

SOCIOLOGANDO

Comportamiento corporal, teatralidad y desarrollo de la conciencia
Bodily behavior, theatricality and development of the consciousness



María del Refugio Navarro-Hernández (1955, mexicana. Universidad Autónoma de Nayarit, México)
Salvador Vázquez-Sánchez (1946, mexicano. Universidad Autónoma de Nayarit, México)
Prisca Icela Romo-González (1952, mexicana. Universidad Autónoma de Nayarit, México)
cuca_navarro@yahoo.com.mx, salvador.vazquez@uan.edu.mx, P18513@hotmail.com

Resumen

La corporeidad es la representación vinculante de la identidad del sujeto, por lo que tenemos que precisar ciertas estrategias de aproximación hacia el cuerpo propio, y al de los demás, para delimitar el espacio intransferible de “estar en el mundo”. Como la operación espacial dentro de la red de micropoderes de la sociedad, donde adquiere la funcionalidad articuladora del discurso social en que se lee como metáfora o como discurso particular, y en el que se disuelve el sistema de comunicación de una sociedad determinada. Ver el cuerpo como operativo de una retórica es plantearse una teoría totalizante y comprensiva del accionar de la individualidad, y entender la colectividad dentro de una sociología del individuo bajo los parámetros de la cultura, la lengua y la historia. Las funciones que nombran las relaciones del sujeto con los otros sujetos son la estructura que resulta de la transformación de sujetos en personajes, y esta transformación se desplaza dentro del marco de escenografías que requieren de andamiajes, tramoyas, decorados, iluminación y ambientación del discurso dominante o del Estado. En el trasiego de personas y personajes, el cuerpo se vuelve “imperceptible” en tanto signo, y solo se vuelve a su referente cuando se rompe el equilibrio y la armonía de las funciones corporales que instaura el predominio del teatro de la crueldad, es decir, del dolor y de la enfermedad. Cuerpo y constructividad del sujeto son la teatralidad de las condicionantes más importantes de la presencia del capital intrínseco del sujeto y su sombra.

Palabras clave: cuerpo, espejo, mascara, poder y teatralidad.

Recibido: 18-04-2016. **Aceptado:** 28-06-2016.

Abstrac

The corporeity is the linking representation of the identity of the subject, for this we have to precise some strategies of approaching to the own body, and to the others' to delimit the no-transferable space of “to be in this world”. Such a spatial operation into the net of micro-powers of the society, where the corporeity acquires the function of articulatory of social speech in which it is read such a metaphor or a specific speech, it is dissolved in the system of communication into a certain societies. To see the body such operating of a rhetoric is to raise a totality theory and comprehensible to actuate of the individuality and understand the collectivity into a sociology of the individual, under the parameters of the culture, the language and the history. The functions that name the relations of the subject with the other subjects, they are the structure that results of the transformation of subject in characters and this transformation is displaced into the frame of scenography that requires scaffolding, stages, decoration, enlightenment and environment of dominant speech or of the state. The racking of people and characters, the body becomes “imperceptible” among signs, and it only returns to its reference when it is broken the balance and harmony of the bodily functions that stablishes the predominance of the theater of the cruelty: it means the pain and sickness. Body and constructiveness of the subject are the theatricality of the conditions more important of the presence of the capital intrinsic of the subject and her shadow.

Key words: body, mask, mirror, power and theatricality.

Introducción

El cuerpo humano es, además de una máquina extraordinaria, un soporte para la sobrevivencia, en sí misma, de la especie, es decir, el diseño del trabajo o del esfuerzo de ésta máquina está orientada a multiplicarse y, en esta operación, pierde la mayoría de su energía, que sólo percibimos fenomenológicamente a través de la cultura y las estructuras de la historia que envuelven la presencia del cuerpo, como actuante real o simbólico (Elias, 1991). El cuerpo de la especie humana sólo encuentra la multidimensionalidad cuando es capaz de entenderse, es decir, cuando puede reflexionar sobre el campo perceptivo que ofrece su circunstancia en el espacio y el tiempo, y esto hace que pueda asumir las funciones de la conciencia de la naturaleza en su conjunto.

