

Cuerpos en acción, artes vivas e interculturalidad¹

Corpos em ação, artes vivas e interculturalidade

Bodies in action: live arts and intercultural signs

Rocco Mangieri

Resumen: Este texto es al mismo tiempo un breve compendio del curso de socioantropología teatral (Sociología) y una propuesta complementaria para la enseñanza de las artes escénicas. Los aspectos teóricos de base son: la eliminación de límites y fronteras epistemológicas e ideológicas entre las áreas disciplinares y artísticas, el manejo de la interculturalidad, los principios de la Socioantropología teatral y en especial el concepto de restauración de la conducta ordinaria y la necesaria vinculación de una  *voilà* del cuerpo, de la acción y del personaje.

Palabras clave: artes vivas, corporalidad, *training*,  interculturalidad, semiótica

Resumo: Este texto é ao mesmo tempo um breve compendio do curso sócio-antropologia teatral (Sociologia) y una proposta complementar para o ensino das artes cênicas. Os aspectos teóricos de base são: a eliminação dos limites e fronteiras epistemológicas e ideológicas entre as áreas disciplinares e artísticas, o manejo da interculturalidade, os princípios da Sócio-antropologia  teatral e em especial o conceito de restauração da conduta ordinária e a necessária vinculação de uma  *voilà* do corpo, da ação e da personagem.

Palavras-chave: artes vivas, corporealidade, *training*, interculturalidade, semiótica

Abstract: This text is, at the same time, a brief compendium of the course of socio-anthropology (Sociology) and a complementary background in the learning process of performing arts. The theoretical aspects are: the elimination of limits and epistemological borders between the areas or artistic disciplines, the managing of the inter-cultural process in

¹ Este texto es una versión ampliada y modificada del originalmente publicado en la revista ACTUAL, de la Universidad de los Andes, número 71, Mérida-Venezuela, 2010.

live arts, the use of the principles in theatrical socio-anthropology and specially ,the concept of conduct-restoration and the connections between an theory of the *body*, theory of the *action* and theory of the *personage*.

Keywords: live arts, embodiment, training, inter-cultural, semiotics.

1. El cuerpo que habla y la energía que danza

He estado trabajando por varios años y en diversos entornos académicos y profesionales en el campo de las artes escénicas, el teatro, la danza y el performance. Mi acercamiento a la semiótica se realiza en cierto modo, además de otros temas, a través de la problemática del “cuerpo escénico” y sus implicaciones a nivel de la comunicación y la significación que produce en la interacción entre actor-texto-escena-publico.

Respetando en buena medida el teatro de texto – *teatro di recitazione*, de prosa o de guión – en toda su dimensión socio-histórica y semiótica, me he orientado mas bien a revalorizar otros elementos constitutivos del “discurso de la escena y del cuerpo”. Me uno a la tesis de que definitivamente la teoría y la técnica de Konstantin Stanislavski representa sin duda el producto más elaborado del teatro burgués del siglo XIX y comienzos del siglo XX, y al mismo tiempo la culminación de una estética basada una determinada teoría del personaje fundada en buena parte en las teorías psicológicas de occidente pero carente de otros referentes socio-antropológicos cuya importancia sigue siendo para mí fundamental para la formación del actor contemporáneo.

Debido al hecho de que los fenómenos culturales son “arqueológicos y temporalmente estratificados”, la técnicas psicológicas del personaje permanecen y viven pero esto no quiere decir que sean el punto máximo a alcanzar sino que, en todo caso, constituyen una acumulación socio-histórica de sentido que funciona y resiste, alojada en un nicho de producción artística e ideológica. Finalmente, y como ejemplo, la industria cultural del espectáculo , el cine moderno y postmoderno relativamente complaciente, necesitan funcionar sobre la base de producción de las técnicas del personaje psicológico derivadas del naturalismo y del realismo, salvo algunas excepciones.

