



# Cuerpos diseñados en las artes escénicas: semiosfera, texto y cultura

**Olivia Fragoso Susunaga**

✉ [oliviafragoso@azc.um.mx](mailto:oliviafragoso@azc.um.mx)

id <https://orcid.org/0000-0001-8030-6349>

**Claudia Fragoso Susunaga**

✉ [claudia.fragoso@umich.mx](mailto:claudia.fragoso@umich.mx)

id <https://orcid.org/0000-0002-9333-3300>

## Introducción

El presente capítulo es una revisión teórica de la manera en la que los cuerpos diseñados funcionan en torno al concepto de semiosfera de Lotman, quien formula la idea del texto como un fenómeno de la cultura. Aquí se analizan elementos fundamentales como el lenguaje, la memoria, la comunicación, el espacio-tiempo, la creación artística y los signos, como parte de los cuerpos diseñados que funcionan como texto en la cultura. A partir de esta propuesta urdimos con la idea de las concepciones de la corporalidad, dentro de las artes escénicas, con base en Erika Fischer-Lichte y su estética de la performatividad. Ella analiza la corporización como ese encarnar al personaje, a partir de su interiorización, dejando de lado el propio cuerpo, el cual se concreta a partir del lenguaje y la memoria cultural compartida con el espectador.

Diseñadores, actores, actrices y bailarines trabajan en torno a sus posibilidades expresivas mediante el rostro, los brazos, las piernas, la voz, la respiración, en fin; un soporte fundamental de su actividad: el cuerpo diseñado como un texto construido a partir de la cultura. Evidentemente suena con una lógica contundente esta afirmación. Sin embargo, también es una realidad que hay profesiones en las que el cuerpo diseñado está oculto a las acciones comunicativas, implícito en la performatividad de las artes escénicas.

El cuerpo diseñado es un texto y se construye desde la cultura en una esfera de sentido: en una semiosfera. Este es nuestro punto de partida, aunque parece obvio qué es cultura, la pregunta que surge es: en la semiosfera ¿cómo funciona el cuerpo diseñado como cultura?, ¿cómo opera como texto?, ¿cuál es la aproximación teórica que subyacen a este enfoque? y ¿de qué manera el cuerpo se convierte en un texto diseñado desde la cultura? En la producción de sentido ¿cómo ese cuerpo es diseñado como texto, desde la cultura, para ser leído en el contexto de las artes escénicas?, ¿qué es cultura?, ¿qué es un texto? y ¿cómo se relaciona el cuerpo diseñado con las artes escénicas y la cultura?

Para dar respuesta a las interrogantes es fundamental partir primero de la definición de “cuerpo” y cómo se configura. Es necesario resolver ¿cómo, en el contexto de las artes escénicas, el cuerpo es parte de un proceso del arte? y mencionar las partes que configuran este fenómeno. Los cuerpos son cultura, señalan y expresan lo que cada quien es o lo que no quiere ser: son una entidad conformada por historias de vida, cicatrices, arrugas, lesiones, carnes. Los cuerpos son vida y movimiento que se ama y se rechaza.

Continuamente nos enfrentamos a nuestra realidad corporal, desde la interacción con los otros, desde nuestra vida misma; el movimiento que nos permite nuestra corporalidad, los afectos que se expresan a través del cuerpo, por el gesto y la expresión. El cuerpo es aquello que somos. Sin embargo, el cuerpo usualmente es una entidad con la que más reñimos, cuestionamos y en muchas ocasiones pretendemos transformar, modificar y decidir en todos sentidos sobre él, a través de la alimentación, ejercicio, tatuajes, cirugías, incluso de las enfermedades; en suma: desde la cultura.

### **Cultura y cuerpo diseñado**

Abordar al cuerpo en las artes escénicas desde la cultura, para conceptualizarlo como diseñado resulta un tema complejo y hacerlo desde la semiótica de la cultura es más complicado por la cantidad de elementos que participan en el proceso. A pesar de las dificultades, este planteamiento es pertinente pues permite tener una idea más completa, en comparación de si se hace solo desde la mirada de la estética, de la antropología o de la sociología.

