

Hacia una
Semiótica del Teatro
Gestual





Maryury Hernández Hurtado

Resumen:

Hacia una semiótica del Teatro Gestual es una investigación que indaga sobre las funciones del lenguaje corporal, específicamente sobre los dinamo-ritmos, elemento técnico del actor (Decroux, 2000); busca determinar y comprender cómo el uso sintáctico de los dinamo-ritmos transforma una acción cotidiana en una acción representativa con múltiples sentidos semánticos. Partiendo del análisis de la teoría semiótica de Pierce, Jakobson y Eco, y haciendo una transposición de la definición y comprensión del signo-dinamo-ritmo como característica fundamental que permite crear un mensaje estético, se dispone un lugar en donde el espectador es un receptor del mensaje, con un papel activo que construye el texto corporal junto al actor.

Palabras claves:

Teatro Gestual, Semiótica, funciones del lenguaje corporal, dinamo-ritmo, signo.

Towards Semiotics of Gestural Theatre

Abstract:

Wondering about the manifold functions of body language, this research work particularly focuses on dynamo-rhythms as a technical resource of the actor (Decroux, 2000). Thus, it aims to single out and understand how the syntactic use of dynamo-rhythms may transform a day-by-day act in an action with multiple semantic senses. Starting from the analysis of the semiotic theories of Pierce, Jakobson and Eco, and transposing the notion of sign-dynamo-rhythm as a fundamental trait that allows us to create an aesthetic message, it proposes a place where the spectator, while being the receptor of the message, plays an active role and builds a corporeal text along with the actor.

Key words:

Gestural theatre, semiotics, functions of body language, dynamo-rhythms, sign.

Pra Uma Semiótica De Teatro Gestual

Resumo:

Pra uma semiótica do teatro gestual e uma pesquisa que indaga sobre as funções da linguagem corporal, especificamente sobre os dinamo-ritmos, elemento técnico do ator (Decroux, 2000); procura determinar e compreender ¿Como o uso sintáctico dos dinamo-ritmos transformam uma ação cotidiana em uma ação representativa com múltiplos sentidos semânticos? Partindo do análise da teoria semiótica de Pierce, Jakobson e Eco, fazendo uma transposição da definição e compreensão do signo-dinamo-ritmo como característica fundamental que permite criar uma mensagem estética, onde o espectador é um receptor da mensagem, com uma função ativa que constitui o texto corporal junto a o ator.

Palavras Chave:

Teatro Gestual, Semiótica, Funções da linguagem corporal, dinamo-ritmo, signo.



Introducción

El licenciado en artes escénicas debe procurar “*el conocimiento especulativo incorporando los avances registrados en las nuevas disciplinas que se vinculan con el hecho artístico, (Sociología, Estudios Culturales, Semiótica, Psicología)*”¹, para no solo interpretar y comprender las diferentes representaciones artísticas, también para promover las actividades que generen directa e indirectamente un discurso reflexivo en relación a su saber y a los distintos elementos técnicos incorporados dentro de su disciplina.

La investigación que se hace en este trabajo profundiza en la teoría semiótica-teatral. Su principal objetivo es determinar y comprender el proceso de comunicación del Teatro Gestual, permitiendo generar reflexiones cognitivas para brindarle otros sentidos a la actividad del actor/licenciado, sobre una base teórica que sustente la articulación del pensamiento y la acción. Esto último se logra al comprender las dinámicas del actor en la búsqueda de una presencia corporal reflexiva y poética.

Es necesario mencionar que este planteamiento surge del énfasis de Teatro Gestual. “*Dicho énfasis posee una técnica corporal específica denominada Mimo Corporal Dramático*”² (Decroux, 2000).

Desarrollar la técnica corporal y comprender la función del lenguaje dentro de las actividades académicas y pedagógicas, permite el debate reflexivo desde nuevos elementos útiles para la profesión, creando clasificaciones en los diferentes campos de estudio del hecho teatral; aporta a modelos teóricos de la semiótica del arte, profundizando desde nuestra

realidad comunicativa, específicamente en lo que confiere al Teatro Gestual. Se busca analizar el fenómeno desde una relación triple del signo (modalidad denominada semiosis) entre un referente-objeto, su signo *representamen* y su interpretante-nuevo signo (Pierce, 1974); para entender su función dentro de una estructura de lenguaje ambiguo poseedor de imágenes capaces de crear múltiples significantes.

Esta investigación, además de aportar al trabajo del actor de Teatro Gestual, también interesará al semiótico que estudia el funciona-

miento del signo en el teatro en general, pues en los estudios semióticos se evidencia la ausencia de este elemento técnico como elemento funcional del lenguaje.

“Hacia una Semiótica del Teatro Gestual” hace referencia a la semiótica, ya que busca analizar el hecho signico desde otras formas de comunicación diferentes a la palabra. En este caso desde elementos del Teatro Gestual, específicamente abordando dos acciones de movimiento: una acción de manera cotidiana³ y la misma acción estilizada a través de los dinamo-ritmos. Entiéndase por acción estilizada esta misma acción

cotidiana, pero pensada para la representación y realizada a partir de los dinamo-ritmos, elementos que destacan emociones y pensamientos del actor, a partir del juego con el cuerpo en el espacio alterando el tiempo de la acción cotidiana con fines comunicativos.

Por el concepto de dinamo-ritmos nos referimos a: En los dinamo-ritmos el cuerpo en movimiento está condicionado por el espacio en donde el actor es consciente de éste y busca atravesarlo, moldearlo con cinco cualidades específicas que alteran el tiempo de la acción y con ello la emoción e intención de dicha acción. Estas características cumplen con la función de signo, ya que semánticamente permiten decir y producir interpretaciones nuevas de una acción cotidiana, que en principio carece de interpretaciones subjetivas porque su secuencia de movimiento está realizada de manera lineal y directa.