En todo esto se traza el modelo de la “sociedad del espectáculo” sobre el cual todavía se incrusta el signo del actor o del *performer* como encarnación de un carácter, de un tipo psicológico o rol.

Otro elemento importante es el tema de la “ruptura de este código” que se produce, al menos a nivel programático y teórico como manifiesto y experiencia estética , a través de las vanguardias del siglo XX, especialmente con Antonin Artaud y más tarde hacia los años

sesenta y setenta con Grotowski, Brook, Barba, Savarese, La Candelaria, Yuyachkani, el Escambray, las propuestas del nuevo teatro latinoamericano de los años setenta y ochenta y muchas otras experiencias.

2. Artes vivas e interculturalidad: la mirada del otro

Actualmente este discurso se podría alojar bajo la “etiqueta” provisional de “teatro antropológico”. En cierta forma, buena parte de las escuelas contemporáneas de performance han utilizado muchos de estos principios. Es el caso, por ejemplo, de la escuela de Richard Schechner en la Universidad de Nueva York y su Departamento de Performance, del ISTA de Dinamarca o del Departamento de Etnoescenología de J.M.Pradier.

Es a partir de este momento que se puede hablar de *interculturalidad* como tal. Lo inter-cultural supone previamente el reconocimiento del otro, “la otredad como valor, como objeto de valor”, incluso como “significante enigmático y seductor” del cual todavía no conocemos sus efectos y sentidos pero que nos “atrapa” en la red de su producción significativa. Para el arte y el teatro del primer cuarto del siglo veinte europeo, “el Otro” es Oriente o las tradiciones olvidadas o marginadas de las culturas populares locales. Esto es lo que ocurre con Artaud, lo que ocurre en menor medida con Brecht y tantos otros teóricos y gente del teatro y la danza en el primer tercio del siglo XIX.

La fascinación de Artaud por el discurso corporal y gestual del *actor-performer* oriental es demoledora . Se acumula, modaliza y continúa , transformándose más tarde en Grotowski, Brook, Barba e incluso en Pina Baush y su “deriva rizomática”. Lo que Artaud pedía era otro tipo de realismo . Un “realismo del cuerpo físico”. El actor como “atleta de las pasiones y las emociones” capaz de jugar en esa frontera entre lo real del estremecimiento y de la convulsión y lo imaginario de la puesta en escena. Esto es lo que conocemos como el *training* sobre el “cuerpo vivo” del actor.

Sin duda es una versión europea de la mirada sobre “la otredad del cuerpo escénico’ oriental o periférico”, pero es un proceso neto y auténtico de “interculturalidad” pues se investiga sobre el signo escénico que se construye y en el interior de un proceso semiótico de “reconocimiento y de inter-traducción”. El discurso y el signo de Artaud es “religioso, propedéutico y purificante” en cierto sentido: Lo otro es la “peste” y la “convulsión” que debe “invadirme y poseerme para purificarme”, así como será para Grotowski y Barba el principio del “cuerpo extraordinario y pre-expresivo”. La verdad del cuerpo está, sobre todo, en el otro. Se trata de una interesante “inversión” – en los dos sentidos económico y estético – de la

“significancia del gesto y del cuerpo escénico”. Julia Kristeva incluiría seguramente este aspecto como ejemplo del “poder de la perversión de los signos corporales”.

3. Cuerpo del aire, cuerpo biomecánico, cuerpo convulsivo

Creo que se trazan en el discurso de Artaud, además de otras, tres imágenes, tres grandes construcciones metafóricas y semióticas a partir del diálogo intercultural: (i) “el cuerpo mecánico y semi-elástico” – ya prefigurado pero desde otros códigos culturales por Gordon Craig – el cuerpo del autómatas vivo y autorregulado (la reconstrucción semiótica del cuerpo del danzarín balinés), (ii) el “cuerpo respiratorio”, re-dibujado sobre el mapa del cuerpo del tai-chi y del cuerpo anatómico-energético oriental y (iii) el “cuerpo convulsivo y jadeante”, el cuerpo que siempre sobre el control de nuevas formas respiratorias olvidadas por occidente , una amalgama semiótica más europea y focal pero que aparece, por ejemplo, tiempo después en el interior mismo de la cultura del cuerpo oriental: “el cuerpo del *butoh*”.