La cultura mirada desde la semiótica, tal como la propone Lotman (1996, 1998, 2000), implica la idea de que el sentido es una forma de comprender la realidad que se configura en una capa de interacción de signos, objetos y sujetos corporalizados en el tiempo y espacio. Dichas interacciones son un ambiente en el que se desarrollan las personas. Al igual que la biósfera, la semiosfera rodea de manera completa la vida humana y sin

ella no es posible la existencia. A pesar de que Lotman sigue algunos de los postulados de la semiótica de Saussure (1980), en relación con la lengua y su funcionamiento, el autor recupera conceptos de la literatura, lingüística, antropología, sociología, teoría de sistemas y cibernética.

El uso de distintos campos disciplinarios por Lotman (2000) no solo significa recuperar conceptos y métodos, sino comprender la complejidad existente en la definición de la cultura. Particularmente, por la cantidad de definiciones con las que nos encontramos de manera cotidiana; también manifestadas en la producción artística, en lo que nos interesa, lo escénico y en la definición del cuerpo y su desenvolvimiento en determinada cultura. La diferencia en la carga semántica del concepto “cultura” en diversas épocas históricas y en diferentes científicos de nuestro tiempo no nos desalentará si recordamos que el significado de este término se deriva del tipo de cultura: cada cultura históricamente dada genera un modelo determinado, inherente a ella (p. 169).

Uno de los problemas que se presenta al analizar la cultura desde Lotman, en específico los conceptos expuestos en *La semiosfera*, tiene que ver con que a pesar de que el autor trata ciertos temas que resultan recurrentes, no lo hace de manera lineal; su pensamiento es más sistémico y los aborda en distintos momentos, en las diferentes partes de la obra. Por tal motivo para su análisis seguimos a Haidar (2008) con quien encontramos un modelo para aproximarnos al autor por núcleos temáticos, empezando por comprender en primer término la definición de cultura.

Queda claro que la idea de cultura ha sido analizada desde muchos enfoques, desde el sentido común en el que se supone, con una visión discriminatoria y clasista. Asimismo, que lo culto se opone a lo popular e implica la posesión de valores relacionados con la acumulación de conocimientos, prácticas, hábitos u objetos que diferencian a unos sujetos de otros por poseer ese valor que el otro no tiene. Es una concepción que manifiestamente se ha reflejado en las artes escénicas en la expresión y manejo del cuerpo de hombres y mujeres.

Como ejemplo puede tomarse el caso de las puestas en escena de teatro clásico español en México. Allí las formas de modelar los cuerpos, en la interpretación, abordan figuras de enunciación del verso; actitudes gestuales como triangular el diálogo con el público o corporalidad, vinculado con poses del ballet en las cuales hay una actitud corporal de las damas y de los galanes. Ellos deben usar las espadas, mantener el cuerpo hacia arriba, elevado y ligero, en tanto que las figuras corporales de los sirvientes o mozas son más pesados y cercanos a la tierra, con flexiones y saltos. Esto se han repetido de tal manera que identifica el espacio y tiempo de esa época, con el argumento de preservar este tipo de representaciones.

Nosotras no compartimos esta visión y de entrada dejamos la discusión sobre este tema para otro momento que sea más pertinente. El enfoque que seguimos para el estudio de la cultura es una perspectiva más holista que considera a esta como una creación y apropiación de objetos, imágenes e ideas, inherente al ser humano, en un espacio y tiempo determinados, que lo caracterizan como perteneciente a cierto grupo social. En palabras de Simmel (2011):

