas y profundamente envolventes. Nuestra *proto-subjetividad* flota y se mueve envuelto en *sonoridades y tactilismos hápticos constantes*. Nuestros pequeños y vivaces cuerpos están en un entorno muy similar al de un ambiente sonoro 8D actual .De hecho, no es raro reencontrar estas hermosísimas figuras plásticas y estéticas en los performances contemporáneos, donde el artista retoma continuamente, a veces obsesivamente, las *morfologías de una envoltura pre-narrativa*, proto-envolturas cromáticas, luminosas, elásticas, difusas, mórbidas, más o menos indiferenciadas y topológicamente continuas basadas en transformaciones retóricas del *pliege* .(Fig.6 y 7)



Fig 6 y 7. *Nude under vet sik*, Erwin Blumerfeld, 1937c

La inclusión de una *corporeidad pre-narrativa* ha abierto para semiótica un espacio de suma importancia y necesario epistemológicamente para la revisión y reconfiguración de sus modelos y categorías, muy especialmente, entre otras, las nociones semióticas de *sujeto*, *subjetividad*,

narración, recorrido, soma y sema. Este nivel de pre-narratividad y de un *proto-sujeto* que posee ya en sus primeras fases la capacidad sensorial y afectiva de relacionarse sinestésicamente y por tanto de trazar un dibujo de las intersubjetividades, ha requerido también (lo cual podría revisarse críticamente) un proceso de formalización consistente que pueda representarse como una *sintaxis psicósomática o somática de base* de los subsiguientes procesos semióticos de orden narrativo, como expusimos antes refiriéndonos al modelo de Violi&Pozzato.

Las *envolturas narrativas*, suponen el paso o transformación hacia otros estados subjetivos y la instauración de términos *diferenciadores* (por ejemplo sujeto-objeto, exterior-interior, presente-pasado) o, cuando menos de algunas estructuras que, aunque no radicalmente opositivas, registren *grados o escalas* de términos que puedan situarse en una cierta lógica de la significación, como por ejemplo, las escalas cromáticas, de temperatura, donde son las zonas medias y no los extremos los que hacen circular la semiosis y la definición particular de cada signo. El nivel de complejidad para la elaboración de los conjuntos o series de *figuras narrativas* que puedan ser suficientes para una lógica elemental de la significación es una tarea difícil aunque tiene sus recompensas. En este trabajo hemos retomado las propuestas del “cuadrado semiótico” de la sintaxis somática y figural sabiendo que requiere de modificaciones y amplitudes.

En el interior de las prácticas semióticas performativas los artistas trabajan al mismo tiempo sobre propuestas combinatorias o ambivalentes. Dificultando la diferenciación entre el efecto de envolturas narrativas y/o prenarrativas. Creo que es mejor fijarse detalladamente en *estas tácticas de indiferenciación o des-diferenciación* que dedicarse obstinadamente en describir campos diferenciales. Aunque, de hecho, radicalmente diferenciales. Con esta mirada podemos encontrar ejemplos a veces muy radicalizados en un modo o forma de envoltura u otro, pero también propuestas plásticas ambivalentes y oscilantes (Fig.8 y 9).

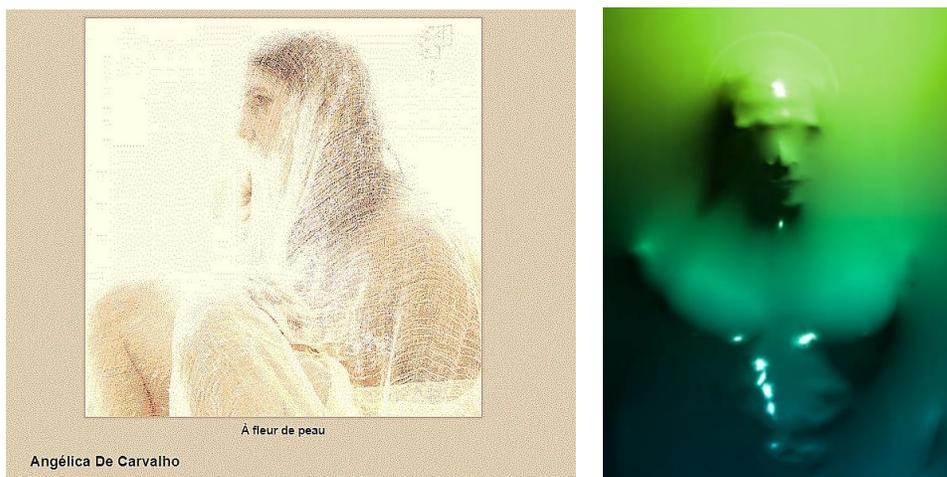


Fig.8 y 9 *A fleur de peau*, Angélica Carvalho, 2016, *Bodyprint* de Julien Past, 2015

EL CUERPO HUECO, CUERPO VACÍO MAS NO POR ELLO DE SENTIDO

La escuela de París define al *corps-creux* como el cuerpo de la *escena interior*, de las “agitaciones” y de las huella o *improntas diegéticas* (marcas autobiográficas, de las *microhistorias* del sujeto-cuerpo narrativo o protonarrativo). Al estar en el vértice inferior izquierdo hace *deixis* con el cuerpo de la envoltura por tanto, debería *implicarlo* de alguna forma. Está más “cerca” de la significación del cuerpo-envoltura que todos los otros tres. Cuando menos, aunque sea a veces difícil reconocerlo figurativamente, *lo indica* de algún modo. Fontanille pone los ejemplos del *gusto* y del *olfato* donde el cuerpo absorbe, se llena y “aspira” *sabores y aromas*, esencias externas en un movimiento de inclusión que puede ser de atracción o repulsión, eufórico o disfórico. O mejor, decimos nosotros, *oscilante* (agradable-desagradable) o *transformativo en el tiempo* (de lo desagradable pasa a ser agradable o viceversa).

Hago notar aquí, la necesidad de incluir por tanto las *categorías fóricas* que puedan definir el campo de significaciones del cuerpo (no solamente las del cuerpo-hueco o vacío) en el interior de la temporalidad perceptiva y sus transformaciones en una *línea de tiempo* de sujeto (sociales, estéticas, volitivas, éticas).

Puedo entender que Fontanille, siguiendo algunos modelos de la fisiología de los sentidos y de la psicología, figurative al *corps-creux* como un cuerpo de los aromas y de lo sentires sin ser aun completamente una figura de envoltura. Pero, siendo así, podemos verlo ya como una *virtualidad envolvente*. El cuerpo capturado-atrapado en *fragancias, emanaciones y sabores* es un cuerpo-envuelto virtualizado.

Yo quiero ahora incluir en este tipo de corporeidad otros elementos, por lo menos uno y que tiene que ver con la *deixis* que es impulsada por el *corps-creux* hacia el vértice del *corp-enveloppe*: son algunas figuras del cuerpo-piel que, por sus *modos de exhibición y de captura visual* y háptica del *observador-contemplador*, pueden ser ejemplo de *figuras* del cuerpo-hueco. En estas propuestas artísticas la morfología del *cuerpo-piel* no alude al interior carnal sino que apunta o señala con intensidad la envoltura natural o también las capas de envoltura artificial de otras materias artísticas. No deja de asombrarme todavía el trabajo, en este sentido, de Weston (Fig.10 y11), en las cuales la continuidad ondulante de la superficie de los cuerpos (una concha y un torso de mujer) surcados apenas por efectos de textura y de sombreados suaves, remite a la figura del cuerpo-hueco. La forma, en su topología ondulatoria, configura un vacío interior que en un caso y en otro se hace explícito o se neutraliza.



Fig 10 y 11 . Concha de Río y Woman's nude, Edward Weston, www.westonphotography.com 1927

Cierro temporalmente esta tipología corporal con la propuesta de un colectivo de artes performativas sobre el *cuerpo hueco* en el año 2012. (Fig.12 y 13). “Le Creux du corps” es un trabajo visual y plástico en residencia sobre la envoltura exterior, pero sobre todo haciendo énfasis en un cuerpo contenedor y al mismo tiempo contenido por membranas. La piel no es una superficie de inscripción y en todo caso las *deformaciones*, lo que podríamos percibir y sentir como transformaciones a partir de una forma inicial estable, vinculan al observador mucho más hacia la condición y efecto de vacío de un cuerpo que funciona como un operador (actante de control) cuya consistencia carnal interior no es un rasgo pertinente y visibilizado para la elaboración de las sintaxis formales y sus soluciones.

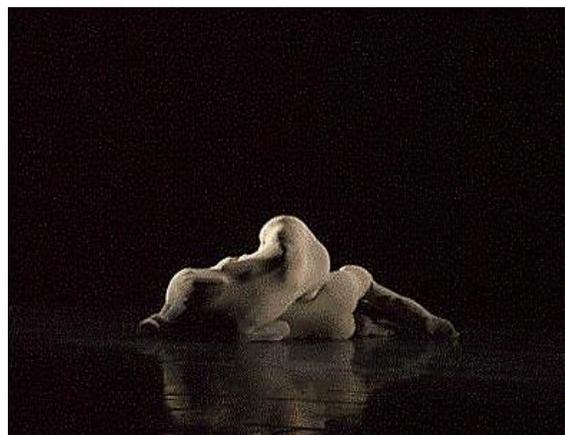
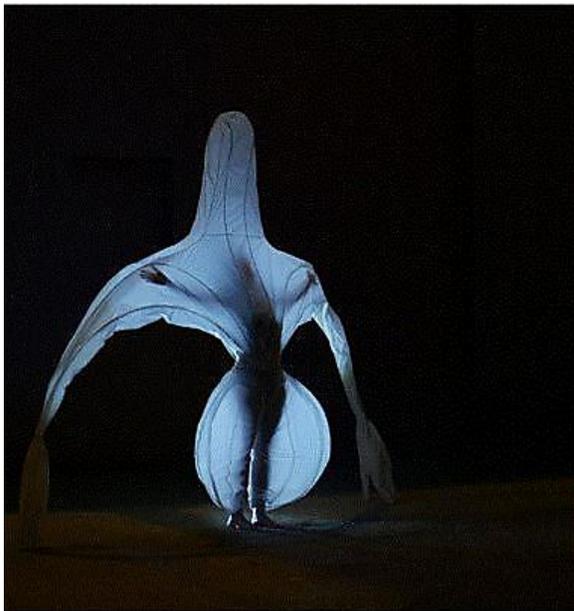


Fig. 12 y 13. “Le creux du corps”. Theatre Louis Aragon. Paris. *Grand Studio* 2012

Son corporeidades que (en forma semejante a los cuerpos fotografiados por E. Weston) se sostienen como *soportes huecos de un sistema de cambios y transformaciones espaciales y plásticas*. En este aspecto, como veremos algo más adelante, este tipo de trabajo performativo se vincula a toda una serie de experiencias artísticas de las vanguardias europeas, como en el ejemplo de la obra de Oskar Schlemmer durante su estadía docente en la Bauhaus de Weimar.

