

CONTINUO Y DISCONTINUO:

ELEMENTOS PARA UNA SEMIÓTICA DE LA DANZA Y DEL MOVIMIENTO

ROCCO MANGIERI

*“Estamos todavía a la búsqueda
de una poética común basada en el cuerpo.”*

Víctor Fuenmayor

I. OBJETOS MULTIPLANARES

La danza, para constituirse en *objeto semiótico*, debe ser *biplanar* (Hjelmslev 1968). De hecho, lo es aun en el caso de los movimientos corpogestuales-rítmicos más sencillos dotados de ciertos niveles de expresión y de comunicación social como las pequeñas “frases” y sintagmas kinésicos que hacemos moviendo el cuerpo –total o parcialmente– en determinadas situaciones: saludos, gags corporales, tips ritualizados, posturas dinámicas. Sabemos también que esta biplanaridad de la danza entre expresiones y contenidos, además de otros *requirements* semióticos –no-conformidad, ambigüedad interpretativa, etcétera–, a su vez se multiplica y expande en las capas y pliegues de su misma práctica sociohistórica y estética. En realidad, toda danza es *multiplanar*; sea mítica-ritual, funcional, espectacular, convoca y articula varios planos expresivos y semánticos. Su materia y sustancia proceden del *cuerpo*, de las formas socioculturales, de los códigos, sociolectos o idiolectos que “segmentan” o articulan los significantes somáticos, gestuales y kinésicos asignándole contenidos precisos o difusos, abiertos o cerrados (Mangieri 1998; 2005; 2006). Hay culturas que “cortan” el cuerpo danzante, culturas que lo “modelan”, culturas que optan por vincular varios tipos de operaciones semióticas, análogas en su capacidad descriptiva a varias categorías lingüísticas y musicales que se ocupan del nivel sintáctico y sintagmático.

Una vez delineada la planaridad, nos damos cuenta de que podemos perfectamente referirnos a dos tipos de *enlace estructural* entre los sistemas, conjuntos o reperto-

rios de *funtivos*, tanto de un plano como de otro (Eco 1975) En efecto, hay enlaces-conectivos muy fuertes y estables en danzas y performances corpogestuales rituales-tradicionales –como en el tamunangue, las danzas del fuego o el candombe–), enlaces medios y de relativa cohesión –como en el tango o la salsa– y, finalmente, enlaces muy variables y dinámicos entre funtivos –como en la danza y el *performance* contemporáneos, en el hip-hop y las corpokinesis urbanas como el breakdance.

Partiendo de su bi-multiplanaridad, la danza posee para nosotros otro foco de interés muy particular, en forma análoga a lo que ocurre, en sus campos de estudio, para el lingüista o el musicólogo: la determinación y estudio perceptivo de las relaciones entre *lo continuo* y *lo discontinuo* de las “piezas”, de las secuencias, componentes o “imágenes” de danza.

Este simple foco, dando por supuesto el primero –la planaridad–, es tremendamente relevante y pienso que sin su trazado, o al menos su pre-visualización, resulta casi imposible emprender una semiótica ampliada de la danza. Esto me ha llevado a considerar que el nivel sintáctico-sintagmático es fundamental y casi prioritario en la danza. Y este nivel tiene que ver precisamente con los juegos y variables, con las tácticas y estrategias socioculturales o estéticas a través de las cuales el *continuum-cuerpo* experimenta un trabajo semiótico de segmentación y de articulación de “unidades” de distinta magnitud o valor y al mismo tiempo, un trabajo sintagmático de puesta en secuencia. Pensemos, por ejemplo, en el extremo corpokinésico del trabajo sígnico sobre la *inmovilidad* que se cumple en todas las dramaturgias orientales del cuerpo del actor-bailarín –como en el *Kabuki* o en el *Butoh*–, donde la “unidad” perceptiva es el cuerpo total y a la vez la competencia actoral a nivel de los gestos mínimos o microgestos.

O también, por oposición, en la kinesis del cuerpo de la samba brasileña, donde la inmovilidad de casi cualquier parte del cuerpo es, si no prohibida, al menos no permitida. El cuerpo de danza oscila entre lo continuo y lo discontinuo de un trabajo semiótico sobre y a partir de su materia-sustancia. Las categorías o términos que podemos emplear para describir este juego entre lo continuo/discontinuo son variables y hasta cierto punto su denominación exacta es menos importante que la conciencia sintagmática del semiótico.