Los seres humanos son comprendidos como creadores de cultura, tanto en el sentido propio de la producción cultural como en el de la apropiación de productos realizados por otros. Estas creaciones son objetos culturales que pasan a conformar la "cultura objetiva". Obras de arte, dogmas religiosos, doctrinas filosóficas, teorías sociales y sistemas científicos, leyes y constituciones políticas, preceptos morales, entre otros, constituyen, por acumulación, la cultura objetiva. Por oposición, la "cultura subjetiva", se define como las maneras individuales de apropiación personalizada de la cultura objetiva. La cultura subjetiva es "la meta final dominante"; pero no puede haber cultura subjetiva sin cultura objetiva. El hombre requiere de objetos externos para plasmar sus creaciones subjetivas. (p. 7)

Desde este punto de vista articulamos la propuesta de los *cuerpos diseñados*, una producción cultural que se va a convertir en un producto apropiado por otros. Por lo tanto, de acuerdo con lo que Simmel plantea, pertenece al ámbito de la *cultura objetiva*, así como la *subjetiva*, pues implica una forma subjetiva de apropiación individualizada. Sin embargo, el reto, de acuerdo con lo que el autor formula, estriba en no perder el equilibrio entre los dos tipos de cultura. Existe el riesgo de “una pérdida del ‘alma’ ante la emergencia de una cultura objetivada y objetivante, cada vez más distante de las esferas subjetivas de las personas” (Simmel, 2011, p. 8). Por tal razón es necesario, como el autor menciona, que la cultura permanezca vinculada a las esferas subjetivas de las personas, lo que permitirá su propia conformación identitaria, desde lo corporal hasta la forma de manifestarse en el entorno social.

En ese sentido, la propuesta de Lotman (2000) resulta pertinente, pues el autor entiende la cultura de manera dualista en oposición a la no-cultura. Para comprender lo que este término significa siempre será necesario tener como marco lo que es no-cultura. Menciona el autor, cuando se da un relevo de la cultura y hay una crisis, o un tipo de revolución cultural o social; se da un “brusco aumento de semiotividad de la conducta” lo que implica un enfrentamiento con las viejas pautas.

El cuerpo diseñado entonces implica la consideración de sistemas modelizantes que caracterizan la oposición entre la cultura y la no-cultura. A través de los elementos que participan en el proceso de diseño, es factible comprender que el lenguaje y la cultura son inseparables; no son lo mismo, pero se encuentran intrínsecamente relacionados. La lengua, como forma de expresión y uso del lenguaje, es parte de los sistemas modelizantes con los que representan los cuerpos, tanto en la cultura como en la no-cultura. La diferencia está en lo que socialmente se reconoce y acepta socialmente como cultura; además no es fijo, sino que se mueve con el tiempo y en el espacio. Por otra parte, en los sistemas modelizantes se produce, en ocasiones, un enfrentamiento con “viejas pautas” que resulta fundamental; implica seguir propuestas alternas en el reconocimiento de maneras de

ser, corporalmente hablando, que involucran definiciones formales y estructurales de la representación lingüística de la corporalidad.

Los lenguajes y la cultura son inseparables: es imposible la existencia de un lenguaje (en la acepción plena de esta palabra) que no esté inmerso en el contexto de una cultura, ni de una cultura que no tenga en su centro una estructura del tipo del lenguaje natural. (Lotman, 2000, p. 171)

La cultura como estructura es asimilada mediante un proceso de comunicación por lo que basta con que los que pertenecen a ella constituyan su corporeidad en cuerpo diseñado; lo consideren una organización y lo usen como tal para que funcione; así, en el centro del sistema el lenguaje resulta fundamental en esta operación. En este sentido, debemos reconocer que en una visión sistémico-comunicativa del cuerpo diseñado, desde la perspectiva de la cultura subjetiva, existe un sistema de emisión, uno de circulación y uno de recepción. Dichos tres niveles están diferenciados, pero intrínsecamente vinculados, porque evidentemente se hacen presentes a través del propio cuerpo

Asimismo, es necesario reflexionar sobre el concepto de *diseño* inmerso en el de *cuerpo diseñado*. En la definición del término *diseño*, Simón Sol (2008) se da a la tarea de recopilar una serie de ideas que dan cuenta de la innumerable cantidad de aproximaciones existentes en este rubro. El autor dice que "La palabra "diseño" es utilizada hoy con reiterada insistencia, aplicada a los más diversos objetos de uso cotidiano, a formas de comunicación gráfica y visual o a determinadas actividades profesionales creativas..." (p. 6).