EL CUERPO CARNAL: vibraciones, agitaciones, palpitaciones

La escuela francesa ha reiterado que el cuerpo no es solamente el término medio entre el yo y el mundo, es el referente último de toda *operación semiótica*, el operador primordial de la semiosis. El cuerpo es la *carne en movimiento*. A través de la carne vibrante o en movimiento el mundo se hace sentido: *es ese algo que hace sentido y que nos hace sentido*. Un momento inaugural de la semiosis y como, apunta Fontanille, una *epifanía* donde el cuerpo vibrante experimenta las tensiones resultantes de sus propios movimientos, gestos, desplazamientos, los cuáles entran en una relación tensiva (incluso dramátológica, agónica o lúdica) con las fuerzas y resistencias de las materias y las sustancias del mundo. En algunos de sus textos Jaques Fontanille vuelve, en este orden de ideas sobre la oposición y relación fundamental entre la *materia* y la *energía*. Incluso, podemos decir, entre la materia misma de nuestros cuerpos (a materia carnal que nos anima) y la energía que somos capaces de producir y transformar.

En estos términos, la *carne* precede al movimiento en términos conceptuales pero la carne en movimiento (la *chair mouvant*) ya va correspondiendo a la noción fenomenológica de *cuerpo propio*, y tiene que ver con las formas y sistemas figurativos de la *envoltura*. Sabemos que la carne en Husserl y Merlau Ponty es a la vez *hyletica* y *sensomotriz*, es el germen carnal e “impulso” fenoménico del movimiento y del gesto, de los desplazamientos más o menos orientados. Es la *potencia motriz* por excelencia que antes o durante la ejecución de nuestras *praxias fundamentales*, vibra, palpita o gime y que progresivamente va refinando sus tácticas y modos de eficacia de “estar en el mundo”.

Sin carne no habrá mundo. En todo caso será otro mundo muy distinto, con otras reglas de vida y de comunicación. Me remito a muchos films de ficción o incluso, como veremos más adelante, a propuestas muy intensas de artistas contemporáneos dentro de las artes performativas, visuales y plásticas. En pocas palabras: ha sido casi imposible (por suerte) sintetizar y simular eficazmente la carne de nuestro cuerpo, sobre todo la *organicidad viva y moviente que la constituye* en profundidad y que, hasta cierto punto, la hace misteriosa (Fig. 14 y 15)



Fig.14 y 15. *Body pain*, Darío Puggioni, 2014, *Head sculpture*, Messerschmidt, 1781

Hay ciertamente un *misterio de la carne*, un *acertijo complejo* que o bien ha sido tomado como tal, es decir como *misterio y potencia mágica* o bien como un *secreto* que es necesario a toda costa desvelar analíticamente en “beneficio de la ciencia”.

Podríamos acordar con la Escuela de París en el hecho de que es la manifestación de la potencia de la carne y de la fuerza motriz a nivel de las *envolturas* y del tipo y *calidad de movimiento* constituye un nivel clave para la construcción de la sintaxis figurativa y figural que requieren los modelos semióticos para tener representaciones operativas, eficaces y consistentes. Sin embargo, el cuerpo carnal (como vimos en parte cuando nos referimos a la protonarratividad corporal) también es capaz de configurarse como productor de sentido y de figuras perceptivas más o menos autónomas de la significación. Fontanille hace corresponder la envoltura a la *forma* y el movimiento a la *fuerza*. El cuerpo-carne sería para nosotros el *cuerpo-potencia*, el cuerpo-vivo o en vida, la energía de base de las morfologías dinámicas de la corporeidad humana. Esto es cierto en una analítica de la corporeidad de los estados naturales (fisiológicos, neurobiológicos, psicoanalíticos).

Sin embargo, cuando a nivel de las mediaciones e intermediaciones artísticas los cuerpos son fotografiados, filmados o intervenidos y narrativizados (como en las varias modalidades de las artes performativas) podríamos hablar de una *forma del movimiento* o incluso una forma del cuerpo-carne a través de las huellas, trazas o improntas que son registrados por los medios y dispositivos tecnológicos desde el dibujo, o los experimentos semejantes a los pioneros de E. Muybridge , hasta los luminogramas, videogramas que registran y alteran las *trazas* de movimiento en un espacio visual o plástico. (Fig.16 y 17)

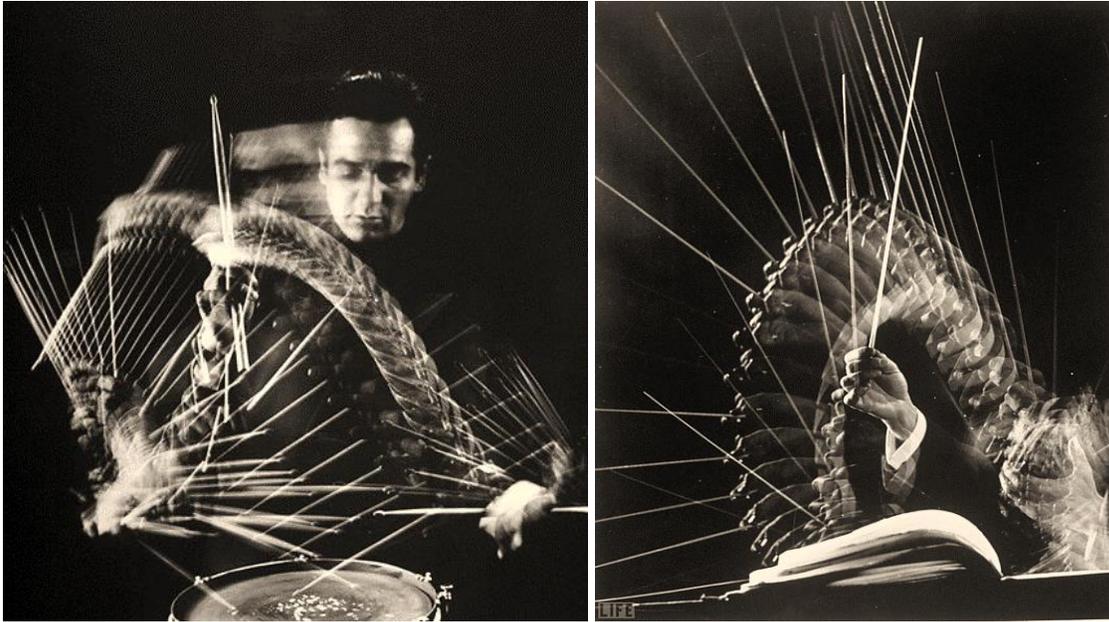
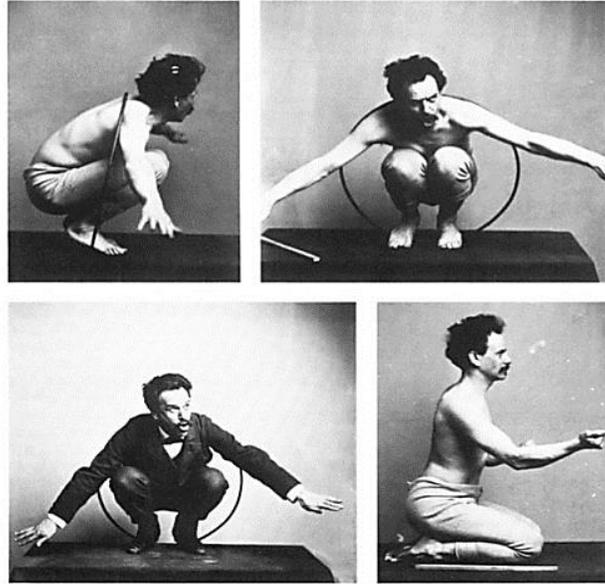
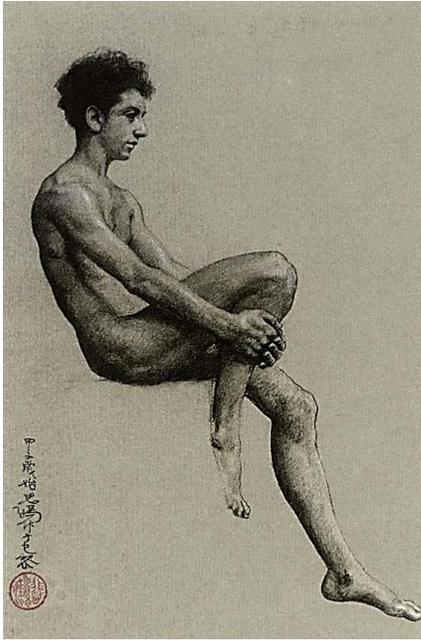


Fig.16 y 17, *Gene Kruppa Drums sequence*, Gjon Mili 1940c, *Sequence*, Gjon Mili, 1955C

En los recorridos semióticos de la sintaxis del modelo de Fontanille , el cuerpo es objeto de dos representaciones fundamentales: del *movimiento* (la fuerza) y de la *envoltura* (la forma). De esta manera, el *movimiento* es reconocido como el primer “hilo conductor” común al gesto y a la energía y también a los flujos de la percepción y a las dinámicas psicomotrices ,lo que nosotros denominamos como *praxias motrices* correspondientes a verbos de acción (girar, extender, comprimir, torcer, elongar, saltar, etc). El segundo hilo conductor es la *envoltura* como forma (en cierto sentido vista como una Gestalt) y como volumen organizado y orientado, análogamente al concepto de esquema corporal e incluso a lo que se denomina como PPS en neurosciencia (peripersonal body space o PPS).

POSTURAS

Aquí, como hemos visto anteriormente, se puede insertar toda la plástica de la *postura* la cual es un espacio semiótico de notable relevancia, sobre todo a través del dibujo, la pintura, la literatura, el cine y la fotografía. La postura no es, siguiendo a M.M Ponty un cuerpo simplemente en posición (digamos de coordenadas x.y.z) sino un cuerpo-en situación, un *cuerpo situado* que pueda *habitar* el espacio , un estilo somático(Fig.18 y 19),



Figs. 2, 3, 4, and 5. Franz Boas posing for the museum sculptor for the diorama.