1. El objetivo de la Licenciatura en artes de la Universidad de Buenos Aires. (UBA). Artículo de: http://www.uba.ar/download/academicos/o_academica/carreras/lic-artes.pdf, descargado el día 12 de agosto de 2011, a las 7:30 pm.

2. “El Cuerpo Como Territorio Para Construir Conocimiento”. Investigación del énfasis de gestual, en proceso de publicación, ciclo 2009-II.

3. Entiéndase por acción cotidiana, un código social con una función útil y de rutina carente de emociones.

El movimiento contiene una energía; los dinamo-ritmos codifican el movimiento cotidiano, cada dinamo-ritmo es una forma. Con lo anterior se entiende que los dinamo-ritmos son técnicamente una relación entre cuerpo, espacio y tiempo.

Cabe aclarar que los dinamo-ritmos como las cualidades del movimiento que se explicarán a continuación pueden manejarse con todo el cuerpo o solamente con una parte del mismo (Decroux, 2000).

Estos pueden entenderse como ritmos que reflejan estados anímicos y pensamientos, incluso se usan para expresar ensoñaciones y/o detalles de una acción como recurso de un primer plano que busca enfocar el movimiento en un punto determinado.

Los Dinamo-Ritmos son los siguientes

Resonancia: es la propiedad del movimiento caracterizada por la secuencia de impulsos regulares de la misma frecuencia, acompañada por una dosificación del movimiento prolongado de manera fluida y suave, en un recorrido preciso, y también puede estar acompañado por el aumento en la duración y la intensidad.

Antenas de caracol: es un movimiento prolongado que empieza con la actitud pacífica, de cualidad suave y fluida de la resonancia, pero a diferencia de ésta, se ve interrumpida y/o suspendida mientras se decide a regresar a su punto de partida por el mismo trayecto que ha hecho.

Vibración: en este dinamo-ritmo están presentes dos fuerzas contrarias, opuestas: una exterior que quiere hacer salir al cuerpo de su equilibrio y otra interior que se resiste, permanece en su posición y no le permite salir o perder el equilibrio.

Toc global: es un movimiento súbito, sorpresivo e imprevisto, cargado de impulso y/o fuerza que ayuda a desarrollar el movimiento con velocidad; pero preciso, que se detiene sin preámbulo terminando el recorrido y manteniendo su carácter dinámico en una posición estática, permaneciendo a su vez en tensión, listo a continuar una acción predeterminada. Es un movimiento continuo que permanece ligado a una acción, suspendido en el espacio.

Staccato: *"Es una zambullida en la acción, salvaje y desesperada, furiosa por haber dudado"* (DECROUX, 2000). Este dinamo-ritmo se presenta en el actor con movimientos de recorrido corto, fragmentado y/o entrecortado, en una secuencia cuadro a cuadro haciendo una unidad, ya que los instantes de quietud están cargados de impulso, tensión y dinamismo estático que se convierten de nuevo en movimientos cortos, rápidos y precisos.

El actor del teatro gestual usa el lenguaje del cuerpo en el ritmo de su propio movimiento voluntaria o involuntariamente. Tiene la capacidad de expresar una idea o un concepto, y esto puede ser interpretado, entendido y percibido por el espectador de diferentes maneras. Así mismo el actor descubre y crea la posibilidad de enunciar y producir diferentes tipos de sensaciones y emociones en el espectador.

Es así como en esta investigación se redimensionan las funciones que cumple la combinación de estas propiedades del movimiento (dinamo-ritmos) en una composición gestual, analizando la relación existente entre los dinamo-ritmos, entendiéndolos como el signo de dicha composición y lenguaje corporal del actor.

De las observaciones anteriores se desprende el objetivo de esta investigación. Re-conceptualizar el término de dinamo-ritmos, reconociendo y nombrando su carácter sintáctico. Confrontando e identificando la partitura de una acción cotidiana y la de una acción trabajada con dinamo-ritmos, a fin de establecer las diferencias semánticas de cada acción a partir de las entrevistas realizadas a un tipo de destinatario, para un análisis sintáctico de los dinamo-ritmos de manera objetiva y clara.

Marco Teórico

"Cuando veo un cuerpo levantarse es como si toda la humanidad se pusiera de pie". "El cuerpo es un guante y sus dedos los moldea el pensamiento". (Decroux, 2000)

El tema de estudio de esta investigación son los dinamo-ritmos, elementos técnicos del Teatro Gestual, abordados desde un eje conceptual semiótico (Pierce, 1978, Eco, 2001).

El Teatro Gestual⁴ está cargado de sistemas de signos, auditivos y visuales tales como: la luz, el vestuario, la escenografía y la acción del actor. Este actor gestual busca expresarse desde elementos no verbales, por eso entrena su cuerpo como búsqueda de evocar las ideas y las emociones inefables a través de metáforas e imágenes que produce su cuerpo. Es acá

4. El Teatro Gestual construye su espectáculo sobre la base de la gestualidad corporal del actor, fuente productora de signos y mecanismo productor de respuestas del auditorio. Por el hecho de reconocerse en la expresión corporal el vehículo de manifestación de contenidos ocultos o reprimidos, el actor desarrolla una actividad que nace en su interior y se expresa de diferentes maneras en el exterior. Este gesto, al tener intencionalidad comunicativa, provoca el efecto de asombro en el espectador al relacionarse directamente con la emoción comunicada y con la información entregada. Tomado de: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=s0716-58111997001000007&script=sci_arttext, el día 10 de noviembre de 2012 a las 3:00 pm.

donde se tiene conciencia sobre las cualidades y características del movimiento⁵ como signo capaz de producir y despertar sensaciones, ideas e imágenes a los destinatarios cautivados por un cuerpo escénico que “busca reconstruir la esencia del drama, integrar en el cuerpo los principios de una acción o de una situación dramática (el desequilibrio, la inestabilidad, las causalidades, el ritmo), consiguiendo así el control de estos estados, creando un lenguaje y por ende una comunicación con el espectador. El actor se convierte en escultor y escultura, artesano de una inscripción del pensamiento en el espacio y materia de su propio trabajo”⁶.