El cuerpo con la tecnología son los que realizan las operaciones de intervención en el mundo. No basta saber, es necesario aplicar lo que se sabe; mientras no se construya este puente entre el saber y el aplicar, no se adquiere la habilidad para transformar y definir el sentido humano a la naturaleza. En otras palabras, es un círculo que comienza con el saber y regresa al saber, una vez que es aplicado, y podemos empezar desde la tecnología hacia el saber o el saber hacia la tecnología como un proceso dinámico, cíclico y permanente, que la historia universal de las ideas nos revela como esa formación de los signos que le dan sentido y valor al esfuerzo del homo sapiens. Es a través de esta dinámica circular en la que podemos ir montando las semánticas que definen las dos perspectivas originarias de la especie: la masculina y la femenina (Craig, 1957), esto es, como vasos comunicantes y como vasos separados, lo que genera representaciones que le dan identidad y establecen las tipologías y clasificaciones que nos permiten hacer diferencias, convergencias y juegos que relacionan las correspondencias o diferencias hasta conformar el sistemas de signos, es decir, los lenguajes y, con esto, desvincular los signos del cuerpo para generar una representación pura y comprendida en una metafísica operativa y funcional.

Hasta aquí nuestra visión del cuerpo y de su desplazamiento, hasta convertirse en sola representación. Es la evolución del trabajo del cuerpo y de su conciencia que, mediante estas figuras escenográficas de la episteme (observación, percepción, abstracción y conceptualización) que logra armar las máquinas culturales que le permiten transformarse de cuerpo físico a cuerpo teórico donde aparecen las figuras eidéticas y se introduce el discurso metafísico como la referencia teórica que totaliza el saber y que, por supuesto, el cuerpo físico, después de esta modificación, es un significante, sin la physis, que lo acompañaba en el origen de las perspectivas y que ahora está convertido en el generador de las disforias entre perspectivas.

Uno de los parámetros que definen los niveles de coparticipación de la cultura y el cuerpo está en la perspectiva de la teatralidad del mundo (Innes, 1992), que define un espacio de observación de los elementos de toda clase que intervienen, primero, como escenario y, luego, como utilería de las obras que representa cotidianamente el sujeto. En ocasiones aceptamos que el sujeto se desenvuelva en tramoyas familiares, sin embargo, el sujeto es trabajado constantemente por el montaje de sus deseos que diseñan las utopías provenientes de la metafísica de su ambiente cultural y que le proporcionan los términos de su discursividad. Los opus que sucesivamente monta el sujeto se hacen con base en la serie infinita de utopías en las que se proyecta la corporeidad como la convergencia de un acopio de elementos que se dan a ver como espectáculo entre sí mismo y el otro.

Del cuerpo a la metafísica

La cultura se entiende como asignar fines a la naturaleza, y esta asignación comienza desde que aparece el sujeto en el mundo, es decir, en nacimiento del bebé se determina todo un programa de vida a partir de la sexualidad manifiesta. Este proceso plantea el surgimiento del primer paradigma vital y es captado por la cultura familiar como una introducción al sistema de

significaciones a los que pertenece el sistema social donde fue arrojado, y es como comienza el proceso de ir definiendo lo que serán las grandes máquinas constructivas de la proyección del sujeto (Helbo, 1989). Los elementos constitutivos de los mecanismos que se van articulando para definir magnos complejos semánticos, integran el panorama de las acciones en las que el sujeto es un actuante que asimila el funcionamiento de estas máquinas a partir del espectáculo en el que el cuerpo tiene un rol central para el sujeto al ir incorporando, tanto la acción personal como las acciones de la visión de lo social que lo identifica como un personaje al que le asignan las diferentes rutinas o mecanismos personales de inscripción en el contexto, tanto familiar como de su comunidad más inmediata. Entre otros, la apropiación de la lengua materna y los efectos en cadena que tiene el desplazamiento corporal dentro de las escenografías asignadas al grupo social al que pertenece, la corporalidad es un movimiento de la gestualidad, donde los límites de cada unidad corporal transportan lo significativo, lo atractivo que el deseo de los actores modeliza hasta constituir el teatro de la realidad en el que se reconocen así mismos los emisores y receptores de la comunicación entre sí. En el diseño de los mitos podemos encontrar los diversos caminos emprendidos para establecer las arquitecturas sígnicas que corresponden a cada cultura, lenguaje y respuestas dialécticas a la interacción sujeto-sociedad. Si recordamos el origen del mito, la palabra nos envía al abrir y cerrar los ojos con los que el sujeto establece los parámetros del primer paradigma de contacto entre la interacción del sujeto con el medio ambiente e inicia el descubrimiento del mundo.