Años más tarde, en las elaboraciones posteriores de Barba y Savarese reaparece , mucho más estructurado en términos pedagógicos, un “cuerpo físico y accional” trazado sobre “oposiciones”. Oposiciones que deben activarse y controlarse simultáneamente para crear la imagen visual y física de lo que se denominó cuerpo extraordinario , el “cuerpo extra-cotidiano”. Barba y Savarese dibujaban el modelo pedagógico del actor-danzarín oriental y asiático como cuerpo-vivo, “cuerpo-en-vida”. El cuerpo siempre “atento y dispuesto” a la acción que no se piensa antes de realizarse sino que se manifiesta a través del ejercicio constante de una biomecánica y una geometría orgánica del “cuerpo-mente”.

4. Cómodo en la incomodidad: más tiempo y menos espacio...

Incluso se buscan y localizan relaciones y correspondencias semióticas y discursivas con la corporalidad escénica más europea de la *commedia dell'arte*, de la formas mediterráneas del teatro griego y de todas las formas de la teatralidad popular europea como el *circo* por ejemplo. Aquí se dibujan dos signos muy importantes y casi permanentes en esta trama intercultural que reconoce al cuerpo del otro: la “in-comodidad” y la “in-movilidad”. O, cuando menos, la persistencia discursiva de “signos y figuras corporales” que hacen énfasis estético en el valor del “cuerpo detenido”, pausado, casi inmóvil y del cuerpo ligeramente des-fasado, “descentrado” e in-cómodo. En este momento hay un enunciado típico: “...el actor-danzarín debe ser-estar cómodo en la in-comodidad”.

Un enunciado scubierto todavía nos seduce y anima hoy a nuevas exploraciones: “...el actor-danzarín debe ocupar su cuerpo 7 décimos en la acción temporal y 3 décimos en

el espacio”. Trabajando, en el marco de oposiciones corporales dinámicas y variables “hará vivo y visible el valor del tiempo” el cual se quema y se dispendia cuando el cuerpo del actor se mueve a toda velocidad y sin conciencia de la geometría del lugar en el cual se inserta y se moviliza. De ahí el valor renovado de lo *in-móvil*, de ese aparente *non-far-nulla* pero completamente enérgico, atento y activo en cada pausa y “microgesto”, cada microsigno gestual o kinésico.

El “espacio de la acción” se restringe y se limita en beneficio del “tiempo de la acción”. De allí el valor asignado a las “figuras semióticas de la inmovilidad y la discontinuidad”: el “marcaje” de los signos y “figuras de posición y orientación” corporal en formas de “discontinuidad” en la cuales los “actantes y actores” son los miembros y partes del cuerpo: “macrogestos y microgestos” marcados en la secuencia temporal del movimiento.

5. Teoría del cuerpo, de la acción y del personaje

El hallazgo programático y didácticamente reconfigurado del cuerpo vivo o del cuerpo extra-cotidiano es fundamental para la reorganización del discurso de la escena europea desde los años sesenta-setenta hasta hoy. Este hallazgo conduce a lo que yo llamaría la configuración de una “teoría del cuerpo y de la acción” separada en principio de la “teoría del personaje”.