Al hablar de un destinador-actor, se hace referencia a un cuerpo entrenado desde la técnica del mimo corporal dramático (Decroux, 2000)⁷, que investiga los movimientos del actor como gramática gestual que no se encuentra en los libros. Es una gramática que surge de la exploración, hecha de elementos técnicos trabajados meticulosamente por años.

Decroux enfatizó en la exploración de las *tres dimensiones y abstracción en el movimiento*: rotación, inclinación y profundidad. Estas tres dimensiones las explora con los *dinamo-ritmos*:

“(…) La relación entre pensar y acción es de doble tipo en Decroux:

a. *Pensar ligado a una acción física concreta: observar, calcular, dudar, contrastar, decidir, revisar, recordar, son procesos del pensar que desatan o siguen el impulso de una acción.*

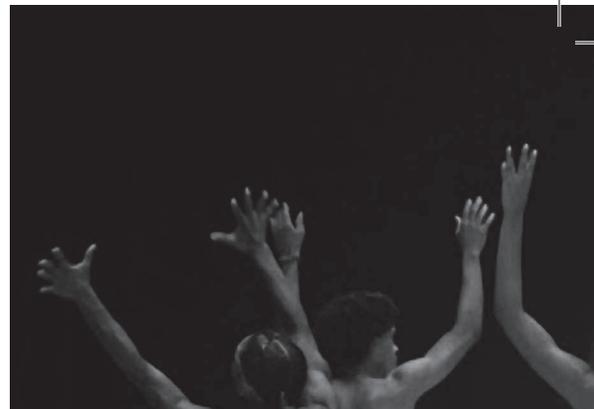
b. *Pensar como acción física abstracta: situando el pensar en el cuerpo mismo del actor y haciendo de los elementos del cuerpo metáfora del pensar, Decroux abre así la puerta hacia un gesto dramático abstracto. Esta es quizás la intuición más original de Decroux y la ruptura definitiva con la tradición del mimo como ilusionismo de objetos”⁸.*

Esta inscripción del pensamiento en el espacio es la circunstancia que determina al Teatro Gestual como un lenguaje a partir del movimiento. Sin embargo, para poder descifrar esta facultad de lenguaje poético, se hace necesario estudiarla a partir de la lógica de la Semiótica del Arte.

Si bien la semiótica teatral reconoce y acepta que “...los movimientos corporales, al hallarse integrados a una obra de arte como es el teatro, adquieren las características propias de todo mensaje estético” (Ortega, 2003), estos movimientos corporales son estudiados desde el significado del gesto y es clasificada en icónicos, indicales o simbólicos en relación con todos los demás elementos que componen la escena.

Birdwhistell⁹ hace una exhaustiva clasificación de los componentes no verbales en la comunicación gestual y corporal, el ritmo y tono de la voz o sonidos no lingüísticos (Paralenguaje), el cuerpo en el espacio (Proxemia), el movimiento del cuerpo y su capacidad para transmitir por medio de un lenguaje una comunicación a través del gesto, incluyendo los movimientos de los ojos, la postura del cuerpo, haciendo una clasificación de los gestos que pueden ser interpretados de cierta manera específica (kinesia). En esta clasificación el autor tiene en cuenta el ritmo en relación al contexto y a las palabras que acompañan las acciones. Sin embargo, no alcanza a penetrar en el carácter independiente del ritmo del movimiento con funciones sintácticas.

Otro eje conceptual está direccionado desde la semiótica pragmática de Pierce¹⁰, que concede al signo una función práctica, en donde su significado está siempre cambiando. Este enfoque concibe al destinatario



5. Entiéndase el concepto de características del movimiento como un equivalente al de dinamo-ritmo, las cuales cumplen con la condición de signo porque están diciendo algo a alguien, según la definición general de signo, que genera el proceso de interpretación en el destinatario.

6. Artículo de: <http://www.escuelademimo.com/sp/mimosp.html> consultado el 4 de marzo del 2011, 10:30am

7. Étienne Decroux (1898 – 1991): formado en la escuela de Jacques Copeau en Francia, actor de cine entre 1923 y 1945, interpretó más de 40 personajes, dedicó la segunda parte de su vida a la creación de un teatro donde el actor es el centro y el cuerpo su instrumento principal. Creó numerosas piezas, investigó sobre la expresión del cuerpo durante muchos años y dio clases en la escuela L'atelier en París, Teatro Piccolo en Milán y el Actor's studio de Nueva York. También dirigió su compañía y estuvo de gira por el mundo. En el año 1962, Decroux abrió su escuela en París, donde enseñó y continuó desarrollando su técnica. Muchos actores estudiaron con él, entre otros: Jean Louis Barrault y Marcel Marceau. Su trabajo y aportación al conocimiento teatral le valió reconocimiento mundial.

8. QUADRA, Igor. “Utopías de cuerpo del actor como signo escénico en el siglo XX”. <http://www.pantzerki.com/interiores/_descarga/igorq.pdf> Consultado el día 30 de sep. de 2011

9. Birdwhistell descubrió que existe una analogía entre la cinesis y el lenguaje. Al igual que el discurso puede descomponerse en sonidos, palabras, oraciones, etc., en la cinesis existen unidades similares llamadas kines, que son la unidad menor, un movimiento apenas perceptible. Por encima de estos existen otros movimientos mayores y más significantes llamados kinemas, que son los portadores de sentido cuando se los toma en conjunto. Estos kinemas son, a veces, intercambiables y se puede sustituir uno por otro sin alterar el significado.