Las máscaras del rostro

Las enormes máquinas las percibimos como rituales en los que modificamos los micromecanismos del desplazamiento del cuerpo, es decir, son los ritos los que nos hacen observar las representaciones en las que participamos cotidianamente. El género, es este complejo de rituales que están vinculados directamente a la sexualidad, pero de una manera autónoma, esto es, la

cultura en la que los rituales han convertido la sexualidad, en estratos de significación. El sexo es una conducta o comportamiento de los personajes en los que se identifica el sujeto. Para que esta conducta pueda plantearse como una realidad existencial, es necesario que las categorías de valor y significación transformen la realidad constitutiva del sujeto en un rostro falso que es la máscara de la teatralidad de la vida cotidiana, de tal forma que se convierte en el personaje del día, o del momento, en el que interactúa con el otro, donde hay una kénosis de que el cuerpo es representación y personaje, es decir, es signo e intercambio de la valorativa que supone la comunicación y la interrelación social. En estas circunstancias, las micromáquinas participan de los grandes sistemas mecánicos de las culturas en las que se guardan las utopías personales, de generación en generación, y se ponen en valor los discursos de los diferentes lenguajes que conforman “las nubes”, en las que se asimilan los discursos que le dan voz y calidez al extrañamiento que ha sufrido el cuerpo, y se expresa como abstracción, por lo que es necesario volver espectáculo lo que antes era un simple “estar en el mundo”, en la obra grandiosa del sí mismo.

Una manera de apreciar mejor estos procesos es orientarnos en tanto sujetos a través del espectáculo, es decir, en tanto actores o danzantes que cubrimos el espacio en el que habitamos bajo el principio de representar o bajo la proyección de sí mismos, como pantalla, o los desplazamientos gestuales de la danza cotidiana en el que marcamos nuestros pasos que transportan los signos de la vida interior y la vida social como la representación total de una épica subjetivista. Esta épica está compuesta, desde los poemas homéricos, por la mezcla funcional y articulada de la objetividad de la acción con la divina intervención de los dioses que representan la permanencia de la interpretación de la continuidad de la conciencia; de tal forma se comprende que la acción del hombre es un trabajo de las dos perspectivas que van desde el intimismo hacia el objetivismo y viceversa. Por esto, las estrategias de la conducta son el espacio de la moralidad, esto es, una

confluencia del cruzamiento de la individualidad con lo social. La arquitectura que sostiene la constitución del sujeto se vacía de contenidos para fortalecer la función de la máscara, pero este rostro de cartón se convierte en coraza y protege la huída del sujeto, convirtiendo el escape en una nueva realidad.

Cuando hablamos de teatralidad (Lash, 1979) lo que hacemos es convertir el espacio abierto en un espacio cerrado y la función consiste en delimitar las posibilidades que ofrece una cultura en una muestra de un grupo muy pequeño de variables para la observación de la evolución del individuo. Separar al individuo de la colectividad es un propósito de laboratorio cuyos intereses son analizar algunos elementos que lo hacen particular, pero sólo en la enfermedad podemos encontrar este rasgo de lo esencial de la conciencia humana. Dicho de otra manera, al separar al individuo de lo social le quitamos los elementos de la conectividad de la que proviene la vitalidad de su conciencia y esto sólo se da dentro de un síndrome que no obedece a parámetros de normalidad. La “enfermedad” es modificar la perspectiva de lo normal y trasladarla a un teatro de la crueldad, el sufrimiento y el terror, esto quiere decir que si hacemos progresivo esta reducción de las variables representativas del sujeto, nos vamos a encontrar con los diferentes niveles del dolor que significa el trabajo del cuerpo (recordar que trábalo es un garrote de tortura) y que no es posible desvincular este dolor con la profundidad o los alcances del horizonte de la subjetividad. En este esquema, las terapias tienden a deconstruir los elementos que entorpecen la normalidad, pero en las psicoterapias se pretende ir más allá para provocar en el sujeto una crítica de su propia anormalidad y supere, en apoyo a las terapias, sus malestares futuros. En este trayecto, lo que ocurre con el cuerpo es una transformación de la gestualidad en la que encierra o encuadra sus síntomas. La intencionalidad que es la plataforma en la que el sujeto lanza sus proyecciones objetales y donde se va estructurando una teoría de los objetos y de las relaciones que mantiene con ellos, de tal forma que toda voluntad ejercida por el sujeto frente a los