Fig 18 y 19, Study of male nude, Dam Xung Beihong, 2008, Chair, Franz Boas, 1938

Las distinciones fenomenológicas entre *carne* y *cuerpo* son más profunda y puede establecerse a un nivel más fundamental desde el punto de vista figurativo. La posibilidad de la unidad *cuerpo-carne* aparece, siguiendo a Fontanille y varios psicomotricistas y somatólogos, en la actualización de una *síntesis kinestésica* y de una *síntesis cenestésica*. Fontanille expone el siguiente esquema para explicar y aclarar este proceso de la distinción figurativa entre lo kinestésico y lo cenestésico:

Icone actantielle	Mouvement	Enveloppe
Instance actantielle	Moi	Soi
Communication	Gesticulation et motricité	Volume de référence
Psychanalyse	Energie libidinale	Enveloppes psychiques
Phénoménologie	Chair mouvante	Corps propre
Psychologie	Schéma corporel postural	Schéma corporel de surface

La *chair mouvante* está ubicada en la casilla fenomenológica y al mismo nivel del cuerpo propio (nosotros diríamos también de la noción de cuerpo vivo). Le corresponden en principio energías y “movimientos interiores” (motion intime), está ligada las energías libidinales, a las cenestesias y la postura. Su instancia actancial es el “moi”. El cuerpo-envoltura poseería la capacidad de poner en resonancia y en conexión el conjunto de sensaciones a un único nivel común. Si es así, la envoltura tiene un fundamentalmente un rol de *integración cenestésica* y es una figura de la sintaxis que funciona al mismo tiempo como ícono y como index: indican un *estado de equilibrio* de *tensiones* que provienen y animan nuestro cuerpo-carne (aunque sea breve y fugaz, como las posturas breves

en la danza o en las artes marciales) y al mismo tiempo son íconos de una instancia actancial (Moi, Soi) que adquiere *forma* (visual, sonora, táctil, háptica, plástica) en el *devenir* y transcurso de los pedidos del cuerpo carnal. Fontanille define al *corps-chair* como el régimen temporal de las experiencias inmediatas.

Considerando el fenómeno de la *intersubjetividad* y de la *intercorporeidad* lo anterior hace posible la “captura” *analógica* del cuerpo carnal del otro *a través* de nuestro propio cuerpo carnal. Simbólicamente, se produce la *proyección* del cuerpo en el mundo y viceversa, las “adaptaciones miméticas” del *tono* corporal y de las emociones y *sentimientos*, lo que denominamos como *mediaciones propioceptivas*. El plano o nivel corporal de la *propioceptividad* es un estrato carnal de la producción de sentido como mediación figurativa entre lo esteroceptivo y lo interoceptivo. Lo propioceptivo se produce a nivel del cuerpo-envoltura.

Esta intencionalidad primaria se realiza a nivel de una suerte de *esfera primordial corpórea*, en la cual el cuerpo-carnal cumple la “saisie analogisante”, un proceso de síntesis que *opera por analogías* y por correlaciones semisimbólicas. Este proceso ocurre generalmente en la percepción del mundo y con intensidad mayor en la percepción de las figuras del arte, sobre todo de las artes del movimiento que implican tensiones, ritmos, desplazamientos visibles o virtuales, cambios de posición espacial, transformaciones formales (en la cinematografía, en la fotografía de trazas de movimiento, en la danza y el teatro, las artes performativas).

A partir de este *proceso carnal y fenomenológico* se van estableciendo las relaciones *interactanciales*. La tendencia al mimetismo de base por ejemplo, propio de nuestra corporeidad carnal, ha podido observarse y comprobarse, en las sintaxis de coordinación entre el tipo y tonicidad del movimiento de partes del cuerpo (o de sus posturas) en relación al uso del lenguaje verbal y la producción de sonido. Mimetismo y tono muscular se articulan y establecen una profunda relación de tal modo que las *posturas* reposan sobre las *modulaciones del tono muscular*, así el punto de partida podría ser el estudio de la adaptación mimética a un *clima emocional*, una producción de equivalencias por complementariedad o simetría que tal como proponen Eliseo Verón y Gregory Bateson, serían las figuras del *vínculo*: interpersonal, grupal, social. Un aspecto y un tema que ha sido y es fundamental, por ejemplo, en los cruces de estudio entre semiótica, sociología y antropología.

CUERPOS SITUADOS

He denominado como cuerpo-situado o *cuerpo en situación* lo que J. Fontanille denomina como *corps-points* y que fundamentalmente representa el cuerpo de las deixis de “posicionamiento” o mejor de situacionalidad. Más allá (sin dejar de considerarse) de las sintaxis discursivas y figurativas de los cuerpos posicionados, este “vértice” del modelo abarca más en profundidad a las figuras somáticas y emocionales de lo situado, mucho más cerca del significado y potencia perceptiva de la postura.

Entendemos por *postura*, no solamente una expresión corporal superficial de la colocación del cuerpo en el espacio, sino un *estilo de estar en el mundo*, entre las cosas, los objetos, las atmósferas y los entornos emocionales, incluso intersubjetivos. Las buenas fotografías están repletas de figuras corporales posturales de enorme interés y sentido. Muchos fotógrafos se han dedicado a la

exploración atenta y acuciosa de las posturas de nuestros cuerpos dentro o fuera de los códigos o esquemas de posicionamiento social, estético, disciplinario.

La pintura y el dibujo son también un reservorio valiosísimo para el semiótico de la corporeidad. Los artistas captan, muy probablemente por lo que denominamos más arriba una suerte de “saisie analogisante” (el comienzo de la trayectoria del *embodiment* emotivo y tonal) el estilo de un cuerpo. Una singularidad emocional y tonal de estar-en-el-mundo y, al mismo tiempo, un perfil anatómico (desde la mirada del dibujando experto) de la especie humana, de una cultura sociohistórica. Pensemos por ejemplo, en la posibilidad de posturas “olvidadas” y hasta cierto punto “fuera de lugar” o anacrónicas así como a posturas más permanentes y ancladas en las figuras de las prácticas semióticas cotidianas (Fig. 20,21)

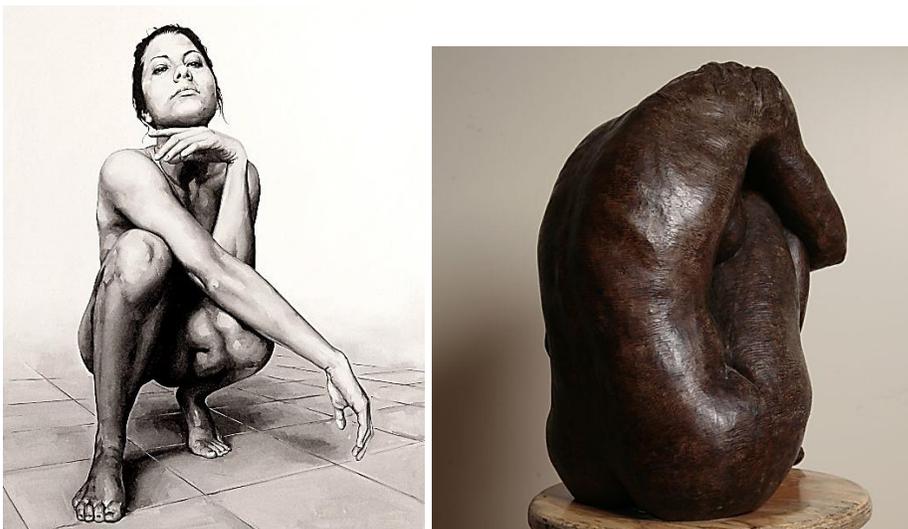


Fig 20 y 21, Posture Silvio Porzionato, 2017. *Sculpture art work*, Pet Sherrad, 2008

Quiero también agregar aquí el campo semiótico de las *figuras de la lateralidad*. En primer lugar el posicionamiento más abstracto y geométrico de cualquier cuerpo en un sistema de planos espaciales y coordenadas. La lateralidad puede constituir plenamente un plano autónomo de la sintaxis figurativa de enorme interés y significación. Conocemos las varias formas semióticas en las cuales las culturas, los grupos sociales (disciplinarios o no) organizan y codifican el nivel abstracto de una lógica de la posición espacial en un *plano del contenido*: desde una organización semántica y pragmática del cuerpo en el espacio que establece diferencias más o menos complejas a nivel de la intertraducción verbal (izquierda/derecha, delante/detrás, arriba/abajo, etc) hasta conversiones corpográficas y topológicas muy particulares en el interior de una práctica semiótica en la cual, por ejemplo, el sistema diferencial es completamente diverso y a veces muy difícil de homologar culturalmente.

En nuestras culturas occidentales u occidentalizadas predomina todavía un sistema base de la lateralidad de orden “cartesiano” si bien, los modelos abstractos de la topología y de las simetrías dinámicas hayan introducido nuevos paradigmas (Fig.22 y 23),

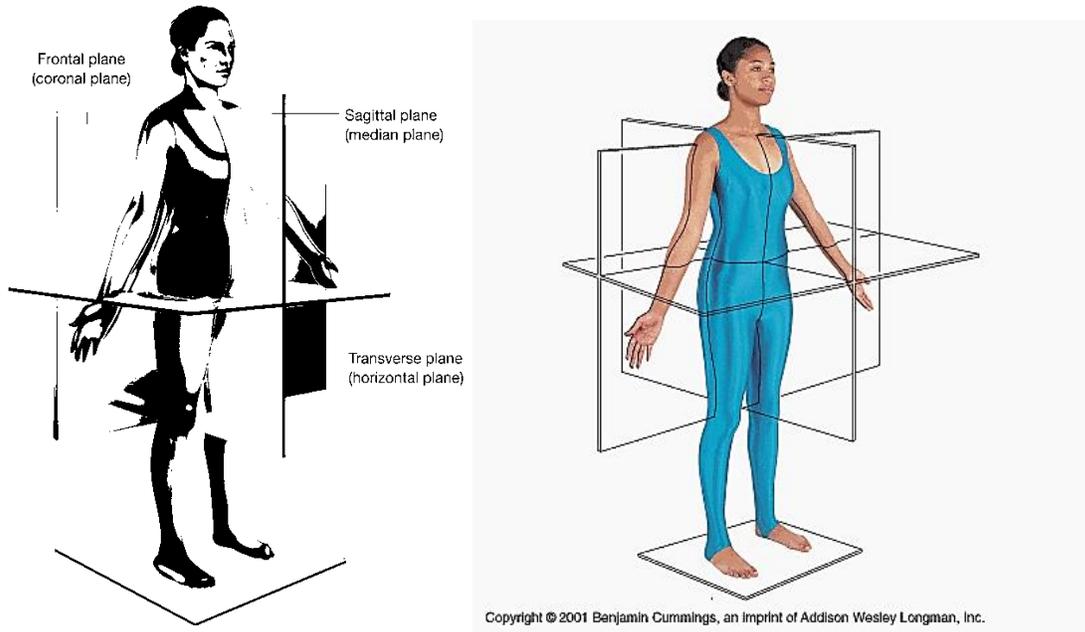


Fig.22 y 23 *Body planes*, www.thinglinks.com, *Body planes* www.fipacilar.com

Hasta cierto punto la iconicidad estereométrica y giestáltica de la lateralidades laterales se transforman en indexicalidades de la singularidad de los cuerpos, sobre todo en las prácticas semióticas del arte pero también en la cotidianidad cuando nuestro cuerpo se desbloquea y en forma consciente o inconsciente adopta posturas diversas y morfológicamente personales, reveladoras del carácter, de los deseos, de estados de ánimo diversos.