10. Charles Sanders Pierce: reconocido como el principal filósofo estadounidense. Padre de la semiótica. La lógica de Pierce consiste esencialmente en un análisis de los procesos del pensamiento; dicha lógica está construida sobre la lógica categorial y por lo tanto se basa en el estudio de la presencia de las categorías en el pensamiento, en la naturaleza y en la experiencia.



como constantemente activo, haciéndolo partícipe de la acción a través de un proceso continuo de comunicación autorreferencial denominada Semiosis. Es una modalidad tríadica, esto significa que tres elementos conforman el signo; esta modalidad se puede entender en la relación que surge en una acción realizada con dinamo-ritmos, entre el destinatador-actor que hace un dinamo-ritmo (signo) definido por Pierce como signo-representamen, para representar un objeto-referente (la acción). Esto es, según Pierce, que la función del signo es remplazar algo para alguien de otra manera, y crear otro signo más elevado, definido como interpretante del primer signo.

En el sistema de comunicación del lenguaje corporal confluyen estructuras complejas que abarcan la forma y el medio de expresión, donde se evidencia una intención clara de no querer decir las ideas acabadas y directas, sino más bien querer evocar puntos de vista generales sobre alguna situación de la realidad. Producir, a partir de sugerencias desde el movimiento, experiencias sorprendidas, como por ejemplo las percepciones que podría producir el silencio y la quietud en el destinatario. Lo ausente dentro de una estructura inconclusa es una gran oportunidad que el actor-destinatador ofrece al destinatario para interpretar y crear conjuntamente un signo aun más desarrollado, que parte de cualquier emoción y/o sensación a partir del movimiento.

Profundizando en el mensaje estético y su función de alto contenido simbólico, abierto a interpretaciones múltiples, se hace preciso abordar el punto de vista de Umberto Eco *"frente a la obra artística como obra abierta"*, ya que se logra evidenciar a través de las interpretaciones de la acción manejada con los dinamo-ritmos, que estos tienen una pluralidad de significados que conviven en un solo *"significante y son vulnerables de ser interpretados de múltiples maneras"*¹¹.

Para sustentar el objetivo a determinar (¿cómo el uso sintáctico de los dinamo-ritmos transforma una acción física cotidiana en una acción representativa con múltiples lecturas semánticas?) se recurre a la Semiótica para hacer un análisis de los dinamo-ritmos (desde la hipótesis que los dinamo-ritmos son considerados signos). Para ello, se hace una transposición del funcionamiento de sistemas de signos al estudio y análisis del video: *"Partituras de movimiento con diferentes cualidades y diferentes objetos"*.

11. Significante y significado son partes constituyentes del signo según Ferdinand de Saussure

Metodología

El método comparativo continuo y la teoría fundamentada son la base metodológica para el desarrollo de esta investigación, para recopilar información y generar categorías a partir de las diferencias encontradas en el estudio de las acciones, una cotidiana y la otra manejada con dinamo-ritmo, documentadas en el material didáctico titulado: *"Partituras de movimiento con diferentes cualidades y diferentes objetos"*. Posteriormente se estudiaron a partir de los puntos de vista de diferentes espectadores que revelan su proceso semántico a través de preguntas orientadas en las entrevistas.

La manera de analizarlos es desde las entrevistas a espectadores con el fin de confrontar el sentido semántico de dicha acción; determinando las categorizaciones y codificaciones.

La categorización está dirigida a determinar las perspectivas del hecho sígnico que se generaron en las dos acciones a partir de lo que denota el movimiento.

La codificación se encontrará en lo común de las interpretaciones de los espectadores (lo que dijo o produjo la acción trabajada a partir de los dinamo-ritmos), determinando a partir de la diferencia el hecho sígnico de los dinamo-ritmos, codificando además diferentes clases de signo: referencial, simbólico, abstracto, autorreferencial, etc., sustentado desde la semiótica del arte.

El proceso a seguir para la elaboración del sistema de categorías, es desde el marco teórico para definir las macrocategorías y, posteriormente, se procede a nombrar los rasgos extraídos a partir de las dos acciones comparadas (material didáctico en video de las dos acciones).

El marco teórico que sirve para definir las macro-categorías es la semiótica del arte; específicamente desde dos ejes conceptuales, Pierce y Eco, encontrando las diferencias desde el mensaje estético y el mensaje directo.

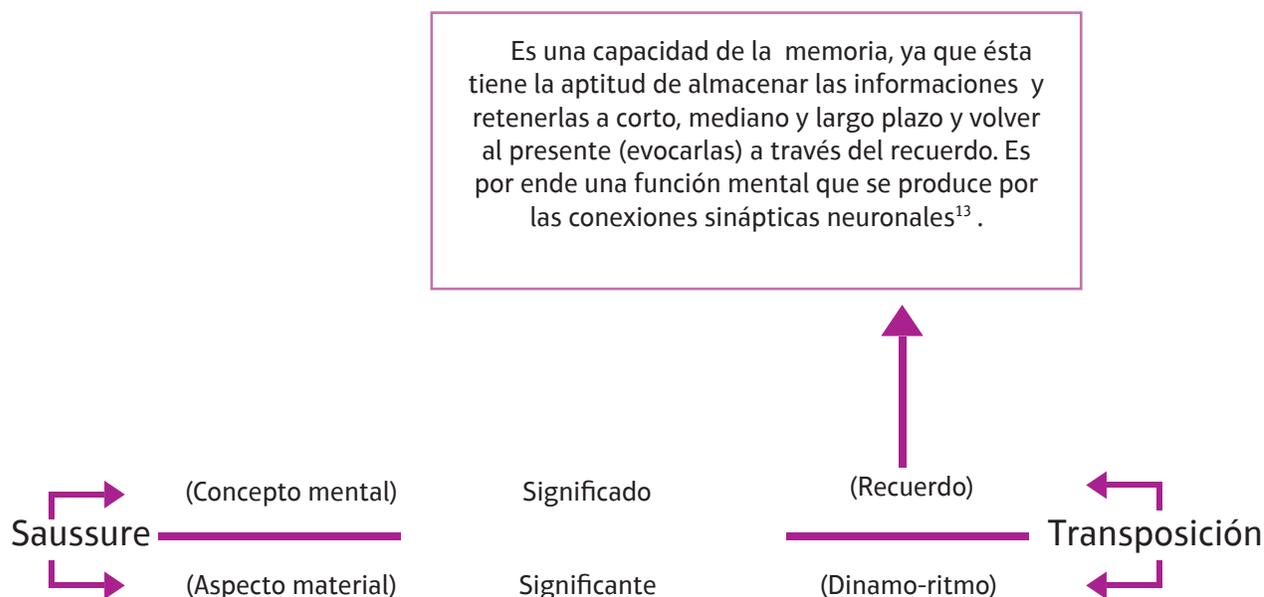
Clasificación operativa del uso de los dinamo-ritmos en su condición de signos: hacia una Semiótica del Teatro Gestual