2. MOVIMIENTO, CÓDIGO: *BREAKDANCE*

El código del *breakdance* –*break*: rompimiento, rotura, interrupción, bajón– se ensambla semióticamente en Harlem, haciéndose un discurso mediático-espectacular ya a partir de los ochenta y siguiendo luego una travesía de influencias y enriquecimientos hasta hoy, recodificándose en varios de sus niveles estructurales internos, de contextos de uso y de recepción.

Como casi todos los bailes creados en las periferias urbanas, hacen evidentes –más que en los discursos corpokinésicos, “centrales”, oficiales y clásicos– las capas de intertextua-

lidad que se van insertando tanto a nivel de las configuraciones sociales y estilísticas más amplias así como también por los continuos e incesantes aportes creativos individuales. Digamos que lo que lo caracteriza es más un hecho de *habla* que de *lengua*, de mensaje y de *uso* más que de código. Entre sus “influencias” y referentes están sin duda las artes marciales, la gimnasia atlética, la *kinesis* del robot y la marioneta mecánica, el *cakewalking*, baile popular puesto de moda en el siglo XVIII por los esclavos negros en Estados Unidos, o incluso las *partituras discontinuas* de los androides de los filmes de Spielberg.

Al igual que ocurre con muchas danzas modernas o contemporáneas, no se estipula que se baile en pareja sino de un ejecutante que acciona su cuerpo en un *espacio de pruebas* y de confrontación grupal, un *escenario térmico y de contacto*, en el cual uno de los ejes semiopragmáticos fundamentales es la demostración de un saber y poder hacer técnico-plástico y, al mismo tiempo, su *puesta a prueba*. De hecho, la cadena sintagmática de los ejecutantes se articula sobre un eje semántico de la competencia. Al igual que en las danzas tradicionales europeas o incluso en la capoeira, se trata de una secuencia narrativa que pone a prueba el virtuosismo del ejecutante, su manejo personal dentro de los límites del código. Pero un foco de estudio importante es precisamente el juego que se pone en escena entre lo continuo y lo discontinuo. Los *players* o jugadores de *breakdance* acostumbran todavía construir la doble figura visual y cinética alternada de un *cuerpo mecánico* y un *cuerpo elástico*.

Es una oposición gradual que funda su dinámica estructural. El primero se configura sobre la imagen de un cuerpo más unitario de variantes *topológicas* tales como *plegaduras*, *giros* y *volteretas*, *rotaciones*, *estiramientos* y *contracciones*, es decir, *unidades semióticas* más continuas que no pueden ser segmentadas en sentido estricto. El segundo, cuerpo-figura, es el *mecánico* o *biomecánico* en el cual sus unidades *geométricas* son más “recortadas” y articuladas sobre la base de una semiótica natural del cuerpo humano si bien, al mismo tiempo, se trata de una codificación estética en cuanto a sus elecciones y procedimientos: *quiebres*, *repeticiones*, *cambios de dirección* y *de sentido*, *visualización* y *marcado de puntos de giro* y *de inflexión*, *detenciones* y *arranques*. En el cuerpo elástico-plástico el discurso *borra* los nodos, junturas y articulaciones del cuerpo-texto en producción, mientras que el cuerpo mecánico es una figura narrativa que se basa en una fuerte evidencia estructural de las figuras de articulación de las “frases” corpogestuales y corpokinéticas.

3. TEORÍA, CUERPO Y SEMIOSIS

Si nuestro cuerpo es el lugar, cruce o encuentro, fusión o contraste entre lo individual y lo social, entre el código y el mensaje, lugar determinante de la producción de sentido, de la percepción del mundo, el estudio de la danza y del movimiento corporal debería ocupar un lugar muy especial en todo el conjunto –heterogéneo y múltiple– de los lenguajes del cuerpo. El cuerpo que danza pone en acción una semiosis casi “primor-

dial”, un recorrido interpretativo a varios niveles, entrelazando de diversas maneras —de acuerdo con la dimensión estructural sincrónica/diacrónica del objeto— lo emotivo y lo sensible, las dinámicas del reconocimiento y de la percepción, la lógica de los códigos. Es también un cruce permanente de primeridades —tones—, segundidades —tokens— y terceridades —types. De interpretantes emotivos, dinámicos y lógicos.