La reglas de la danza clásica e incluso en buena parte de las danzas tradicionales y populares folklorizadas (es decir, que reducen su significación mítica y lúdica) se basan en sistemas de lateralidad muy fuertes que delimitan con precisión las partituras kinésicas y gestuales del cuerpo en su despliegue espaciotemporal. Podemos decir que, a partir de las sintaxis de la danza moderna o premoderna, el código de la lateralidad en sentido estricto pasa a segundo plano. Sobre este punto se ha citado la des-lateralización a partir de Isadora Duncan.

La situacionalidad corporal tiene un rol muy relevante en todas las prácticas performativas que encuentran el proceso artístico de la *instalación* o también en lo que se ha denominado como *site-specific* una táctica de producción de sentido de largo alcance. El cuerpo carnal no deja de transpirar sentido pero sus conversiones e intercambios con el cuerpo-envoltura y el cuerpo del movimiento se apoyan en la semiosis más indexical de un cuerpo singular y único que se apropia, *se sitúa y habita* un espacio convirtiéndolo en el lugar del encuentro, de la ceremonia, del convivio y del juego (Fig.24)



Fig.24 Inês Rodriguez , Venice International Performance Art Week 2017. *Live-factory*. Fot.Lorenza Cini

TRAYECTORIAS CONVERGENTES

Durante el proceso de investigación las trayectorias de lectura se abrían progresivamente y en la forma rizomática de una semosis ilimitada. Como lo que E. Verón llamaba “efectos de agenda”. El tema del cuerpo personal y sus figuras de hecho, por su misma *consistencia* y *genealogía* atraviesa campos tan amplios como *la arquitectura, el uso espacial de la geografía, las interacciones sociales, las experiencias rituales y místicas*. Así que, debía trata de restringir el abanico de intereses y, en una primera parte del trabajo, acotar el campo en relación a algunos modelos de referencia fundamentales. No encontré una mejor alternativa teórica y metodológica que la de relacionar y vincular en un mismo espacio de reflexión a la semiótica, la fenomenología, la neurociencia y la psicósomática. En este cruce de posibles *interdefiniciones* la teoría semiótica asumiría el rol de una suerte de “actante de control” del discurso.

En los albores de esta investigación, sin proponerme todavía la tarea organizada de una exploración con fases regulares y delimitadas, mis estudiantes del laboratorio de semiótica de las artes habían generado una serie de ejercicios tomando como referencias a los *luminogramas*. El resultado de la unión del movimiento corporal y la toma fotográfica es la de una suerte de *envoltura luminosa*, una *traza dinámica envolvente* que ejerce un intenso poder de *captura* visual y corporal sobre el observador. Se produce, quizás más que en otras situaciones intercorporales, un *embodiment* sensoriomotor y afectivo en los dos sujetos de la interacción psicomotriz y plástica (Fig.25,26).

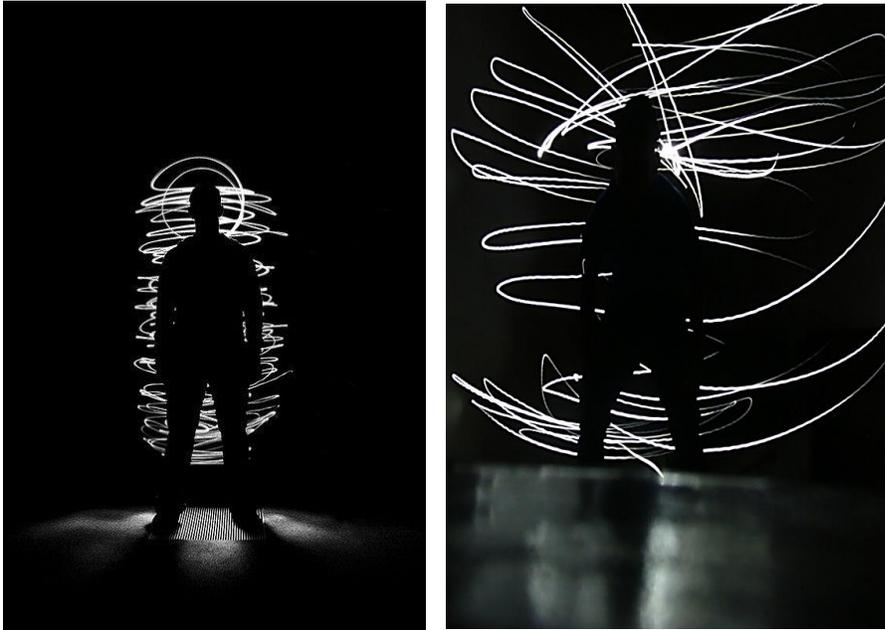


Fig.25 y 26 *Luminograma*. Licet Puerto. [Flickr](#) ; *Light Silhouette*, [Pinterest](#).

Uno de los modelos de referencia más estable para este trabajo y en relación a esta reflexión ha sido hasta ahora y en buena parte el de la *sintaxis figurativa* de Fontanille , pero también las propuestas de Patricia Violi y María Pía Pozato en relación al rol de las *huellas* y, sobre todo, en el hecho de que habría que considerar que la base de la construcción figurativa de una cierta lógica abierta de la semiosis corporal , debe ser *una sintaxis psicomotora fundamental pre-linguística* a la cual yo agregaría lo *psicosomático* . Violi y Pozzato proponen las relaciones fundamentales entre *la fuerza, el actor, la forma y el aura*. De esta manera se puede tratar de *describir los trayectos de producción de sentido* que se mueven y qua adquieren *forma* (quizás en el sentido de *Gestalt* pregnantes) a partir de una condición polisensorial, multimodal de la corporeidad primaria, hasta el nivel de las *sintaxis figurativa y discursiva* (Violi &Pozzato,*Full embodied semiosis*, 2006). Un esquema, que finalmente articula el modelo de Fontanille con la propuesta de Violi y Pozzato podría esquematizarse así (Fig.27)

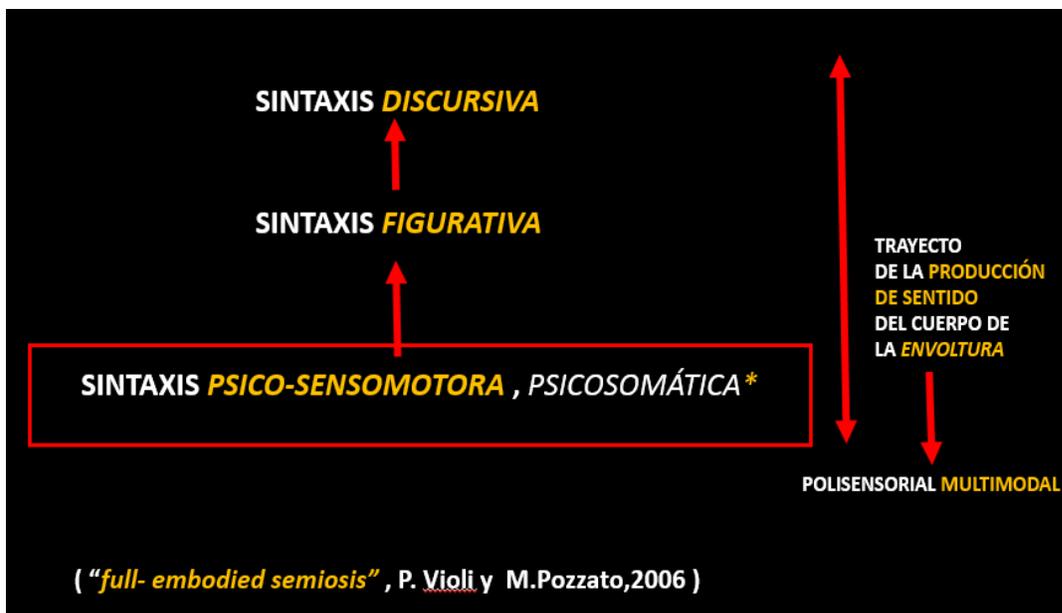


Fig.27. Trayecto de producción de sentido y posibles estadios de figurativización a partir de una base polisensorial y psico.-sensomotora pre-verbal hasta el nivel de la sintaxis discursiva. Diagrama de autor.

SEMIOSIS, INTERCORPOREIDAD, EMBODIMENT

Me resultaba fascinante la posibilidad de articular estas dos propuestas generales junto a algunos (re)descubrimientos de las dinámicas del PPS realizadas a nivel de las neurociencias o la psicósomática, incluso los modelos y categorías analíticas de los psicomotricistas (como en el caso de Daniel Calmels). Ellos, sobre todo los investigadores de psicomotricidad, tienen una visión integral del cuerpo que articula al mismo tiempo categorías espaciales, temporales, actitudinales e incluso emocionales. Lo mismo ha ocurrido con los promotores de las ciencias somáticas que de hecho no han nunca excluido (ya a partir de los años noventa) dos elementos esenciales como la intercorporeidad física y emocional (el *embodiment*). El caso de Csordas es un ejemplo notable que ha sido revisitado, por ejemplo, en los estudios actuales sobre la corporeidad en la danza y las artes del movimiento (por ejemplo en las obras de Silvia Citro y sus colaboradores, de Victor Fuenmayor en su laboratorio de semiótica y psicomotricidad de Barcelona). Pero además, los practicantes y estudiosos de las artes performativas están históricamente acostumbrados a sistemas de *trainings* en los cuáles es esencial un proceso de integración cuerpo-mente o incluso, como en el caso de la enseñanza de E. Barba y tantos creadores locales, fundamentar todo el proceso de formación del cuerpo del actor en el alcance progresivo de la *pre-expresividad*. Un estado somático extra-cotidiano, un "estado de lujo" sobre el cual debe apoyarse toda la performatividad ulterior.

Lo que ocurre es que, por lo general, los creadores y artistas no concuerdan plenamente con la idea de una sintaxis o una gramática fundamental como tal salvo excepciones, sino que trazan los contornos de un estado somático más o menos indiferenciado, todavía no articulado en oposiciones y que permite, hablando en términos de la biomecánica o de la teatralidad física de Grotowski, la *surgencia del impulso*.