El teatro y la escena europea, salvo raras excepciones vanguardistas y el imaginario lúdico del cuerpo de la cultura popular, del carnaval y la fiesta, no dialogan con la corporalidad y el gesto autónomo y significativo sino hasta bien entrado el siglo XX. Lo mismo ocurre con el entorno latinoamericano. Pero Latinoamérica posee códigos corporales y gestuales cotidianos más cercanos a Oriente, Asia o África y de hecho la conexión semiótica a nivel de la producción del signo escénico será más fluida en relación a la textualidad del cuerpo extra-cotidiano y extra-ordinario. Los *performers* mexicanos, venezolanos, argentinos o brasileños de los ochenta y los noventa, que reinventan en la calle las figuras y técnicas del *butoh*, del *kabuki* o de la “máscara oriental”, se re-encuentran con figuras corporales menos distantes: es la recomposición  una “gramática corporal y somática” en la cual las condiciones de una semiótica del mundo natural – como diríamos siguiendo a A.J.Greimas – son más congruentes en términos de unidades, formas de articulación, enlaces discursivos.

La corporalidad latinoamericana es, siguiendo a Juri Lotman, mucho más “textual” que gramatical y posee  condiciones interculturales y antropológicas que le permiten operar en “discursos corporales mixtos e híbridos” así como también secuenciales y rituales.

6. interculturalidad, aculturación e inculturación

La interculturalidad supone en cierto modo dos procesos semióticos interdependientes – señalados por Eugenio Barba – la “a-culturación” y la “in-culturación”. La descarga consciente parcial o total de hábitos corporales y figuras de acción y de respuesta y la adquisición de nuevas formas y figuras corporales a través de las cuales podamos reinventar signos, articular nuevos códigos personales o grupales y expresarnos en la escena, en el espacio-tiempo de la escena.

Pero todo esto posee una cierta lógica del valor muy contundente, incluso desde la “dimensión estética y política” a la vez , pues tiene que ver con la reconstitución de una semántica de la cultura del actor y de la cultura en general, de la mirada “convencional y normal” de la gente en relación a la significación no solo de la escena sino de la vida a través de la escena. Teatro, otredad, interculturalidad y sentido de la vida se entretajan.

El problema en definitiva ya no es, no debe ser, el problema del montaje del espectáculo sino , mucho más allá , la reinscripción  actor-danzarín, del *performer* como oficiante contemporáneo de los signos y discursos interculturales, como operador semiótico de la otredad que “habita en la memoria y cultura del cuerpo social”.

Los “principios elementales” del *Arte secreto del Actor* (Barba-Savarese, 1990) resuenan y reconfiguran  listado de elementos fundamentales que se traman en una suerte de geometría a la vez orgánica y abierta:

ANTROPOLOGÍA

CUERPO DECIDIDO

CUERPO EXTRACOTIDIANO

ANATOMÍA

APRENDIZAJE

DILATACIÓN

DRAMATURGIA DEL CUERPO

ENERGÍA

EQUILIBRIO

EQUIVALENCIA

GROTESCO

MONTAJE

NOSTALGIA

OMISIÓN

RESTAURACIÓN DEL COMPORTAMIENTO

TÉCNICA DEL CUERPO TRAINING

Uno está tentado a re-definir muchos de estos aspectos como verdaderos “recorridos isotópicos” tanto a nivel del “Plano del Contenido” como del “Plano la Expresión”. Como ejes y campos discursivos que intentan reorientar el trabajo del actor sobre y a partir del cuerpo:

“Ser resistente y flexible al mismo tiempo. Tener capacidad de ‘retener energía en una acción limitada de tiempo, energía necesaria para una acción más amplia y significativa...’ Este es el signo del ‘buen actor’ en el teatro oriental. Este proceso no tiene nada que ver con el valor de la acción en la vida cotidiana sino sólo en el ámbito de lo extracotidiano” (Barba-Savarese, 1999, p.65)

“El ‘principio de oposición’ está conectado con un ‘principio de simplificación’. Simplificar significa ‘omitir’ algunos elementos que para ‘poner de relieve’ otros considerados como esenciales’.” (Barba-Savarese, 1999, p.99)