Sin embargo, llama la atención el hecho de su poca o ninguna atención en los diccionarios o manuales de semiótica más habituales y extendidos entre nosotros (Pavis 1980; Volli 1994; 2002). Sin olvidar, de hecho, los trabajos de Roland Barthes y Julia Kristeva a mediados de los sesenta y a excepción del *Dictionnaire raisonné* y el *Du sens* de Greimas junto a los aportes de la *École de Paris* —a quienes hay reconocerles plenamente este aporte ya a partir de comienzos de los ochenta—, la gran mayoría de los documentos de trabajo adolecen de un abordaje insuficiente de términos como *movimiento*, *acción*, *danza*, *kinesis*, *dimensión corpogestual*, etc. Esto es puede ser leído como un *síntoma* del semiótico. Quizás, a modo de ironía crítica y lúdica, como el síntoma más evidente de un *lector in fabula* que, visto metasemióticamente, ha dejado en el baúl o en el sótano los signos del cuerpo en movimiento. Es una evidencia muy contundente y a la vez interesante. En la gran mayoría de las *tool-box* semióticas no se utilizan las herramientas explícitas para abordar el cuerpo en movimiento. Aquí no tengo espacio para profundizar en este punto, pero creo muy interesante una genealogía metasemiótica del cuerpo como signo a través de los textos fundacionales (Peirce, Saussure) y sus extensiones teóricas contemporáneas (Eco, Lotman, Greimas, Barthes, Kristeva, Verón, Fabbri, Calabrese, Bajtín, Todorov, Genette, Landowski).

En un primer vistazo podemos afirmar que en todos está presente de alguna manera y bajo algún rasgo la problemática del cuerpo-signo. Pero es sólo en algunos autores donde esta problemática se hace más explícita. La semiosis sin cuerpo no puede producirse ni comprenderse. Sabemos que todo esto se salda por lo menos con el enorme interés que la teoría semiótica le dedica a la percepción.

4. EL LAGO DE LOS CISNES O EL CUERPO CONTINUO

Muchos de nosotros conocemos y tenemos una idea de lo que denominamos *danza clásica*. Muy posiblemente hay muchos semióticos cuyos hijos o familiares han transitado por ella. Sabemos que existe una *técnica* de la danza clásica, un *código* o unas reglas semiopragmáticas y sintácticas: un sistema controlado y reducido de segmentos o unidades corpogestuales —gestos o actitudes sin desplazamiento— y corpokinésicas —unidades o elementos de desplazamiento. La danza clásica, en cualquiera de sus configuraciones estilísticas actuales —escuela rusa, francesa, cubana—, fija con precisión una *gramática* del movimiento corporal. Quizás me atrevo a decir que sólo en este caso puede hablarse de una gramática en sentido estricto, ya que todas estas escuelas se ocupan con énfasis —a veces obsesivo— de enseñar al cuerpo del estudiante a adaptarse convenientemente a

configuraciones morfológicas precisas y a secuencias narrativas cuya sintaxis fundamental se basa en códigos muy reglados hasta el detalle del micro-movimiento.

La danza clásica es un objeto semiótico cuyas unidades o segmentos son “grandes” o macro-unidades. Cada figura morfosintáctica involucra todo el cuerpo con las resonancias semánticas de la escultura neoclásica, de los animales nobles y “bellos” –como los cisnes, los lobos idealizados de los cuentos de hadas, los caballos de paso domesticados. Cuando la *prima donna* se desplaza y se mueve en el escenario, borra el signo del *peso* y de la *fuerzas* físicas de la propia *inercia* y la *gravedad*. La *tierra* como signo y el propio cuerpo como marca de la *enunciación* desaparecen casi por completo. La intertextualidad se oculta o se evade tras el código fuerte y muy cerrado del sistema narrativo de las figuras. En términos semionarrativos y actanciales, quedan relativamente prohibidas las detenciones “bruscas” y la producción de pequeños signos o microfiguras gestuales fuera de las composiciones más globales. No existen pequeños y aleatorios *actantes* corporales y de hecho, a nivel de la enunciación del texto, el gran centro organizador- coordinador del relato corpogestual es un signo de resonancias geométricas y abstractas: es un *eje imaginario* y completamente sociocultural –ideológico y de clase– que atravesando la columna vertebral articula todo el cuerpo desde la cabeza hasta los pies.