Me animé a realizar varios recorridos o trayectos experimentales sobre el esquema de la lógica figurativa pero sabiendo que debía mantener, en principio, cierta distancia crítica pues había ido encontrando visiones cuya amplitud me permitía comprender y describir un espectro más amplio y pertinente de *prácticas semióticas*. La primera figura fundamental fue el cuerpo-envoltura o cuerpo envuelto. De hecho se había señalado la fuerte relación existente entre el cuerpo-envoltura y el cuerpo-situado (la deixis somática). Comencé por este vértice, sabiendo que las relaciones formales a nivel del plano de la expresión y del contenido implicarían finalmente, a medida que el trabajo progresaba, una *dinámica fluyente* de interconexión entre las categorías hegemónicas. Así, solo como un ejemplo superficial, podíamos ver que la figura de la envoltura muy poderosa y significativa) se cruzaba y articulaba con las figuras sintácticas del cuerpo-hueco, el cuerpo-carne y el cuerpo-situado (*corps-point*),(Fig. 28)



Fig. 28 *Site-specific*. Buenos Aires, Ensemble Expresión Mole, 2015

EL CUERPO DE LAS ENVOLTURAS EN LAS ARTES PERFORMATIVAS

Las figuras del cuerpo envuelto han sido fundamentales y han ejercido una fuerte atracción como campo de estudio y de reflexión. Cuando asistimos y percibimos este tipo de acto performativo que además casi siempre está vinculado al discurso político *del o a través* del cuerpo (o como se dice a una “política del cuerpo”), se activan nuestros sensores del *embodiment* con mucha más intensidad que la que se produce, por ejemplo, cuando vemos una escena fílmica o leemos un texto que describe o narra una acción. Los artistas (políticos o poéticos) del performance han ido adquiriendo todas las competencias de un *saber-hacer somático* capaz de involucrarnos hacia el interior de las *tonalidades*, los *ritmos* y las *respiraciones* del cuerpo del otro. Los cuerpos pueden estar envueltos o cubiertos, incluso semi-ocultos con superficies de diversas texturas, opacidades, transparencias y al mismo tiempo configurarse como cuerpo-carne o cuerpo-hueco (vacío).

En el tránsito dentro de la red corporal de las envolturas está, sin duda, la piel. Conocemos su relevancia semiótica como instancia material y simbólica de producción de sentido. Como “superficie de escritura” y sobre todo (atendiendo al problema de la memoria y las configuraciones

de una autobiografía corporal) como *superficie de inscripción de huellas*, improntas, trazas e incisiones. En este punto nos conectamos, además de las propuestas ya mencionadas, al modelo de producción de las funciones-signo de U. Eco y de hecho en la posibilidad teórica y operativa de articular, en parte, las semióticas generativas-narrativas con las semióticas interpretativas. Los actos de producción de huellas (en una gama extensa de figuras posibles) ha sido muy recurrentes y relevantes en las artes performativas desde sus inicios, sobre todo en las artes del cuerpo y el performance como tal. (Fig.29)

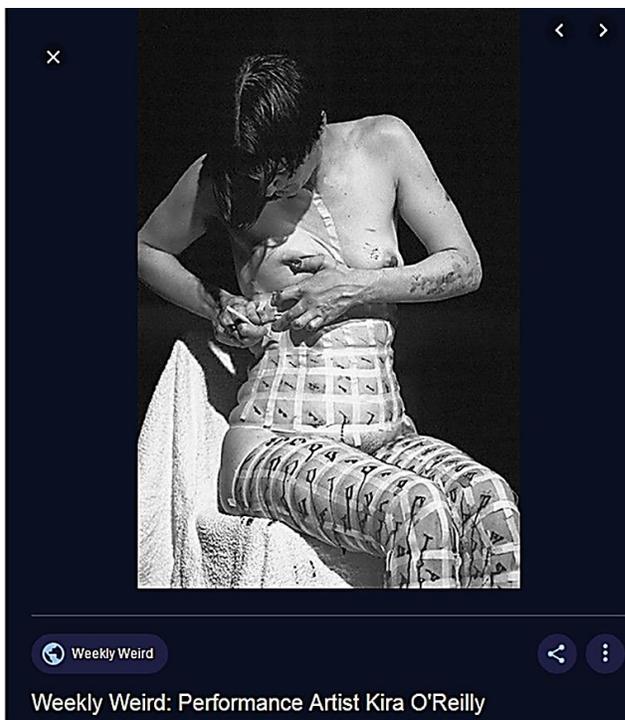


Fig.29, Kira O'Reilly. *Trilogy of the Body. Political body*. Week Performance festival- 2014

La artista Kira O'Reilly, además de envolver su cuerpo *escribe-inscribe* signos en los intersticios que deja la envoltura con un bisturí y su propia sangre. Hace de su envoltura somática esencial (materia viva del sentido de su yo-piel) una cartografía cuadrículada, racional y medible por centímetro cuadrado. Es un ejercicio vivo y arriesgado de lo que conocemos como la exploración de estados límites que requieren de un estado psicósomático que permita la suspensión de emociones incontrolables y la concentración, lo más intensa posible, de todo el proceso. Envoltura, carne y huella deben integrarse a través del gesto y del movimiento. Yo diría más bien, de la postura entendida aquí en el mismo sentido de una técnica corporal refinada ritualizada (Marcel Mauss) y como estilo somático (Maurice Merleau Ponty). La postura, desde esta óptica, merece volver a estudiarse con mayor precisión dentro del campo semiótico. No solamente como un "componente más" de las dinámicas deícticas del *corps-point*, sino más bien como una *figura superior de la sintaxis figurativa y figural*. En la figura siguiente, la postura como *estilo somático integrador* de la actitud deíctica es, hasta cierto punto, más intensa significativamente que la misma envoltura,

funcionando en buena medida como un *actante de control* de toda la forma plástica. Sabemos, en este caso, que la poética somática de Martha Graham situaba el centro de energía en la pelvis.(Fig.30 y 31):

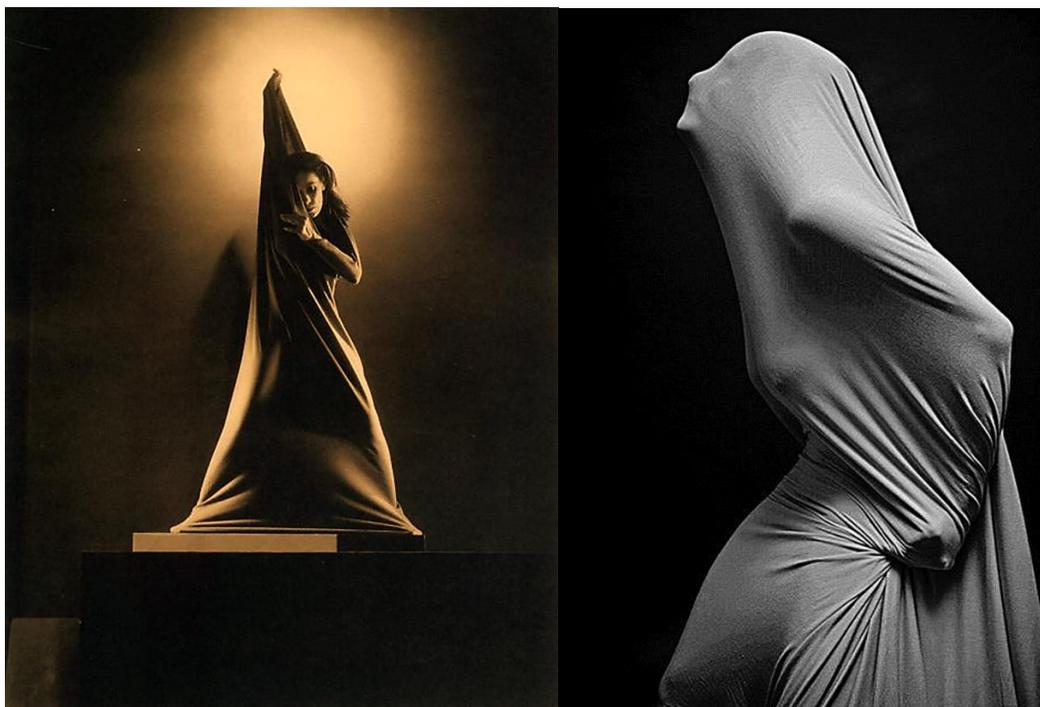


Fig.30 y 31. *Imperial gesture* y *Lamentation* Martha Graham. (Re-enacting), Graham Foundation Library.

En las artes performativas extendidas, vistas como un territorios muy denso y atravesado por muchas prácticas semióticas que incluso algunos pudiesen excluir las como impropias, la semiosis de la envoltura configura (históricamente y culturalmente) un espacio muy vasto de experimentaciones y soluciones visuales, plásticas, espaciales, multimodales, polisensoriales. Aunque podríamos decir que el cuerpo envuelto nos remite, en un primer enlace semántico, con un *embodiment de la sensación táctil* (textura, temperatura, forma superficial), es decir, un proceso de *intersensorialidad táctil*, no es menos cierto que al mismo tiempo promueve y motiva en nosotros otros enlaces dentro de otros campos figurativos y figurales (topológicos, eidéticos) y también, haciendo uso de otras categorías de ciencias vecinas a la semiótica, a estado tonales del cuerpo que muy probablemente tienen que ver con lo que Violi y Pozzato denominan *fuerza y forma* del actor.

ENVOLTURA, GESTO, POSTURA

Las posturas del cuerpo envuelto comunican las *tonalidades* o incluso pueden transmitirnos el *tonus* (Gregory Bateson) de un estado somático particular. Así que vemos que no se trata solamente de un problema de visualidad o visibilidad en sentido lato, sino más bien de insistir en el hecho de que la percepción intercorporal de un *estado somático-figurativo* (como en los ejemplos del cuerpo-envuelto) nos hace circular a través de los *cuatro vértices* de una lógica corporal (*enveloppe-point-chair-creux*). Pero esto además nos moviliza a buscar una mayor cantidad de términos o categorías que puedan *interdefinirse* tales como los denominados *estados de atención somática* de Csordas ,

los esquemas de las *funciones del cuerpo-piel* en el psicoanálisis y la psicopatología o, incluso por ejemplo, en relación a los modelos de la psicomotricidad donde, por ejemplo, la figura de la envoltura, aunque no muy explicitada, aparece formando parte de lo que allí se reconoce como *cuerpo del sostén y de la protección somática*, como en los interesantísimos trabajos del psicomotricista argentino o. más atrás en el tiempo , a las bellísimas lecturas de Julia Kristeva a partir de una serie de pinturas de “La Virgen y el Niño” de Giovanni Bellini , en su estudio titulado “.The maternal Body”.

Sobre la significación y la significancia del cuerpo envuelto en la iconografía religiosa se han escrito muchas cosas de valor y aún sigue siendo una figura notable para ampliar el conocimiento sobre la relevancia de esta figura y, sobre todo, de la *praxia* (cómo dicen los psicomotricistas actuales) de envolver un cuerpo con diversas sustancias, materias, superficies. (Fig. 32):



Fig.32. *I Stand Up*, Julia Vulcan, *Trilogy of the body, Ritul Body*, Week performance festival, 2016

ENVOLTURAS TÓNICAS

Habría que precisar y reiterar que el acto y la forma resultante de envolver un cuerpo es por sí mismo, dependiendo ciertamente del contexto de comunicación, densamente significativo. Cuando menos para los dos cuerpos que interactúan entre sí, como en el caso de los cuidados de la madre con su niño. Casi siempre, previamente al acto de envolver-desenvolver, las culturas tradicionales realizan secuencias de tonificación corporal de manera directa y operativa (en el caso del Shantala hindú o del Otonomaki japonés) o de manera complementaria pero no como un programa narrativo separado, como en el caso del transporte lateral del niño sobre el costado, el pecho o la espalda del cuerpo de la madre (Fig.33).