Para Saussure (1945) el signo es la unidad de dos elementos. Esta relación dual en donde una de las dos caras la define como significante, es el aspecto material de un signo y el significado es el concepto mental.

Este punto de vista saussureano es lingüístico, por ende sus definiciones sobre el significado son pensadas desde el punto de vista de la palabra: conceptos e ideas concretas. Sin embargo, el lenguaje visual sobrepasa los estados psicológicos o sujetos por su función comunicativa; esto hace que se logre entender desde elementos colectivos¹². Es decir, cualquier formato con función comunicativa ha de tener signos que referencian algo común.

En el ejemplo de la acción manejada con dinamo-ritmos, el significado al que se refiere Saussure como un concepto acordado no es precisamente un concepto mental, puede ser una evocación mental que surge de un recuerdo del destinatario asociado a una representación emocional; pero parte del recuerdo, principio de la convención mental. El significado es un **recuerdo**: una imagen precisa y concreta, ejemplo "la acción de beber agua"; y el significante, que es su aspecto material, es la manera en que este recuerdo se manifiesta, la cual se observa que es por medio de los dinamo-ritmos (que en el caso lingüístico es la imagen acústica).

Lo anterior se sintetiza en el siguiente diagrama:



12. Expresión acuñada por el sociólogo Emile Durkheim (1858-1917), quien sostiene que el conjunto de creencias y sentimientos comunes al término medio de los miembros de una misma sociedad, forma un sistema determinado que tiene vida propia: podemos llamarlo conciencia colectiva o común. Es, pues, algo completamente distinto a las conciencias particulares aunque sólo se realice en los individuos.

13. Definición de recuerdo: <<http://deconceptos.com/general/recuerdo>>

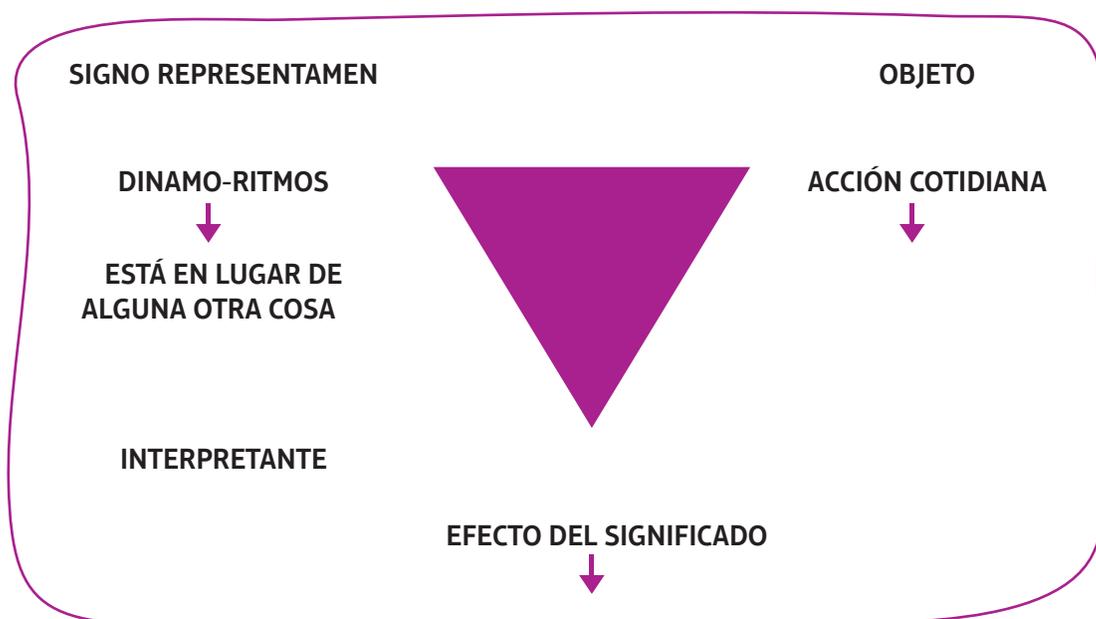
A diferencia de Saussure, para quien el signo es una diada autosuficiente, Pierce (1947) considera que el signo está formado por una relación triple, autorreferencial:

*“Un signo representamen, es algo que para alguien representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o tal vez un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo **el interpretante del primer signo**, el signo está en lugar de algo, **su objeto**. Representar es estar en lugar de otro, es decir, estar en tal relación con otro que, para ciertos propósitos, sea tratado por ciertas mentes como si se fuera ese otro”* (Pierce, 1974, pág. 20)

Desde el punto de vista pierciano el signo es algo artificial que está en correlación con su referente y con un efecto mental que se produce al ser percibido; un **representamen** es el Primer Correlato¹⁴ de una relación triádica, en la cual el Segundo Correlato es denominado su **objeto** y el posible Tercer Correlato, su **interpretante**. Por esta relación triádica, el posible interpretante está determinado para ser el Primer Correlato de la misma relación triádica y para algún posible interpretante, y así sucesivamente.