“Pareciera una contradicción Lógico-formal del lenguaje decir que ‘un actor no debe, en principio representar nada’ pero es un aspecto fundamental para el teatro – el teatro oriental, por ejemplo: el actor representa en todo caso ‘su propia ausencia...’ un actor de la pura presencia...” (Barba-Savarese, 1999, p.86)

7. El cuerpo del performance y de las artes vivas

Desde otro espacio cultural europeo, pero casi paralelo en el tiempo, aparece “la teoría implícita del cuerpo del performance” que yo quisiera identificar en cierto modo con las experiencias de Pina Baush y todo lo que se deriva de ella a partir de finales de los setenta hasta hoy. Pina Baush propone otra corporalidad en términos de gramática y de sintaxis de los elementos y figuras comunicativas del cuerpo aparentemente alejadas de un discurso intercultural como el de Barba por ejemplo. Pero creo que la corporalidad del discurso-Baush posee cuando menos dos “figuras retóricas” – si bien transformadas – comunes: el “cuerpo extra-cotidiano” y el “cuerpo vivo”, atento. Al igual que en la teoría de Barba y Savarese, el actor deja de lado la re-codificación lineal del texto para trabajar el signo corporal a partir de lecturas globales y construyendo el discurso de la escena a través de otras soluciones somáticas: “deslizamientos, choques, extravíos y desencuentros, tensiones y distensiones, repeticiones, automatismos”, Sobre todo el trabajo semiótico sobre el “automatismo” y la “repetición modulada”.

El juego de oposiciones, más geométrico y orgánico en Barba, se traduce en “aleatorio, probabilístico y automático” en Baush pero sigue presente en la estructura fundamental del relato corporal. Lo mismo podría decirse por ejemplo, de las experiencias de Merce Cunningham.

En América Latina el proceso de “traducción intercultural” con Asia y África ha sido fluido y constante en relación al teatro, la danza y las artes escénicas. Sobre todo a partir de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta hasta hoy. Los “códigos” y “figuras” del arte corporal asiático – chino, hindú, japonés...– resuenan y se alojan para transformarse en las experiencias de muchos grupos y artistas locales. En nuestra experiencia local, hacemos uso de algunas figuras y experiencias didácticas para el cuerpo del actor y del danzarín derivadas de los estudios y propuestas de Barba – oposición, anatomía, cuerpo decidido y cuerpo vivo, omisión, dilatación, energía, equivalencia etc.

En nuestras experiencias didácticas hacemos uso o recurrimos a re-semantizaciones de principios estructurales y o positivos derivados del teatro físico y de la anatomía del cuerpo extra-ordinario que fundamentalmente procede de la cultura gestual y corporal oriental pero que proviene también de nuestras culturas locales: trabajo sobre el concepto del “cuerpo dilatado”, sobre la “omisión”, sobre el uso del “doble” y la “sombra”, sobre la configuración del cuerpo del “autómata”, sobre la “peripecia”, sobre la expresión “externa” de las emociones.

8. Lo textual y lo gramatical

Me interesa puntualizar o focalizar lo relativo a dos “grandes modelos del cuerpo en acción” que se configuran en el estudio intercultural que emprendemos. Por un lado “un cuerpo más gramatical y ritual”, basado en secuencias gestuales y narrativas más discontinuas y regladas o más codificadas – sobre todo desde el exterior del cuerpo – y “un cuerpo más textual y menos reglado” en cuanto códigos fuertes de uso y de manipulación corporal y gestual. Entre ellos hay varias posibilidades pues no se trata de modelos semióticos polares y extremos sino de gradaciones.

Por otro lado se nos presentan dos – grupos de figuras de acción – muy importantes para nuestro trabajo: en el “primer grupo” “la ‘lentitud’, la inmovilidad y la discontinuidad” más o menos pensada o programada entre las unidades gestuales o morfo kinésicas. Estos procesos logran hacer más consciente el valor semántico y pragmático del tiempo corporal de la acción y las relaciones tensionales o tensivas entre las diversas partes del cuerpo

convertidas en actantes y figuras del discurso. En el “segundo grupo”, el trabajo sobre las “figuras de la velocidad, el encadenamiento rápido de los signos corporales, la rapidez”.