En el performance in situ de Julie Vulcan, a mi modo de ver una acción de convocatoria e invitación silenciosa de gran belleza y eticidad, los asistentes son convocados a recostarse desnudos sobre una camilla de tonificación. El cuerpo es untado en aceites aromáticos y masajeado (con manos, dedos antebrazos y codos). Luego se envuelve el cuerpo y *se imprime* suavemente el residuo que ha quedado sobre nuestra piel. Se produce una *huella* singular de ese cuerpo. La tela de lino o de algodón translúcida es colgada en un tendedero de ropa luego de *escribir una frase sobre ella*. Otros invitados son convidados y el proceso continúa en un arco temporal no acotado de antemano. Este *performance-site* puede durar entre el día entero.

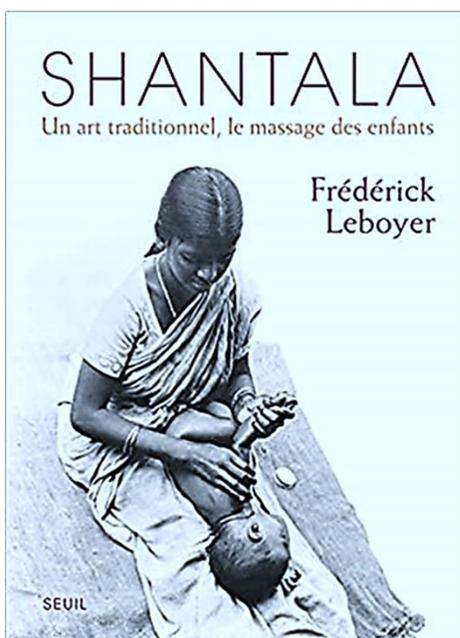


Fig.33. Masaje Shantala y Envoltura Otonomaki, [www .Seuilpress.com](http://www.Seuilpress.com) . www.japanculturetoday.com

EL CUERPO EXTENDIDO

El siguiente trayecto que recorrí fue el del *cuerpo extendido*, correspondería en parte a la figura abstracta y conceptual del *corp-point* o lo que denomino también *cuerpo-situado* de una manera muy cercana al concepto de Merlau Ponty cuando nos habla del *cuerpo propio* y *de su estilo postural* en el mundo. Podemos considerar entonces lo que en principio podemos nombrar como postura a un sincretismo muy significativo de *estar-con-nuestro- cuerpo-en-el-mundo* y no solamente, como por ejemplo buena parte de los estudiosos de proxémica y kinésica de los años setenta (con la excepción de Edward Hall) , como una serie diversa de figuras solo a nivel de la sintaxis y articulada con un mismo “peso” a las otras: gesto, movimiento, dirección de la mirada, etc. Sería una *figura de la singularidad* corporal y, al mismo tiempo, un *sincretismo somático* de la significación.

En esos momentos, la escuela del Bauhaus de Weimar celebraba su centenario. Todavía estamos en el año de rememoración y valoración de este instituto de diseño y de arquitectura que, como sabemos, integraba la danza y el arte del movimiento, de las prácticas somáticas al estudio de la forma. Las investigaciones de Oskar Schlemmer siempre me han atraído desde mis años de

estudiante de arquitectura y luego como escenógrafo. Especialmente, para poner un ejemplo, las figuras logradas en *Stick-dance* o danza de las varas (Fig. 34) .

El ejercicio de una corporalidad a través de *prótesis extensivas* donde el movimiento y las posturas del actor estaban en cierta forma “limitadas” pero a la vez motivadas por la longitud y la colocación de las varas en zonas del cuerpo. El cuerpo actante que mueve y construye figuras en el espacio vacío de la escena está *cubierto-envuelto* en una malla oscura. Es una táctica interesante de neutralización semiótica semejante a los procesos de neutralización discursiva en otros lenguajes verbales y no verbales recordemos la función de la *máscara neutra* en el arte japonés).

No es una entidad singular desde el punto de vista estrictamente *fisiognómico* , sino más bien a partir del gesto y del accionar de las extensiones. Me he preguntado entonces, si podemos hablar de fisiognómicas que tengan otro “rostro de singularidad” que no sea reducible solamente a la morfología y transformaciones emocionales de la cara y en general de un sistema de posturas somáticas muy expuestas.

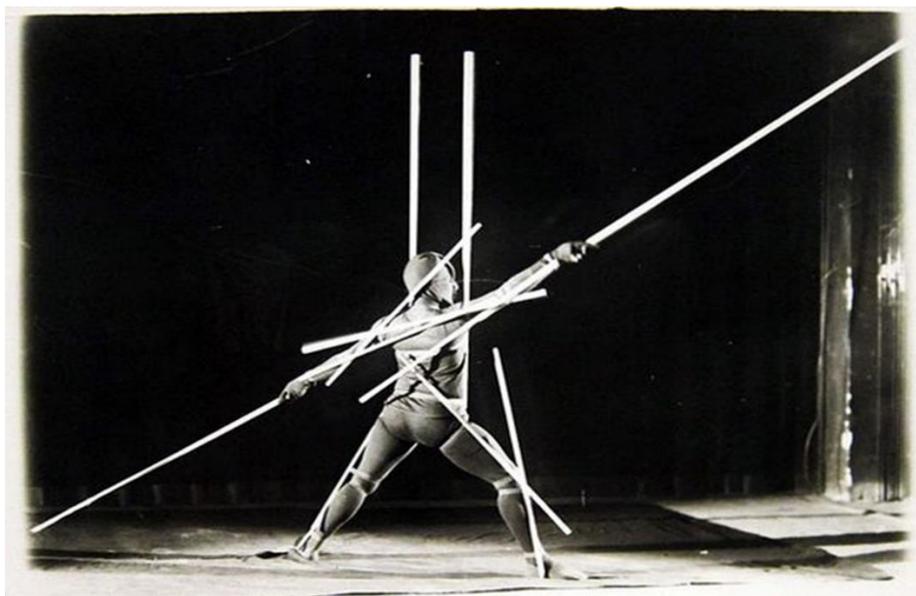


Fig.34 *Stick-Dance*, Oskar Schlemmer, 1930 circa. *Bauhaus-Weimar archive*

El cuerpo extendido, variante del *corps-point*, neutraliza el *cuerpo-piel* y el sentido de la envoltura para centrarse en los efectos figurativos de un espacio personal que se proyecta hacia el espacio extrapersonal. Es un ejemplo y un caso “puro” del vértice del cuadrado lógico de la sintaxis propuesto por la escuela francesa. Para el logro de esa extensión máxima el cuerpo-actante , que , como *acto y fuerza* sostiene la dinámica de reapropiación kinésica, se *invisibiliza* en forma análoga a la producción de luminogramas o trazas envolventes de luz. Lo que ocurre es que, en este ejemplo, la dimensión exteroceptiva tiene dos sentidos paralelos: la pura extensión geométrica en el espacio y el *embodiment* visuo.táctil.. Las varas substituyen elongadas a brazos y piernas carnales del actor, dibujan las líneas de tensión de un volumen arquitectónico y, al mismo tiempo, nos transmiten la sensación del toque puntual donde “finaliza” el acto de extensión.

Aún cuando debemos, en el transcurso de la investigación, dar ejemplos focalizados sobre una tipología figural y figurativa, nos damos cuenta de la permeabilidad y de la circulación multimodal y polisensorial que supone en casi todos los casos. Incluso en un ejemplo de aparente total neutralidad de las dimensiones del cuerpo-envoltura y del cuerpo-carnal. Nos fijamos además que, cuando se nos muestra el movimiento del actor-bailarín de las varas en una secuencia fílmica o en una serie fotográfica dotada de una cierta diferencia de luminosidad y de grises, se trata más bien de la figura “secundaria” pero no menos significativa de un *cuerpo-hueco*, vacío (*corps-creux*) que se “agita” (en este caso según una *partitura* muy acotada) y produce sus propias *huellas diegéticas*.

El cuerpo del movimiento y del gesto extensivo es también frecuente a lo largo de la historia de las artes. Sobre todo, a través de mujeres y particularmente con intensidad a partir de los años ochenta y noventa. Las razones de fondo pueden ser tanto políticas como estéticas. Elegimos aquí la imagen de un performance de Sasha Waltz que puede ubicarse perfectamente al lado de la *Stick-dance* de Schlemmer. Pero aquí es importante la visibilización del cuerpo carnal y como soporte y generador de las extensiones. Además la tonalidad rítmica es diversa. (Fig.35)



Fig.35. *Cuerpo extendido*. Sasha Waltz, performance, 2012

CUERPO-TRAZA Y CUERPO-TRAYECTORIA

Voy ahora a referirme a lo que denomino *Cuerpo-traza / Cuerpo-trayectoria*. Las figuras de la envoltura, en el caso de la arista que he elegido, no desaparecen sino que se produce una suerte de transposición de la superficie de impresión o de escritura de la envoltura. De la envoltura-piel (el Yo-piel) se pasa a la envoltura gráfica y cinética de una psicomaticidad en movimiento. Este movimiento es muy calculado. Requiere de concentración, de un *alto nivel de atención somática*, alcanzando incluso un estado de perfección y de virtuosismo (*virtus*, en cuanto punto medio operante que no se excede ni se queda corta).

El *estado de atención somática* que corresponde tanto al productor del gesto, como al *contemplador* del acto, hará posible captar las transformaciones que en este caso, se vierten hacia el vértice del

cuerpo-situado y del movimiento, sin dejar de continuar “agitándose” y circulando en los otros vértices, en especial el vértice del *cuerpo-envuelto*, que se modaliza en un *corpograma*, una *huella* totalmente personal de la kinesis emocional y de la *tonalidad única de ese cuerpo vivo*. La meta es la de producir ese *corpograma de reconocimiento*, pero como resultado siempre diverso de un *ritual liminoide* de convocatoria y de encuentro con el otro. El proceso de producción del signo es tan importante como el resultado. (Fig.36 y 37).



Fig.36 y 37. Helen Heater, *Corpogramas*. www.Helenheaterworks.com

La investigación sigue su curso, entre un carácter historiográfico, socio-antropológico, psicosomático y semiótico. Lo importante, es a mi modo de ver, una labor de multiplicación y de demultiplicación de las categorías explícitas en las modelizaciones “hegemónicas” actualmente en uso. De hecho ha sido muy apropiado y productivo recurrir a ellas. Es un trabajo necesario y valioso. Así, por ejemplo, junto a los cuatro vértices terminológicos de la escuela de París, surgen otras posibles denominaciones cuya amplitud figural y figurativa su *vitalidad sincrética*, tendería a repensar los modelos de la significación y de la comunicación o cuando menos representarlos de otro modo para que den cuenta, como en el eje temático de la corporeidad, de la producción y la circulación de sentido.