Con lo anterior se puede explicar por qué consideramos un dinamo-ritmo como un signo: los correlatos son relaciones semánticas, entonces un primer correlato es el signo en sí mismo denominado “signo representamen”, que en nuestro ejemplo de acción realizada a partir de los dinamo-ritmos, lo puntualizamos como dinamo-ritmos, ya que son un signo que pretende representar “su objeto” (segundo correlato), es decir, nuestro objeto es la acción cotidiana, el referente que se escogió para representar; y un posible tercer correlato es el acto mental que el destinatario hace. Esta correlación se define como interpretante del primer signo, sucede desde una re-significación que hace el destinatario del objeto designado, que a su vez crea un representante (imaginario) nuevo que se refiere posiblemente a otro objeto que complementa la idea desde el mismo punto de vista, e incluso puede cuestionarlo. Esta cuestión mental es un nuevo representamen, que se refiere al objeto (que esta vez es el primer signo representamen) creando un interpretante nuevo, y así sucesivamente.

Relación Triádica de los Dinamo-Ritmos



14. Correlato: término o elemento que está en correlación con otro.

Efecto de toda la frase que atribuye el destinatario: **la emoción**; medio inherente que se hace a partir de los signos que ha formado en su experiencia el espectador. Creando otro signo representamen y este otro objeto y así sucesivamente.

“La noción de interpretante no refiere a la persona que interpreta al signo, sino a lo que garantiza la validez de éste aún cuando el sujeto intérprete se halle ausente. Esta garantía se produce por la presencia simultánea de toda otra representación referida al mismo objeto significado, que se convierte a su vez en signo, susceptible de ser interpretado por otro, hasta el infinito, dando lugar a lo que Pierce llama semiosis ilimitada” (Almarza, 2005)¹⁵.

Esta actividad de semiosis, en donde “*las convenciones culturales se funden con el universo enciclopédico individual y sus aspectos más intrínsecamente amnésicos y emotivos*”¹⁶, es posible que se presente porque una de las funciones del signo es de referencia, un atributo que el signo representamen ha tomado del objeto en algún aspecto y no en cuanto a su totalidad; este atributo, según Pierce, se denomina “ground”.

Ejemplo: “Estufa negra, el atributo de la estufa es el color negro y no que es grande”. Pues bien, nuestro objeto es la acción cotidiana de beber agua y el atributo que se escogió para ser representado es “el desplazamiento”, no la trayectoria. La trayectoria supone un juego con el espacio y se relaciona con el medio, es decir con los dinamo-ritmos y el desplazamiento con el objetivo de la acción: beber agua; cómo la bebe es la manera en que lleva a cabo esa acción, en donde antes de llegar a la acción, el actor realiza una serie de movimientos que pueden entenderse como duda, miedo, olvido, meticulosidad. Una serie de curvas que impiden una trayectoria lineal y con ello una narrativa directa.

Esta actividad de semiosis permite un enfoque estructuralista, el cual hace referencia a un análisis de relaciones entre los diversos elementos que hacen posible el artefacto o signo material, creando una dialéctica junto con los elementos de oposición intencionados que el destinador ofrece a partir del uso del contenido desde una forma ambigua.

Con lo anterior se deduce que los dinamo-ritmos son el signo del Teatro Gestual, que además de producir múltiples interpretaciones dentro del ejercicio de la semiosis del individuo, hace que la estructura sea dinámica, permitiendo generar las características de un mensaje estético: intencionado, posee información y redundancia que lo hace ambiguo, ya que la estructura permite presentar dos o más significados a toda la partitura-frase-sintagma. En la estructura del

mensaje estético hay una dialéctica entre la ambigüedad y la reflexión por parte del destinatario, ya que la forma del contenido e información ambigua hacen posible una experiencia de elección libre entre una estructura de posibilidades de asociación durante la trayectoria.

Desde el punto de vista estético, se tiene en cuenta que éste tiene implícita la estructura superficial en donde se concibe un destinatario como parte de la estructura para completarla y transformarla: “*La estructura superficial implica dos tipos de actos semióticos en el artista, íntimamente unidos: el acto de referir y el acto de designar. A estos dos actos cabe agregar el acto de expresar, que corresponde a alguien para quien el signo funciona como tal; en el caso del arte, al apreciador, al contemplador, quien, con su cooperación interpretativa va completando el sentido de la obra*” (Eco, 1986)¹⁷. La estructura superficial se caracteriza por tener la posibilidad de designar algo de la realidad desde tres maneras:

Representativa: en donde la obra es una imitación de la realidad, una reproducción.

Abstracta: esta designación busca manifestar un punto de vista filosófico, científico o creativo.

Simbólico: es una expresión en imagen que produce significados renovados.

Estos niveles de designación se manifiestan simultáneamente en el ejemplo de “partituras de movimiento manejado a través de los dinamo-ritmos”, en cuanto a que se

15. Almarza, Risques Fernando. revista teatro en línea no. 2 (enero, 2005). Arte como objeto de conocimiento; estética como Semiótica; estética como conocimiento <<http://teatroenlinea.150m.com/1enero05/almarza.htm>> Consultado el día 19 de septiembre de 2011.

16. Glosario de términos relevantes en los ámbitos de la Semiótica, de la Biología y de las ciencias cognitivas (con una cola de citas textuales relevantes).Revista de humanidades y Ciencias Sociales, nº 7, septiembre del 2010.

17. Eco, Umberto. Radoslav Ivelic K. Archivo del portal de recursos para estudiantes, semiótica y estética estructuras semióticas del arte <www.robertexto.com> Descargado el día 29 de septiembre de 2011.

hace evidente que representa una acción cotidiana, por ende designa de manera representativa.