5. PINA BAUSCH, SIGNOS Y FIGURAS

Hablamos del juego de lo continuo y lo discontinuo. De magnitudes entre unidades y de selección-combinación entre ellas. Al mismo tiempo, no podemos dejar de lado el esquema planario. Toda danza es un tipo especial de multiplanaridad. Uno de los planos semióticos de la expresión es el *coordinante*: el de las *acciones* y los *movimientos*. La semiótica ha notado ya la necesidad de elaborar un *semiótica de la acción* en donde, yo pienso, tendría un lugar especial y motivador el estudio comparado de lo que conocemos como *verbos de acción* tanto desde una mirada semiopragmática y cognitiva como plástica e icónica.

El salto del “Lago de los cisnes” a Pina Bausch es casi mortal y acrobático, pero hace más evidente el juego continuo/discontinuo y todas sus consecuencias sobre el plano de contenido y de recepción semiopragmática. Si observamos desde esta mirada una *performance* de danza-teatro de la compañía de Pina Baush, nos encontramos con una morfosintaxis y una gramática casi completamente opuesta, si bien se hace un uso de algunos segmentos cercanos a las macrounidades de la corpokinesis clásica (Fig. 4). Pero todo el conjunto de figuras accionales abandona casi por completo el código visual-guestáltico de grandes unidades compositivas y *pictóricas* para configurar más bien una semiosis corpokinésica fundada en una *física elemental del cuerpo* donde uno de los ejes estructurantes es la *morfodinámica del contacto*, de la física de los contactos/separaciones de los cuerpos. Desplazamiento importante para la semioestética de la danza que reconduce sus ejes semánticos fundamentales hacia un

espacio teórico de sincronía con el teatro y todas las otras prácticas kinésicas, incluida la misma cotidianidad. Los cuerpos danzantes de Bausch también se mueven en coreografías conjuntas, generando poderosos *actantes colectivos*, pero lo fundamental es el nuevo trazado de las unidades, sus formas plásticas y los modos de articulación y secuencialidad narrativa en el espacio-tiempo del espectáculo: *inmovilidades y detenciones tensas, deslizamientos de un cuerpo sobre otro, caídas y levantamientos en repetición, choques, encuentros-desencuentros, toda una retórica plástica y física del contacto, el peso del cuerpo y el trabajo del cuerpo se hacen evidentes, son una materia a la vista que se transforma.*

6. CORPOKINESIS, RECORRIDO GENERATIVO Y VERBOS DE ACCIÓN

El *Dictionnaire raisonné* registra en sus dos volúmenes el término *mouvement*. Lo hace incluyéndolo, lógicamente, en el *parcours narrative* de la significación, en relación con los enunciados de estado y del hacer (Greimas, Courtés 1980; 1996). Como unidades o segmentos semionarrativos que permiten las transformaciones de los sujetos a partir del uso de códigos espaciotemporales –moverse y desplazarse en el espacio, de un punto a otro, etcétera. El movimiento se articula a la *direccionalidad* del cuerpo y a sus *destinos*. No queda más que un paso para articularlo también, como de hecho se hace, con *recorridos pasionales* y emotivos además de *cognitivos*. La mirada semionarrativa es importante pero se hace “larga”, sobre todo si optamos por el registro y lectura semiótica de los *verbos de acción* (Morimoto 2001). Resultaría muy interesante una búsqueda análoga a la que actualmente se cumple en la semántica léxica y conceptual sobre las relaciones de sentido entre los *verbos de movimiento del lenguaje* y de la *danza* –*move vs. go*–, la relación entre *trayectorias*, *finalidades*, *desplazamientos* y *movimientos*. Aquí pienso que conviene combinarla con la mirada interpretativa e incluso semiolingüística. No es ilegítimo hablar de una *gramática de la danza*. Como sabemos, hay gramáticas cerradas y gramáticas abiertas al uso y la creatividad o *léxicos* del ejecutante (Simone 2002). El otro elemento semiótico relevante, señalado también por Greimas y Courtés, es la relación necesaria entre *movimiento* y *duración* –aspectualización. El *movimiento* comprendería las posibilidades geométricas-topológicas de desplazarse en todas las direcciones y sentidos del espacio y las duraciones con las cuales se articula.