En relación con el trabajo de Sol, Sánchez et al. elaboran un listado en el que mencionan los conceptos utilizados con más frecuencia en las definiciones de *diseño*. Este ejercicio de cuantificación de datos permite reflexionar sobre la manera en la que los más de cien autores citados por Sol hacen referencia a esta noción. Queda claro que la cultura está presente desde las primeras acepciones del *diseño*; además, está implícita en los actuales conceptos.

Primeros conceptos: creatividad, estética, forma, textura, color, función, simbólicos, culturales, productivos, psicológicos, tecnológicos, producción; Nuevos conceptos: innovación, interfase, investigación, estandarización, comercialización, manufactura. ingeniería lenguaje tridimensional, hábitat humano; Conceptos actuales, *creatividad condicionada*, durabilidad, costos, placer, deseo, evolución del usuario, tiempo, ética, credibilidad, político, sostenibilidad. (Sánchez et al., 2011)

Diseñar implica un proceso creativo. A través de distintos elementos plásticos se materializa la cultura; se modelizan los pensamientos y las ideas con la consigna de la funcionalidad de los objetos orientados a la satisfacción de necesidades sociales.

Desde esta óptica el cuerpo diseñado implica la consideración de una creatividad condicionada por aspectos estéticos, políticos y éticos; que produzca entidades simbólicas a través de reglas del lenguaje de la cultura donde se presenta. El cuerpo diseñado refleja las características de la cultura a la que pertenece a partir de la propia construcción que cada individuo hace en la convivencia cotidiana. El lenguaje se hace presente en cada actividad del colectivo cultural; contiene una sintaxis compuesta por los elementos plásticos inherentes a los cuerpos, así como por los demás elementos significantes que, evidentemente, participan en las representaciones de las artes escénicas, como se percibe en objetos escenográficos, auditivos, música, narrativa, iluminación, atrezzo, vestuario, maquillaje y demás elementos que hacen presente el diseño en esta manifestación de cultura.

### **La cultura como sistema estructurante: tiempo, memoria y olvido**

Si se considera al lenguaje como centro del sistema estructurante al que la colectividad le otorga la capacidad de estructura entonces, menciona Lotman, conlleva determinado sistema de prohibiciones y prescripciones dentro de las cuales la memoria es un concepto relevante. Las experiencias históricas de la colectividad, a través de la memoria, se convierten en una

forma de registro. No se tiene clara conciencia de la cultura en el momento en que acontece, solo cuando ya se sucedió. Por tanto, está vinculada a la experiencia histórica de lo que ya pasó.

La larga duración de la cultura es un mecanismo de disposición y conservación histórica de la información en la colectividad. De acuerdo con Lotman, tiene dos aspectos fundamentales:

1. La larga duración de los textos de la memoria colectiva.
2. La larga duración del código de la memoria colectiva. (Lotman, 2000, p. 172)

La memoria construida por el lenguaje, en su forma de registro histórico de la colectividad, está en relación con la manera en la que operan los textos y los códigos en función del tiempo. La memoria es una de las herramientas fundamentales de los artistas escénicos. Ellos configuran su hacer a partir de la memoria corporal; materializan la voz del personaje mediante su memoria textual y concretan su memoria espacial para su desempeño sobre la escena. En fin, la memoria de la cultura expresada por el arte escénico se conforma desde su reconocimiento del entorno.

De acuerdo con lo anterior, el cuerpo diseñado está asociado con la memoria de la cultura. Así, los mecanismos de organización producidos en las artes escénicas son códigos con los que se generan algunos textos culturales; por tanto, habría que dar cuenta de su funcionamiento. En ese sentido, recuperando el ejemplo de los cuerpos diseñados en la danza folclórica en México, son textos con una larga duración en la memoria colectiva y el código con el que se leen también tiene una larga duración. Para interpretar un bailable regional sin perder la identidad del mismo, es necesario conocer la memoria colectiva y la forma en la que se leen los códigos; al mismo tiempo estas formas de artes escénicas han permanecido durante bastante tiempo en la cultura.