Este lenguaje (los dinamo-ritmos) que usa para representar esa acción logra dispersar el referente, es decir, la estructura es predecible y a la vez sorprende al destinatario. Este efecto hace que la acción pueda entenderse desde un punto de vista creativo y/o crítico frente al valor que el destinatario otorgue al objeto, ya que el dinamo-ritmo complejiza la acción y hace ver al destinatador en una lucha consigo mismo frente a la acción concreta. Estos efectos son los que generan una designación denominada abstracta.

En el caso de “la acción con dinamo-ritmos sin objeto”, la designación representativa no está, pero el nivel de abstracción es mucho más alto porque la estructura no permite contextualizar la situación. El destinatador puede entenderse en un conflicto interno en donde se manifiestan sus estados psicológicos y producen emociones confusas que el destinatario solo puede percibir pero no puede asociarlas a una causa específica.

Teniendo en cuenta el punto de vista estructuralista y las cualidades semánticas del cuerpo del actor¹⁸ que crean un mensaje estético desde la acción realizada con los dinamo-ritmos, se entiende el lenguaje gestual como el intermediario por el cual el destinatario recibe estímulos (a partir de signos connotativos). Entonces, estos se hacen parte de una idea intuitiva e

inverosímil sobre un objeto concreto que el destinatador remite para ser completado con imaginarios y sensaciones subjetivas por parte del destinatario. Es decir que este lenguaje piensa en el destinatario como alguien que tiene que completar el mensaje, característica que hace de este lenguaje un intermediario con función estética, ya que permite de manera intencional la creación de nuevos puntos de vista sobre el objeto referenciado, a través del juego de contrastes o narrativa no lineal que permite al destinatario entrever el mensaje de la acción como metáfora situacional.

Hallazgos de los espectadores frente al paralelo de las acciones: con y sin dinamo-ritmos

El mensaje estético, según Eco, mantiene la idea de argumento de la poética de Aristóteles, de procurar generar cosas que sorprendan y que a su vez sean aceptables y creíbles al destinatario, una correlación entre forma y contenido, información y narrativa, “*que mantiene tensa la dialéctica entre la libertad de interpretación y la fidelidad al contexto estructurado del lenguaje*” (Eco, 1986, pág. 136). Esta dialéctica se puede entender como sustancia de la forma de los dinamo-ritmos y los referentes emocionales que suscitan una acción.

Lo anterior se sustenta con la referencia de uno de los entrevistados, al explicar que su imaginación antecede lo que va a ocurrir al ver un movimiento en relación a un objeto común, pero lo que sucede es otra cosa de lo que esperaba:

“la manera en que se usó un elemento que usualmente se usa para comer (como es el cuchillo) me produjo ternura en un principio y luego cuando el brazo se movió contra su voluntad, observé dos fuerzas contrapuestas, lo que me hizo pensar que alguien la estaba obligando a confesar algo, pero luego ella gana” (Entrevista E1, 3 de agosto de 2011).

Es importante aclarar que el destinatador-actor solo exploraba con el ritmo, sin tener historias preconcebidas. Sin embargo, se evidencia que el uso de los dinamo-ritmos cambia el sentido de una acción, ya que permite al destinatario durante el trayecto suponer en relación al objetivo final de beber agua:

“La acción, cuando cambia el ritmo genera una “curiosidad” que no sucede cuando la acción es cotidiana, cuando lo hace con un cuchillo uno se anticipa e imagina el final (se va a matar), esta anticipación genera tensión y curiosidad a la vez. Y cuando se hace sin objeto uno está todo el tiempo esperando a ver qué es lo que va a suceder, existe un suspenso y la mano se convierte en protagonista” (Entrevista E4 de 3 agosto de 2011).

18. Entiéndase por semántico la interpretación, para lo cual es pertinente remitirse a todas las entrevistas y verificar los múltiples sentidos semánticos provocados por el uso de los dinamo-ritmos documentados en el material didáctico

Reconocer los dinamo-ritmos como elemento sígnico no necesariamente debe significar siempre lo mismo. Este elemento debe entenderse en relación al sintagma o estructura, lo que nos permite deducir que (un toc global en una acción de beber agua es diferente a un toc global en la misma acción de beber agua pero que en otro orden cumplen una función diferente) "(...) la obra poética es una estructura funcional y sus componentes individuales no pueden ser comprendidos sin la conexión con el todo" (Mukarovsky, 2000. pág. 52).

Lo anterior se evidencia en el material didáctico cuando se hace un paralelo de dos mismas acciones con variación de dinamo-ritmos: se cambia el toc global por staccato; esta variación en una misma estructura permite diferentes sentidos semánticos como lo demuestra una de las entrevistas en relación a la acción con variación:

"¿Qué interpreto de la acción? La primera vez entendí el movimiento como una decisión valiente que ha tomado el personaje, y la segunda (creo que era un staccato) la interpreté como una obligación que el personaje tiene que tomar en contra de su voluntad". Concluyendo que los dinamo-ritmos deben comprenderse en relación con el todo (entrevista E3, 29 de agosto de 2011).

"¿Qué interpreto de la acción? Que tenía sed y por la ansiedad de tomar agua, la regaba, la segunda vez que cambió un movimiento demostró sorpresa, creí que tenía un líquido peligroso y estaba con dudas de beberlo o no" (entrevista E5, 2 de septiembre de 2011).

En las entrevistas, al responder sobre la interpretación de la acción con vaso y dinamo-ritmos, los entrevistados hacen alusión a la creación de un concepto personal según la función del movimiento, más que al concepto literal. Esto en relación al pensamiento con el movimiento, y no es precisamente el pensamiento del entrevistado, sino del destinador:

"El ritmo de una acción es totalmente proporcional al pensamiento del personaje. Me refiero al video, cuando se contraponen las dos acciones una con ritmo variado y la otra que no: se entiende que el personaje del ritmo lento (DINAMO-RITMO) está pensando; pero esto se entiende desde una sensación, porque no logro captar claramente lo que está pensando, además porque no hay tiempo. Es una sensación efímera no razonada" (entrevista E1, 3 de agosto de 2011).