objetos del mundo son el espacio tridimensional que representa la ubicación del sujeto en el espacio del poder que legitima las relaciones de dominación y de apropiación de lo otro.

La deconstrucción terapéutica es dismantelar la “maquinaria hermenéutica del sujeto”. El cuerpo es una base de sustentación y soporte, pero no es un determinante absoluto del sujeto, porque no mantiene una sola posición sino que hay un desplazamiento constante en ese espacio donde interpreta el mundo y a sí mismo. En la coreografía de la vida cotidiana enlazamos las posturas del cuerpo con la asociación discursiva de la cultura dominante, de tal forma que el sujeto interactúa ya sea como personaje o como “técnico” de las representaciones de los demás, en donde puede ocultarse y solo sostener la máscara del otro. De ahí que la función de los líderes que jalonean los movimientos económico-sociales constituyan los rostros de sus comunidades, representaciones de la funcionalidad que encierra la relación entre el rostro y la máscara. Hay que destacar que esta distancia que hay entre el rostro y la máscara consiste en un enigma de la representación y donde la physis mantiene su gimnasia como la khora, que se transforma en impulsos inconscientes que enmarcan su presencia negada en el enigma, esto es, el sujeto entre los desplazamientos del cuerpo o coreografías planteadas por los rituales que configuran los diversos lenguajes por los que el cuerpo habla en los términos proxémicos que sustentan los pragmata del habla y constituyen las correspondencias de los códigos entre la mística del símbolo con los lexemas que proporcionan los intercambios de la actuación. En esta distancia no hay vacíos semánticos, en parte, porque la máscara por sí misma completa las lógicas del sujeto y sus relaciones entre sí.

Espectáculo, subjetividad y civilización

El orden de las cosas y las personas

Históricamente, la subjetividad se considera una particular forma de representación del mundo como conciencia de la especie, es decir, la podemos ubicar a través de la confección de las pinturas rupestres datadas

de hace 40,000 años. Estas obras son elementos arqueológicos que hacen posible poner en escena los objetos que representan parcialidades o totalidades del mundo, es decir, abstraer y especular sobre el orden que establecen las relaciones entre los objetos y las personas como el kosmos dónde está ubicado el caminar de la humanidad.

El mundo es un orden, y las jerarquías de todos los objetos y todas las personas radican y distribuyen el poder que se establece a través de las relaciones y de las estructuras de correspondencia entre unos y otros. La humanidad tiene una forma jerárquica de ver el mundo en la que se separa el orden del caos de tal manera que, incluso, sólo es posible comprender las relaciones que haya en esta separación como dos partes de la aporía que simplifica las díadas en que la complejidad puede ser traducida en una sympleké comprensiva y no melancólica donde los sujetos encuentran su razón de estar. Esto es una lógica relacional entre cada uno de los elementos que pueblan la tierra y la conciencia de ello significa poder establecer los diferentes universos en los que la cultura se relaciona para el dominio y manejo de estas propiedades de la tierra, esto quiere decir que la primera consciencia corresponde al establecimiento y descubrimiento de estos poderes que tiene la humanidad sobre el resto de los seres y cosas. El conocer de este potencial (Touraine, 1984) representa la primera revolución intelectual de la especie y constituye las primeras grandes civilizaciones que han conformado las diferentes arquitecturas intelectuales para interpretar la existencia humana.

El orden jerárquico de las cosas y de las personas, históricamente, ha correspondido a una proyección del cuerpo (Goffman, 1973) y, así, en el surgimiento del estado, se plasma la distribución de las jerarquías del cuerpo humano. Lo que entendemos como persona jurídica es la ficción que encarnan los cuerpos de todas las personas de un Estado y, por lo tanto, los escenarios en los que la puesta en escena de las personas en su vida cotidiana se desenvuelven como actores que representan un rol o papel en la escena, ya sea cotidiana, privada o pública.