Pero existe finalmente un elemento muy importante en todo esto, derivado de la semiótica del cuerpo oriental y de su forma de comprender la acción y es la adquisición de “la consciencia del cuerpo vivo y extraordinario” que “cómodo en la incomodidad” se va organizando siempre, a todo lo largo del performance, sobre la base semiótica de “oposiciones que cambian continuamente de zona o lugar corporal”. El cuerpo debe “recobrar la memoria del juego de las oposiciones y el valor sintáctico y pragmático de sus componentes”, sus articulaciones de sus posibilidades narrativas y discursivas. El cuerpo se configura progresivamente como un texto abierto al código de correlaciones inéditas, olvidadas o desconocidas del plano de la expresión y del plano del contenido. En este tipo de “trabajo semiótico con el cuerpo” la materia corporal debe adquirir nuevas sustancias o sistemas opositivos basados en principio en una “gramática discontinua” que progresivamente se enlaza o coordina con un enfoque textual y más abierto en relación a las composiciones y configuraciones de relatos corporales.

El trazado de un modelo de referencia debe ser útil tanto para el análisis y la reflexión teórica así como también para el proceso de creación y organización de la enunciación corporal y gestual. Este modelo debe considerar el plano del enunciado pero sobre todo el plano de la enunciación y de la organización del discurso corporal: lo primero en un *training* de este tipo es el trabajo semiótico sobre lo que denominamos la “pura presencia” del cuerpo, el momento deíctico del “yo-tu-aquí-ahora” como centro organizativo del texto. Alrededor de este núcleo deíctico se organizan todos los otros elementos. El cuerpo vivo o cuerpo decidido es una modalidad semiótica estructurada casi por completo sobre esta temporalidad.

9. Continuidad y discontinuidad

Enseguida se encadena el problema de la morfosintaxis de las unidades corpogestuales y del tipo de secuencias producidas en el eje temporal y espacial. Existen secuencias largas o cortas, de brevísima duración, a veces casi imperceptibles, pero todas tienen que ver con la relación diferencial entre lo “continuo” y lo “discontinuo”.

Cada parte o zona del cuerpo puede desarrollar una textualidad coordinada o independiente en relación a la totalidad del cuerpo en forma semejante a la danza balinesa, algunas secuencias de *tai-chi* o incluso de artes marciales o en el *butoh*. Se trata de la marcada diferencia que existe todavía entre, por ejemplo, la morfosintaxis del ballet clásico – grandes unidades fluidas cuyo encadenamiento y formas de articulación son invisibles o canceladas –

y la danza contemporánea, el ya histórico *break-dance* o el *butoh*, donde se alternan pequeñas y medianas unidades morfosintácticas. Las figuras y nodos de articulación son estéticamente visibles y muy importantes para la organización textual.

En pocas palabras, existe – como modelo teórico – un universo del “cuerpo accional” que oculta, cancela, desdibuja la enunciación y otro universo que la evidencia, la muestra o incluso la exhibe e intensifica a través de muchas figuras retóricas – y esto es un campo muy amplio e interesante: la repetición, la exageración, la reducción, uso de metonimias corporales etc. El uso y multiplicación de figuras retóricas de orden metonímico – figuras de omisión – es notable, por ejemplo, en el arte del cuerpo oriental e intercultural. El ballet se llena de metáforas visuales y subordina el nivel del enunciado al de la enunciación, la materia y la substancia del plano de la expresión – el cuerpo, el espacio – a la historia y la anécdota – un plano del contenido pre-organizado.