Estos aciertos en relación al uso sintáctico de los dinamo-ritmos y los múltiples sentidos semánticos generados en los entrevistados, evidencian el papel activo del espectador, que construye el texto corporal junto con el actor. Esto nos permite resinificar el término de dinamo-ritmo, ya que el actor del teatro gestual tomará conciencia de la existencia del movimiento corporal como un lenguaje formado por frases. Esta conciencia lo lleva a generar en el espectador diferentes interpretaciones, según el dinamo-ritmo que utilice. Y así las posibilidades de interpretación aumentan.

Conclusiones

Hacia una semiótica del Teatro Gestual es una iniciativa para comprender el ejercicio del actor, pensando el lenguaje corporal desde una mirada semiótica. Esta mirada indaga sobre el uso del ritmo como signo del Teatro Gestual, capaz de generar múltiples interpretaciones en una sola frase o composición independiente de los otros sistemas sintácticos posibles.

El principal aporte de esta investigación radica en buscar la definición/es del proceso de comunicación efímero y sin palabras del Teatro Gestual, teorizando la función de los dinamo-ritmos. Estos han sido elementos técnicos del actor para la puesta en escena, por ende este trabajo es la primera propuesta de abordar los dinamo-ritmos alejados de otros elementos que incluye la escena, comprendiendo su función de signo dentro del proceso de comunicación en el lenguaje corporal.

El dinamo-ritmo, elemento técnico que nace del cuerpo, es usado como elemento gramatical para crear una estructura que remite a ideas universales o a la realidad, tomando un aspecto concreto del objeto referenciado (ground): "Desplazamiento de la acción de beber agua", a través de la combinación de los dinamo-ritmos considerados como el signo representamen y canal del mensaje, en donde su trayectoria es capaz de generar al destinatario emociones e ideas más elevadas sobre el referente. Con lo que se concluye que una acción con dinamo-ritmos permite designar una acción concreta desde una estructura que parece ser predecible, y que a la vez sorprende al destinatario por la manera (el medio: dinamo-ritmos) en que es ofrecida la acción; por ende, designa de manera representativa y simultáneamente abstracta y simbólica en cuanto a que el carácter ambiguo y autorreflexivo permite al destinatario recrear un interpretante del referente de acuerdo a un punto de vista crítico e imaginativo.

Referencias

Almarza, Rísquez F. *Revista Teatro en línea No. 2* (enero, 2005) Arte como objeto de conocimiento; estética como semiótica; estética como conocimiento <<http://teatroenlinea.150m.com/1enero05/almarza.htm>> Consultado el día 19 de septiembre de 2011.

Birdwhistell, R. (1979). *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Editor Gustavo Gili.

Bobes, M. C. (1997). *Semiología de la Obra Dramática*. Madrid: Editorial Arco Libros.

Cobley, P. (2006). *Semiótica para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente SRL.

Decroux, E. (2000). *Palabras Sobre el Mimo*. 1ª Edición. España: Ed. El milagro.

Eco, U. (1986). *La Estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen

El interaccionismo Simbólico. *Trabajo de teoría sociológica contemporánea*. Universidad de Salamanca, Facultad de Ciencias Sociales, Licenciatura de Sociología. Curso: 98/99. <<http://html.rincondelvago.com/el-interaccionismo-Simbolico.htm>> Consultado el día 29 de septiembre.

Fast, J. (1971) *El Lenguaje del Cuerpo*. Barcelona: Kairos.

Lecoq, J. (1997). *El cuerpo poético, una pedagogía de la creación teatral*. España: Alba editorial.

Memorias "Gesto Vivo, pantomima, mimo-clown y teatro gestual". *Encuentro de creadores del silencio*, septiembre de 2008.

Morris, Ch. (1972). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Chicago: Taurus.

Mukarovsky, J. (2000). *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte*. Colombia: Plaza y Janes editores S.A

Ortega González-Rubio, M. (2003). *Revista Trimestral de Estudios Literarios*. Volumen III – Número 1.

Ortega González-Rubio, M. (2003). *Revista Trimestral de Estudios Literarios*. Volumen III - Número 12.

Peirce, Charles. (1978). *Lecciones sobre el pragmatismo*. Buenos Aires: Ed. Aguilar.

Peirce, Charles. (1974). *La Ciencia de la Semiótica*. Argentina: Ediciones Nueva visión.

Radoslav I. K. *Semiótica y Estética Estructuras Semióticas del Arte*. Archivo del portal de recursos para estudiantes <www.robertexto.com> Descargado el día 29 de septiembre de 2011

El Genio Maligno, *Revista de humanidades y ciencias sociales*, N° 7. Sep. 2010 Consultado el día 23 de septiembre de 2010.

Serrano, S. (1992). *La Semiótica*. Barcelona: Montesinos.

Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Editorial Losada. S.A. Moreno.

Tello, N. (2001). *Umberto Eco para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente. SRL.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra.

Zechetto, V. (2002). *La danza de los signos: Nociones de Semiótica general*. Quito: Ediciones ABYA-YALA

Maryury Hernández
Hurtado

mayurihernandezh@hotmail.com

Licenciada en Artes Escénicas con énfasis en Teatro Gestual de la Universidad Pedagógica Nacional (2012). Participó como actriz principal en el montaje teatral lúdico pedagógico "Voy derecho por mis derechos" del equipo artístico "Arte diverso", capacitando a los integrantes de las fuerzas armadas en todos los batallones del país (2007-2010). Actualmente participa en el colectivo de arte "Velatropa" como actriz, desarrollando un lenguaje teatral donde el cuerpo y la imagen son el resultado de un trabajo transdisciplinario y contemporáneo. Velatropa basa su propuesta en un trabajo teatral físico, donde el cuerpo del actor y lo visual en sus puestas en escena siempre han sido un leitmotiv. (2010-2012).

Artículo recibido en octubre de 2011 y aprobado en diciembre de 2011.