Cuando vemos el movimiento de las grandes corrientes civilizatorias, observamos que no es posible separar el cuerpo de la unidad-sujeto, y en realidad sólo vemos la unión de esas dos categorías; entonces, el registro de los trabajos del individuo, lo singular, se convierte en múltiple en tanto parte de una civilización que a través de ver el mundo como un espectáculo, especialmente a partir del nacimiento de la modernidad, pasan permanentemente las imágenes de todas las individualidades englobadas en conceptos polisémicos donde se invisibiliza al cuerpo y queda el nombre o la referencia en abstracto de toda corporeidad. Es lo eidético lo que sustituye toda posibilidad física y a su referente como sujeto individual (Vernant, 1992). A diferencia de la sociología interaccionista, que entiende al proceso de generalización como la convención de los diferentes registros individuales en resúmenes del sujeto, los que van conformando las estructuras de la cultura de un grupo social y, no al revés, que sean las interacciones solas o por sí solas las que virtualmente van constituyendo la sociedad.

El poder y su espejo

La escenografía requiere de andamiajes que trabajen las diferentes representaciones y conformen el espectáculo del poder que se refleja en su espejo (que es el derecho) y, con esto, se atrapa toda referencia lógica no sólo a la actuación sino a la sola presencia, al sólo estar aquí y que puede ser la moral, hábitos, costumbres o rituales en general, que constituyen instituciones o la relación entre el cuerpo propio singular con el cuerpo colectivo de lo público. De esta estructura de poder surgen los rituales que transparentan las cargas de fuerza en las relaciones físicas, pero que una metafísica transversalizada por el lenguaje hace posible echar andar la hermenéutica del sujeto y de su comportamiento. En la era digital es relativamente fácil entender este vivir en el espejo cuando incorporamos la virtualidad a la vida cotidiana donde desaparece el cuerpo por completo sin que exista, en el origen de la mirada frente al espejo (atracción por verse), una vinculación entre el cuerpo y su sombra o el gesto, y nos quedamos en la ficción funcional del login y

el password de la representación que golpea al imaginario desde una plataforma de la cual el sujeto no tiene ningún dominio sobre ella, por lo que el discurso informático se transforma en una nueva metafísica que explica estas representaciones del cuerpo virtual y hace operacional todas las tramoyas que dan cuenta de las nuevas exis y diseñen la presente formalidad de la interacción social contemporánea.

La acción y el aplauso

El desplazamiento permanente del cuerpo genera una expresión que es codificada en las coreografías rituales de las relaciones sociales estructurales que prefiguran el espacio de la realización plena del individuo como el esquema en donde se pueden ubicar las utopías personales que definen la intencionalidad del sujeto, los impedimentos y obstáculos para su realización. El jugar con las posibilidades y oportunidades forma una propuesta de la vida del sujeto que sólo es visible a través de la identidad, es decir, la identidad es un truco, es una maquinación que permite amalgamar los intereses del individuo y conformar grupos de conveniencia para establecer las interacciones e intercambios sociales que edifican, a través de las instituciones, las instancias de convergencia de los intereses políticos, económicos, sociales y culturales (Castoriades, 1975). Es el diagrama de donde pueden manejarse las identidades y, en consecuencia, es el premio o el castigo que el poder señala como lo correcto y, esto, a su vez, delimita las aspiraciones en las que el sujeto puede invertir sus deseos y una economía libidinal.

El reconocimiento de lo que hacemos o dejamos de hacer es parte de la espectacularidad de la puesta en escena tanto de la exterioridad como la interioridad (persona, personaje, actor, etc.), y el juzgar las diferentes actuaciones como buenas o malas para el egocentrismo necesario a una perspectiva yoica que puede ser vacía o puede ser plena, constructiva, positiva, etc., pero que está regida por una necesidad imperiosa como el reconocimiento y el apego al aplauso, esto es, hacer visible la correspondencia entre lo correcto, el bien y la

acción. Es tan fuerte la necesidad de este reconocimiento, que puede delinear lo que llamamos personalidad con lo que el sujeto, actor, personaje, ritual, escenografía, tramoya, ambiente, iluminación, etc., muestra, exhibe o proyecta hacia el público en imágenes de su propia corporeidad transfigurada en el diálogo mudo entre la escenificación y el impacto en el imaginario del espectador que retorna a los actores mediante el aplauso y la aceptación de esta fantasía.