7. DEL BUTOH O EL SENTIDO ESTÉTICO DE LAS DURACIONES

En referencia al valor de las duraciones, quiero cerrar este ensayo con algunas reflexiones sobre la *danza Butoh*, creación cultural japonesa de postguerra construida morfosintácticamente sobre un *cuerpo durativo y discontinuo*, de tal modo que incluso los signos y figuras detensivas que pone en escena se instalan sobre el concepto de

una *inmovilidad* energética plena de fuerzas y vectores físicos. El código-base de casi todas las danzas y performances orientales es de orden temporal: “... *debes emplear 7/10 en el tiempo y 3/10 en el espacio*”. La inmovilidad y la lentitud graduada discontinuamente son unos de los máximos valores del actor-bailarín de China, Japón o la India. El primer estado es el manejo de una *oposición* co-presente en el cuerpo a nivel físico-energético, un desbalance, lo que Eugenio Barba denomina *equilibrio extraordinario* o *cuerpo de lujo* (Barba, Savarese 2002). Es, salvando distancias, la postura recomendada de los pies en dirección cruzada en el teatro y la ópera europea desde el siglo XVI. En el *Butoh*, en el *Kabuki* o en el *Nō* a danza de las oposiciones es permanente y estructuralmente constitutiva de todo la performance corpokinésica, de comienzo a fin el actor debe mantenerse en la *oposición de fuerzas* que cambian de lugar desplazándose a los varios *actantes* del cuerpo: *pies, piernas, tronco, cabeza, manos, dedos, ojos, respiración*. El orden de la *duración* es fundamental: no existen finales abruptos o terminaciones conclusivas, sino una fluencia que se detiene para *marcar* los puntos de arranque, de *corte* o de *inflexión*. El trabajo del cuerpo se hace de nuevo visible. El signo del plano de apoyo, de la *tierra*, también conjuntamente con la *gravedad* y la inercia.

Podemos releer y crear danza a partir de lo continuo y lo discontinuo, del trabajo semiótico que se cumple sobre el cuerpo como materia y sustancia (Fuenmayor, Luckert 2008) Al mismo tiempo, como he tratado de hacer ver, podemos insertar las *performances corpokinésicas* en descripciones gramaticales-morfosintácticas y, de hecho, en relatos semionarrativos en los cuales la danza se reconvierte en movimiento de *actantes, actores y figuras*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, E. y SAVARESE, N. (2002) *El arte secreto del actor*. México: UAM.
- ECO, U. (1975) *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- FUENMAYOR, V. y LUCKERT, F. (2008) *Ser cuerpo, ser música*. Maracaibo: LUZ.
- GREIMAS, A. y COURTÉS, J. (1980) *Semiótica. Diccionario razonado*. Madrid: Gredos.
- _____ (1996) *Semiótica II*. Madrid: Gredos.
- HJELMSLEV, L. (1968) *I fondamenti della teoria del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- MANGIERI, R. (1998) *El objeto cultural y sus sentidos*. Mérida: Ula.
- _____ (2006) *Tres miradas, tres sujetos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MANGIERI, R. y GOMEZ F. V. (2005) “Sobre la inmovilidad” en *Zeitschrift für Semiotik*, Nº 26. Berlín: Stauffenburg.
- MORIMOTO, Y. (2001) *Verbos de movimiento*. Madrid: Visor.
- PATRICE, P. (1980) *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.
- SIMONE, G. (2000) *Fundamentos de lingüística*. Barcelona: Ariel.
- VOLLI, U. (1994) *Il libro della comunicazione*. Milano: Il Saggiatore.
- _____ (2002) *Manuale di semiótica*. Bari: Laterza.