EL CUERPO IRRADIANTE

La figura del *cuerpo irradiante*, por ejemplo, que estaría en el centro del discurso de muchas prácticas semióticas antiguas y contemporáneas, de grados e energía cambiantes y de temperatura, compuesto por series o *estratos de capas vinculantes*, de expansiones y extensiones. Visible y comprensible en un primer nivel fenoménico por estados psicósomáticos de elasticidad y/o plasticidad, lo que parecería determinar la *calidad del tono* en la valoración cultural casi universal del cuerpo del infante o en las lecturas del *cuerpo astral*. (fig.38 y 39)

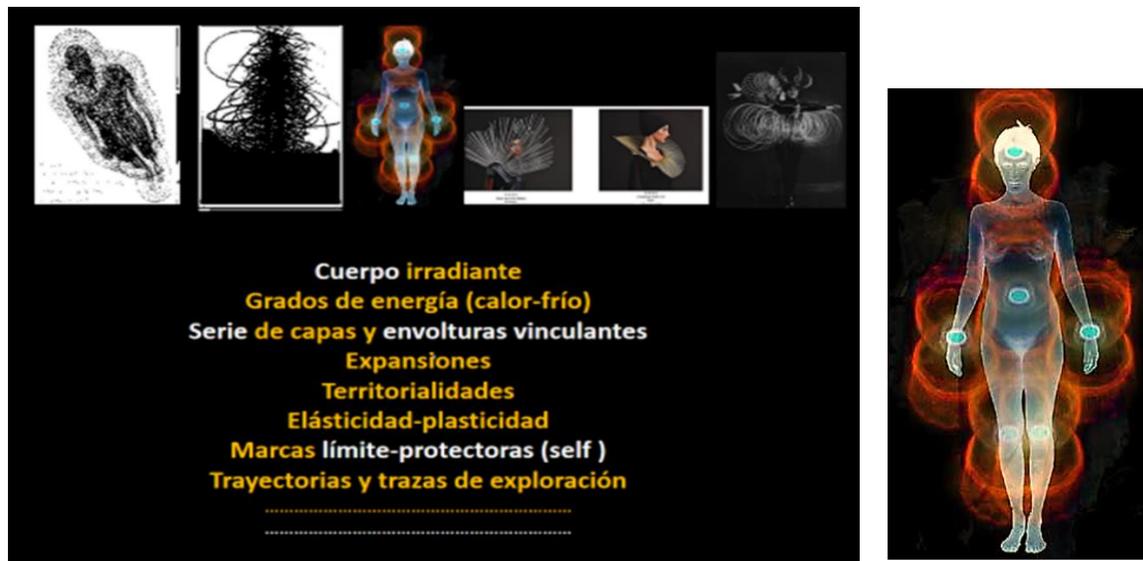


Fig. 38 y 39. Cuerpos irradiantes . Diagrama del autor.

Son las figuras culturales del cuerpo energético que irradia y distribuye sincréticamente, en varias tipologías cartográficas, estados emocionales, movimientos, caracteres, estaciones del año, fisionomías y sobre todo configuran casi siempre un *mapa regulador de la organicidad y la distribución eficaz de la energía y la vitalidad*. También aquí podemos tratar de interdefinir los términos figurales y figurativos: se trazan y moldean envolturas casi inmateriales, luminosas, zonas cromáticas distribuídas en *actantes somáticos* siempre muy definidos formalmente (como en el caso de las figuras corporales de los *chakras* o incluso en la *cartografía acupuntural* china). Tendría pues sentido y pertinencia aún en estos casos hablar de una confluencia entre *cuerpos-envueltos, carnales, y situados*. Cuando la piel, o una superficie substitutiva de orden plástico o imaginario que la reemplaza, *absorbe* las huellas y trazas visibles del movimiento o *vibración de la energía* (de una “energía interior”) o incluso adquiere la función semiótica de una *membrana permeable* del espacio personal que visibiliza las interrelaciones entre lo externo y lo interno: figuras complejas que pueden verse como íconos de lo propioceptivo, un estado visible y formal de las dinámicas entre lo interoceptivo y lo esteroceptivo.

SUPERFICIES Y FORMAS DE INSCRIPCIÓN

Quiero terminar con una vuelta teórica sobre la semiosis de la envoltura que podría dar al lector una idea quizás más acotada, en este momento, del objetivo central de este tipo de investigación. Estoy casi convencido que un punto de partida para la lectura de la corporeidad humana, incluso para el estudio más profundo de las obras, piezas o acciones de las artes performativas, es el cuerpo de la envoltura. Hay muchas razones para decir esto, quizás demasiadas. Desde el psicoanálisis hasta las ciencias (psico)somáticas y más recientemente la semiótica narrativa y la cognitiva, se ha promovido la idea de que nuestros cuerpos son morfológicamente un sistema de envolturas sensibles. Nacemos envueltos y morimos envueltos. Lo que nos permite obtener un tipo de integración sensorial en el mundo, aún sin tener acceso a las lenguas maternas como tales, es el envoltorio-piel que, muy probablemente desde el nacimiento funciona como una superficie de escritura y registro de huellas y trazas, en una dinámica vital de intercambios y regulaciones entre lo interno y lo externo.

El diagrama siguiente, hace foco en las envolturas pero esta figura puede ser remplazada por otras figuras sintácticas y morfológicas convenientes.(Fig.40)

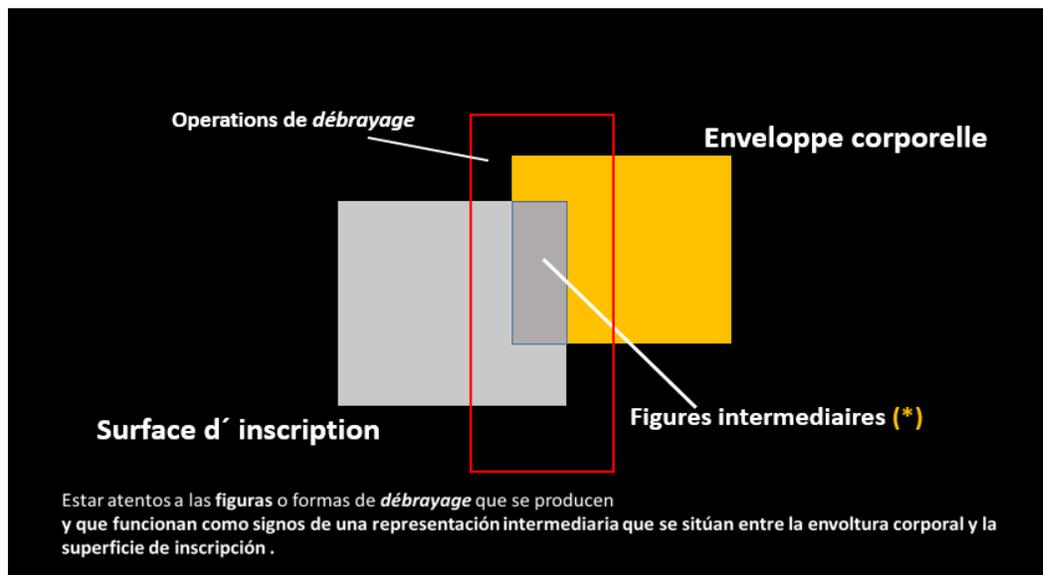


Fig. 40. Figuras intermedias e interacción entre superficies de inscripción y envoltura. Diagrama de autor

Lo importante es tener en cuenta que, y sobre todo en el territorio donde nos hemos desplazado, la mirada semiótica debe estar atenta a las *figuras intermedias* entre envolturas y superficies de escritura-inscripción, las cuales se producen en el *débrayage* enunciativo. El *débrayage* se instala en la misma observación a una relativa distancia del acto performativo o de las series de figuras que emergen del espacio cultural donde se organizan las narrativas y dramaturgias del cuerpo personal. Aquí, hemos recorridos algunos de estos *trayectos figurativos*, algunos de ellos han sido “nombrados” bajo alguna isotopía figural. Es una cartografía inicial y, a mi modo de ver, prometedora. Hay, sobre todo, un interés cuando menos interdisciplinario y junto a esto el hecho de “poner a prueba” la eficacia de nuestros modelos y categorías de análisis y de interpretación.

Los artistas performativos contemporáneos juegan seriamente a *envolverse en diversas materias y substancias* del mundo natural o del repertorio tecnológico. No es nada aventurado hablar hoy con profundidad e interés del extenso *campo de las envolturas sonoras* que capturan y modulan las corporeidades juveniles de todo el mundo. También, como señalamos antes, es sintomático el hecho comprobable de que ha sido la mujer (en sus manifestaciones políticas y artísticas) a partir de finales de los años sesenta la protagonista central de la construcción de estas figuras que al mismo tiempo funcionan (recordemos las funciones del *yo-piel* de Anzieu) como un espacio personal de resguardo simbólico y de extensión. Tejidos que se expanden y contraen (como en las obras de Nelly Agassi y Kara Anam) (Fig.41)

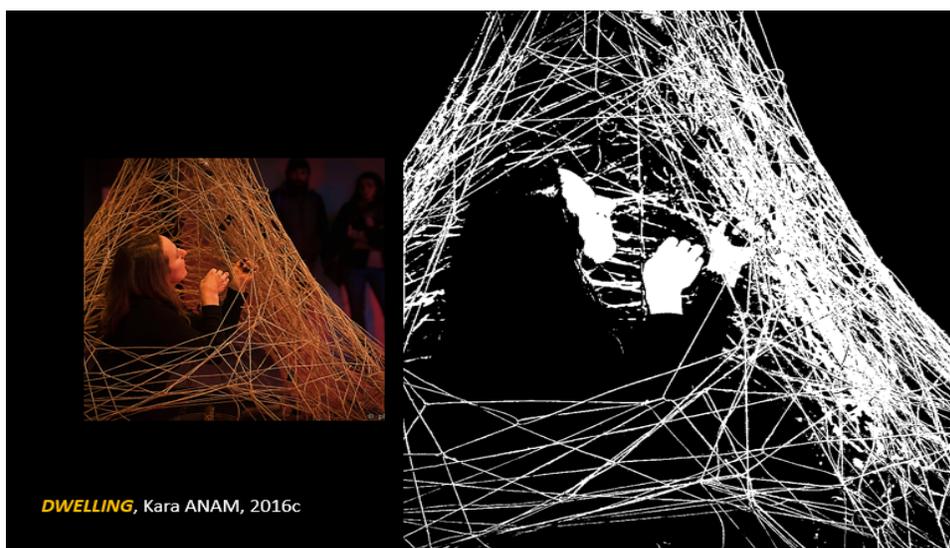


Fig. 37. Dwelling, Kara Anam, 2016 circa

SPIELRAUM

El término “spielraum” es una entrada enciclopédica que asume varias significaciones contextuales pero podemos precisar sus ejes isotópicos principales que, de alguna manera u otra, atraviesan casi todas las variaciones de sentido existentes.