Conclusiones-discusión

La relación cuerpo-teatralidad no es un simple vector, sino es un complejo sistémico que muestra la arquitectura de la existencia de la humanidad. Hablar de la teatralidad en particular es introducirnos en el tramoyismo necesario a la implantación de la gestualidad del ser humano, lo que le da la presencia sobre la tierra y registra sus huellas en tanto sujeto. Nos señala la “eterna juventud” de la historia y la permanente motricidad de los atractores simbólicos de los intercambios sociales de la lengua, por lo que cada sujeto, en su utopía vocacional, establece una diégesis correspondiente al andamiaje general del establecimiento de las microestructuras de la exis y establece las estrategias praxiológicas que delimitan un sistema de cultura personal particular. La vida es un espectáculo diegético en el que el sujeto se da a ver como el soporte de transmisión y multiplicación de mensajes que agregan los elementos denotativos y connotativos de todo signo, por lo que los escenogramas que plantea cualquier marco referencial nos da la impresión de “realidad”, pero es un enigma que corresponde al mismo lexema máscara-rostro, que permanece en suspenso mientras el sujeto no deconstruye su propia individualidad.

No basta analizar la estructura significativa del sujeto, incluyendo las diferentes transformaciones que sufre a través de los intercambios y transferencias dentro de una estructura social, histórica y lingüística determinada,

sino es importante destacar que los histogramas nos indican las diferentes posiciones posibles y estrategias que podremos ir montando como resolución de las constantes visiones que espectacularizan las diversas instancias del “eterno retorno” de la vida cotidiana.

Hasta ahora, lo descriptivo de la teatralidad como toda la cultura en general, lo hemos estado planteando en términos masculinos, pero es necesario, cuando hablamos del cuerpo, hacer la diferencia específica del cuerpo de la mujer como un genograma que hay que descifrar desde todos los ángulos de vista. Primeramente, tenemos que abordar el cuerpo femenino como un referente que ha sufrido una kénosis, es decir, un vaciamiento ya que al no encontrar otros elementos que abonen a una posible identidad de lo femenino, sino sólo a través de la matriz lingüística del sistema patriarcal que no le da las oportunidades de ir incorporando terminologías exclusivas para definir su universo interior, por lo que esa interioridad se puebla de referencias mal entendidas o disléxicas y hacen, de sus núcleos y rizomas, una religiosidad del equívoco respecto del referente masculino y, como consecuencia, la estructuración de su rostro, que en el hombre es un rostro falso, en la mujer resulta el único verdadero y, la máscara, su persona obtiene todo el peso de la significación como la “única verdad”. Y, de esta manera, la corporeidad femenina queda en “suspenso” para manejar, básicamente, la hyper-representación desde la cual se construye el género femenino como cuerpo virtual que se acomoda más al deseo del hombre; la virtualidad es la que atrapa los elementos que la convierten en la “hembra capturada y prisionera” de la tramoya en la que el teatro masculino muestra la espectacularidad de la mujer. Teatralidad de la mujer, teatralidad del cuerpo femenino, constructo de la subordinación, sumisión y violencia con la que el género masculino desarrolla la egología de su dictadura y en la que se mantiene bajo los supuestos simbólicos de su propia enajenación.

Bibliografía

- Castoriades, C. (1975) *L'institution imaginaire de la société*. Le Seuil. Paris.
- Craig, E. G. (1957). *Del arte del teatro*. Paris, Hachette.
- Elias, N. (1991). *La société des individus*. Paris, Fayard.
- Innes, C. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Ed. Siglo XXI. México, D.F.
- Helbo, A. (1989). *Teoría del espectáculo*. Ed. Galerna. Buenos Aires, Argentina
- Goffman, E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne*. Ed. Mlnuit. París.
- Lash, C. (1979). *The culture of nervousness*. Norton Company. New York.
- Vernant, J.P. (1992). *Homme et sujet*. L'Harmattan, Paris.
- Touraine, A. (1984). *Le retour de l'acteur*. Fayard, Paris.