Otro elemento que tomamos en cuenta, a nivel teórico y de los talleres de ejercicios, es el uso dinámico y orgánico de la relación entre las partituras continuas o discontinuas es decir, el uso de un programa gestual bien de tipo muy secuencial y algorítmico, o más significativo. Un programa gestual supone el uso continuo/discontinuo del cuerpo y la implicación de “zonas” o partes del cuerpo determinadas que funcionan como “coordinadas” y “coordinantes”: así, por ejemplo en algunas danzas es el “sistema planta del pié-rodilla-columna-cabeza” el sistema coordinante principal a lo largo de todo el *training*. Estos sistemas de coordinación sintáctica pueden mantenerse siempre a lo largo de un performance o cambiar repentinamente – Danza Balinesa o Tai-Chi verso un performance de Pina Baush. Los programas gestuales, articulados al plano fundamental de la enunciación, producen un “relato del cuerpo” en principio independientemente de cualquier historia y de la construcción semiótica de cualquier personaje psicológico. El “cuerpo en acción” se relata en todo caso a sí mismo en “esa historia primera” de los miembros – tronco, manos, pies, ojos, espalda, brazos... Es eso que denominamos “presencia viva”...

En este “tránsito pedagógico”, en este “reencuentro con algunas figuras y relatos interculturales” que funden Oriente con América latina a través del cuerpo escénico nos reencontramos con signos, códigos y modos de producción semiótica “borrados o cancelados” que regresan vivamente para devolverle al actor-danzarín un nuevo realismo del cuerpo en acción.

El lector habrá podido dilucidar los ejes fundamentales del recorrido del Laboratorio: la restauración de la conducta “natural” del actor y el logro progresivo de la pre-expresividad y la energía del cuerpo extra-cotidiano y el cuerpo-vivo.

Todos los ejercicios se deben llevar a cabo a través de la técnica del contacto y de lo que hemos denominado como “*printing* cuerpo-energético”. El docente debe unirse necesariamente a todas las experiencias de trabajo con su cuerpo y proceder sobre todo a la transmisión e intercambio de un saber-hacer y un saber-accionar que solamente se produce, a su mayor nivel cualitativo, a través del contacto permanente del cuerpo del actor, el juego con determinadas reglas iniciales y un proceso de profundización cada vez más acuciosa del conjunto de variables.

No se trata de un avance a lo largo de una línea mecánica de logros sino del giro continuo y cada vez más logrado de un mismo conjunto de elementos. Estos son, en principio, los elementos de *L'énergie qu'il danse* de Barba y Savarese, a los cuales se agregan otros elementos de la “etnoescenología” de J.M.Pradier, de la “acción performática” de R. Schechner y del *Bios-escénico* de Victor Fuenmayor.

La serie de figuras e ilustraciones que siguen a continuación pertenecen al desarrollo del curso del Laboratorio de Socioantropología y Semiótica Teatral desarrollado en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de Los Andes (2007/2011), en la Universidad de Nanjing (China, 2009) y en el Master en Artes Vivas de la Universidad Libre de Bruxelles (2011).

Fig. 1 Trabajo preliminar sobre la oposición de base. Universidad de los Andes, 2007. (Rocco Mangieri)

Fig. 2 Trabajo con los dobles Shadows & Biomechanics Laboratorio de Socioantropología Teatral, Venezuela, 2008

Fig. 3 Trabajo con los dobles. El otro encarnado. Laboratorio de Socioantropología Teatral, Venezuela, 2008

Fig. 4 Discontinuidad, omisión y micro-gesto. Laboratorio de Socioantropología Teatral, Venezuela, 2007-2008

Fig. 5 Trabajo sobre la “dinámica de la acción” con de fuerzas opuestas, Universidad de los Andes, Venezuela, 2008

Fig. 6 “Reaprender  caminar” en la cuerda tensa. Colocar el cuerpo en la planta del pié. Laboratorio de Socioantropología del Cuerpo, Universidad de Los Andes, Venezuela, 2008

Fig. 7 Reapropiarse de la energía de la mirada. La “mirada del samurái”. Laboratorio de Socioantropología del Cuerpo, Universidad de Los Andes, Venezuela 2008