Spielraum es un espacio de juego y de maniobra. Un espacio que para tener esa denominación tiene que ofrecer una cierta *elasticidad y plasticidad* a los cuerpos operantes y movientes. Un espacio al alcance de sus dedos dotado de ciertas “competencias”, un actante que en nuestro caso ha sido tomado como “adyuvante” o en todo caso como un actante de control.

Un “espacio o estancia de juego” más o menos familiar o habitable. Vinculamos también el spielraum a los *habitus* pero también a los *usos desviados* que alteran las disciplinas corporales muy regladas desde el exterior o desde el “interior” de nuestras corporeidades (las *biopolíticas kinésicas y lúdicas* que reconvierten por ejemplo el *play* en *game* repleto de reglas y condiciones de uso).

Quiero partir de un cuadro conocido de Peter Bruegel (Fig. 38). Es un entorno tensivo entre dos actantes figurativos y figurales como lo son tradicionalmente todavía en algunas culturas, entre la cuaresma y el carnaval. Justo una *zona liminar* propiamente dicha (en los términos de Victor Turner) donde todavía ninguno de los dos estados corporales, somáticos y emocionales han desaparecido o eclosionado del todo. Pero asoma la kinesis, la lúdica y la postura del carnaval. Del cuerpo carnavalesco y grotesco.

Hay una relativa calma y una suerte de *pacto de convivencia* entre las morfologías estables y las *emergencias de captura* que ya comienzan a surgir. Una incoatividad surgente y emergente alojada todavía en una duratividad instalada en el marco de una escena global pero que está fragmentándose en una multiplicidad de *microacciones performativas*, de espacios personales e interpersonales con sus propias “reglas de juego” donde los bordes o *fronteras de intercambio* van configurándose cada vez con mayor definición, estableciendo la base figurativa para las dinámicas polemológicas o contractuales de los diversos cuerpos, las fusiones o contrastes.(figuras 39,40,41)



Fig.38 *La lucha entre el carnaval y la cuaresma* (1559) ,Pieter Bruegel ,Kunsthistorisches Museum, Viena

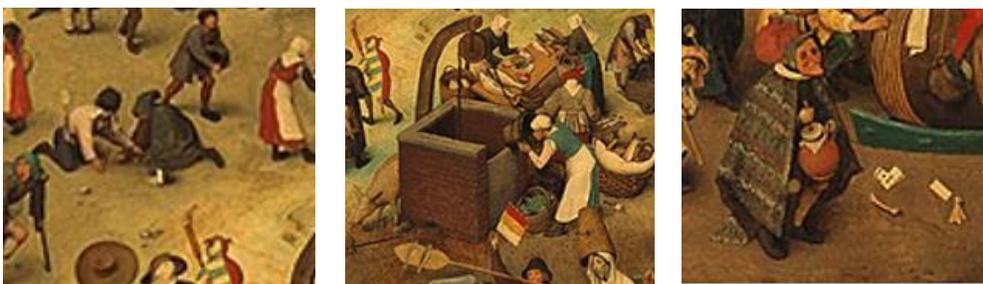


Fig. 39, 40,41. Microescenas del cuadro anterior de P. Bruegel

Muy recientemente, un equipo de dos artistas que trabajan con la instalación y el *site-specific* han realizado una propuesta espacial y ambiental del mismo nombre (final season-spielraum)(Fig.42) No

es difícil leer estas morfologías en relación a cuadro de Bruegel, a pesar de las diferencias formales que caracterizan un estilo o un modo de operar sobre un espacio de trabajo. En el primer caso un espacio plástico más ficcional pero cuyos referentes son reales, ciudades históricas de las cuales reconocemos los perfiles arquitectónicos, las formas arquitectónicas y su disposición en un borgo medioeval que recién ebulle hacia el carnaval.

En el *site-specific* de Horwath y Wolfgang las tiendas de campaña unipersonales son convertidas en habitáculos luminosos semejantes a las propuestas de los artistas que hacen uso de burbujas translúcidas en cuyo interior los cuerpos se mueven, meditan o hacen lugar para los encuentros con el otro. El paisaje natural es transformado en una multitud de espacios personales que guardan ciertas distancias entre sí. Los convidados a esta experiencia sensorial, somática y afectiva, realizan muchas acciones individuales (ajustar las tiendas, preparar alimentos, encender el fuego, cantar, meditar). A través de estas acciones se cruzan las trayectorias personales entre sí generando encuentros y relaciones. Es una experiencia de teatralidad con reproducciones de audio, video, música y actuación bajo un cielo nocturno y abierto, en la cual el público se convierte en parte de un campamento donde todos tienen el desafío de elegir y configurar su propio espacio personal

El programa del *site-specific* dice literalmente:

“Fear for your homeland? Fear of your homeland? Of the flood? Of the drought? For your belongings? For our borders? And where are they exactly? *Final Seasons* examines the diverse ways we perceive our surroundings, ourselves and others, exploring how we define our reality and how easy our perception of it can be manipulated...”

(¿Temor por tu patria? ¿Miedo a tu patria? De la inundación? De la sequía? Por tus pertenencias? Por nuestras fronteras? ¿Y dónde están exactamente? *Final Seasons* examina las diversas formas en que percibimos nuestro entorno, a nosotros mismos y a los demás, explorando cómo definimos nuestra realidad y cuán fácil puede manipularse nuestra percepción de ella.

Al igual que en la pintura de Breugel se promueven microespacios personales donde se realizan performance diversos. Lo que diferencia una escena de la otra es, obviamente, la figurativización discursiva de las envolturas materializadas del espacio personal y una mayor homogeneidad formal a la manera de cápsulas iluminadas y el uso de dispositivos más refinados y minimalistas.



Fig. 42 *Final season-Spielraum*, Lisa Horvath, Valerie Wolfgang, 2018

Quiero cerrar esta sección con una analogía de fondo es decir, por debajo de la morfología visible como tal, entre dos figuras o mejor dos espacios figurativos que aparentemente no tienen ninguna relación entre sí. La primera obra conceptual, una instalación del artista colombiano Nicolás Consuegra y un cuadro de escena familiar , un *Familienmalerei Bild* donde unos niños de diversas edades, posturas, gestos y *praxias* psicomotrices, juegan juntos conservando sus espacios personales en el conjunto de una escenografía familiar grata y envolvente.(Fig.43)

La obra de Consuegra es un rectángulo formado por piezas pequeñas de granito negro en cuyo interior pueden caber una o dos personas. El límite está marcado claramente pero está formado por piezas que podrían moverse y alterar la forma del espacio. Este trabajo toma como referente las piezas de un teclado computador portátil para generar un ordenamiento ortogonal. El artista explora las posibilidades de una gramática minimalista capaz de expresar el sentido del lugar. Las figuras minimales que conviertan el espacio abstracto o general en la percepción de un lugar. La estrategia de Consuegra puede incluirse en el arte neo-objetual donde la presencia visible del cuerpo es, en todo caso virtual. Es una instalación objetual que, en este caso, evoca el cuerpo a través de la réplica de piezas táctiles. Es una zona de contacto, muchas obras de este artistas hacen énfasis en la isotopías del contacto y del vínculo.(Fig.44)

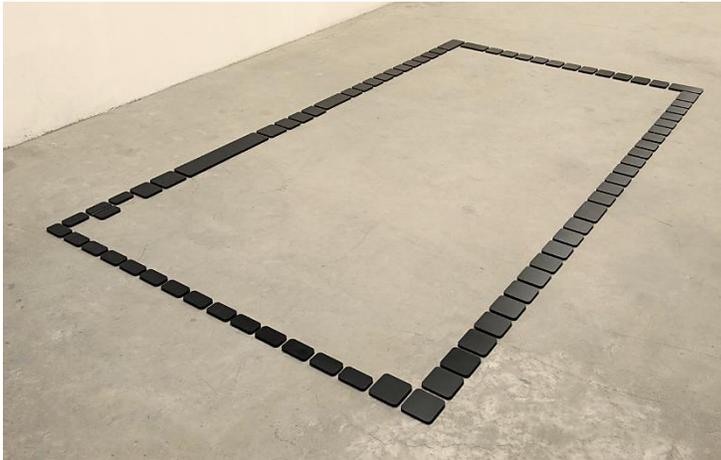


Fig. 43 *Spielraum*, Nicolás Consuegra, 2016



Fig.44 *Die Kinderstube* , Gemälde von Fritz ,1889

Dos escenas, una más emocional, directamente implicada en la pismoaticidad y una corporeidad integrada del movimiento, de la envoltura y de la carnalidad del encuentro, la protección y el resguardo. La otra más intensamente cognitiva donde la corporeidad está implicada virtualmente: primero debo pensar y luego sentir o, en todo caso, *lo cognitivo* es un plano necesario de llegada aun experimentando directamente la sensibilidades de la forma. Diríamos que en el cuadro de Von Fritz la solicitaciones de un *embodiment* no pasan directamente por un nivel cognitivo como tal ,

sino por un sustrato o capa más profunda de una *sintaxis psicosomática* no completamente diferenciada todavía (Violi&Pozzato).

En el “spielraum” o espacio personal de Consuegra, el campo de juego y de maniobra está radicalmente despojado de todo lo “innecesario” y reducido intencionalmente a la figura elemental de un rectángulo modular. Pero podríamos con toda certeza colocar esta imagen también junto al cuadro de Breugel y de “Final Season” de Wolfgang-Horwath.

Los espacios personales, hemos visto a lo largo de este trabajo preliminar, tienen un campo extenso de representaciones en las artes visuales, plásticas, performativas. En ellas, lo fundamental parece ser el nivel *mediador* entre lo interior (entre lo interoceptivo, los impulsos y deseos del cuerpo-carne) y lo exterior, lo esteroceptivo. Este plano formal de lo *propioceptivo* indica, en sus múltiples posibilidades y expresiones, el estilo y las posturas del cuerpo-propio, donde (siguiendo algunos modelos y categorías de partida) se articulan las *envolturas* (las formas), la posición y la *situación* (la deixis), los gestos y *movimientos* (las fuerzas), las *energías y potencias* del cuerpo carnal.

Espero poder ampliar estas propuestas de lectura a través de una serie de próximos seminarios y encuentros. Lo relevante es, en principio siendo todavía fiel a un proyecto semiótico generativo e interpretativo, poder profundizar en la posibilidad de construir repertorios figurativos y figurales de la corporeidad. En definitiva, es una mirada atenta a las morfologías. Una morfología de la corporeidad en las artes performativas, cartografiada teniendo como eje de lectura y de organización, de la figuras sincréticas y somáticas, propioceptivas de lo que hemos denominado como espacio personal.

Agosto 2019

Congreso Mundial de Semiótica. IASS, Buenos Aires