Fig. 8 Oposiciones básicas y traslado corporal de la “diferencia de potencial”. Laboratorio de Socioantropología del Cuerpo, Universidad de los Andes, Venezuela, 2008

Fig. 9 Acoplamiento orgánico “*Bunraku* humano”. Temporalidad/discontinuidad. Master en Arts Vivants, Universidad Libre de Bruxelles, 2010

Fig. 10 Trabajo de acoplamiento con la marioneta oriental (Bali)

Master en Arts Vivant, Universidad Libre de Bruxelles, 2010

Fig. 11 Interacciones libres con manejo de oposiciones dinámicas. Master en Arts Vivant. Universidad Libre de Bruxelles, 2010.

Bibliografía consultada

Barba, Eugenio; Savarese. Nicola (1990) *El Arte secreto del actor*, Diccionario de Antropología teatral. Escenología. Festival de México, México

Calmels Daniel (2000) *El saber del cuerpo*, Ed.Educativas, Buenos Aires. (2009) *Juegos de sostén y transgresión*, Biblos, Buenos Aires

De Marinis ,Marco (1980) *Semiótica del Teatro*, Editrice Bompiani, Milano

Duvigneaud Jean (1973) *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México

Finol, José Enrique (2006) *Semiotica del rito*, Designis 7, Gedisa– Barcelona

Galimberti, Umberto (2006) *Il corpo*, Feltrinelli, Milano

Goffman, Edwin (1975) *Relaciones en público. Microetnología de la vida cotidiana*. Ed. Alianza. Madrid

(1988) *La vida cotidiana como representación*. Doubleday. New York.
Levi- Strauss, Claude (1970) *Antropología estructural*, Eudeba, Buenos Aires
(1975) *Antología de textos*, Ed. Anagrama, Barcelona

Mangieri, Rocco (1990) *Semiótica del teatro: ensayo sobre el espacio y el comediante*. Ed. Consejo nacional de la cultura, Caracas.

(1998) *El objeto cultural y sus sentidos*, ULA, Mérida

(2000) *Las fronteras del texto*, Ed. Universidad de Murcia, España

(2006) *Tres miradas, tres sujetos*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid

Mauss, Marcel (1950) *Sociologie et anthropologie*, Press Univ.France, Paris

(1936) *Les techniques du corp*, en *El Arte secreto del Actor*. Ista- México, 300-312.

Pavis, Patrice (1980), *Diccionario del teatro*, Ed.Paidós, Barcelona.

Pradier, Jean Marie (2000), *La scène et la fabrique du corps*, Press Universitaire, Bordeaux

Ruffini, Franco (1979) *Semiotica del teatro*, Ed. Il Mulino, Bologna.

(1990) *El Sistema Stanislavski*, en *El Arte secreto del Actor*, Escenología, México

Savarese, Nicola (1980) *El teatro más allá del mar*, Ed.Laterza, Bari- Italia

Schechner, R. (2002) *Performance*, N- Y University Press, NY.

Ubersfeld, Anne (1995) *Lire le theatre*, Ed. Seuil, Paris.

(2000) *Semiotica del teatro*, de. Cátedra- Imagen, Madrid

Resumen Curricular:

Rocco Mangieri. Semiólogo (Universidad de Bologna, Universidad de Urbino, Italia). Doctor en Filología y semiótica de las artes (Universidad de Murcia, Estudios de escenografía e historia del arte (Universidad de Roma). Realiza estudios de semiótica e historia del espectáculo con Franco Ruffini y Marco de Marinis (DAMS, Departamento de Arte, Música y Espectáculo, Universidad de Bologna) y cursa el Seminario Avanzado en Semiótica Visual con Omar Calabrese y Umberto Eco. Participa en el seminario de Antropología teatral de Eugenio Barba (ISTA). Colabora como docente e investigador en el programa de Maestría de Artes Vivas de la Universidad Libre de Bruxelles.