Ahora bien, siguiendo a Geertz (1987), hay una dialéctica entre el cuerpo, su materialidad y la naturaleza. De tal manera, se da una transformación continua de un lado a otro (p. 55) y a partir de la experiencia posibilita la

mutua apropiación; incluso marca, por lo menos en la biología corporal, diversidad significativa diseñada por el constructo social. Escénicamente, esa experiencia es identificable y reconocible por el colectivo, como ese conjunto de códigos que comunican la construcción del cuerpo compartido culturalmente. Al respecto, señala Fischer-Lichte (2011): “El ser humano tiene un cuerpo que puede manipular e instrumentalizar” (p. 158). Entonces, los diseñadores y los artistas escénicos ante su ser social reconstruyen, o más bien diseñan, esas corporalidades dentro de las categorías de espacio y tiempo, en tanto que ahí se concreta la experiencia cultural.

En las artes escénicas el cuerpo se ha comprendido utilizando distintas metáforas. Recurrimos a una de ellas para ayudarnos a comprender cómo funciona el mecanismo de la memoria y de la experiencia. Para Matoso



**Figura 1.** *Camerino, Morelia, México*

**Fuente:** *Claudia Fragoso en “Camerino”, fotografía Olivia Fragoso, Foro La Mueca, Morelia Michoacán, México, 2013.*

(1996), el cuerpo se piensa como un territorio escénico en el que una producción funciona como unidad corporal dramática porque, menciona la autora: "lo escénico está en el trabajo corporal tanto como lo corporal está en la escena" (p. 77). Desde esta óptica el cuerpo diseñado tiene implícito lo escénico a la vez que en la escena se ostenta la cultura y el lenguaje. De esta manera, ambos elementos serían definitorios en el funcionamiento de los códigos y la duración de estos; en la memoria y experiencia colectiva y corporal, tanto de lo vivido como de lo conocido.

Matoso (1996) considera al personaje como un eje importante en la relación entre cuerpo y escena. Significa la posibilidad de distanciarse del propio cuerpo y convertirse en el soporte de la representación del otro. Puede ser reconocible por el espectador dado que en la escena se transmite al público significados compartidos desde la cultura.

Desde la perspectiva del territorio, la autora considera el recorrido, la articulación y el puente como elementos significativos en el proceso de representación de los personajes a través de la corporalidad. De tal suerte que, si seguimos la propuesta de cuerpo como territorio, en la representación escénica son estos elementos los que funcionan como códigos y mecanismos de larga duración de la memoria y, sobre todo, de la experiencia.

El recorrido implica el tránsito en el que se pasa de un sitio a otro, de una etapa a otra; en la escena el cuerpo transita y lo hace también al transformarse en el personaje. El recorrido se da en la narrativa, en el escenario y en la construcción del personaje; en todos ellos implica pasar de un estado a otro: el artista escénico transforma su cuerpo sensible y material en uno semiótico en tanto portador de signos. La articulación, menciona la autora, es un entrecruzamiento de caminos en la representación hecha con el cuerpo y los elementos escénicos; es presentar el cuerpo como territorio.

El puente es el medio que facilita la conexión entre dos o más elementos para hacerlo más transitable. De esta manera, el cuerpo diseñado se vale de puentes para lograr una articulación más fluida de los elementos, al



**Figura 2.** *Camerino, Morelia, México*

**Fuente:** *Claudia Fragoso en "Camerino", fotografía Olivia Fragoso, Foro La Mueca, Morelia Michoacán, México, 2013.*

tiempo que facilita las conexiones de ida y vuelta tanto en el escenario como en la configuración y transformación de los personajes. Al posicionar el cuerpo en el espacio y tiempo, los elementos que participan en su diseño escénico se resignifican también. El tiempo funciona en la cultura como memoria de larga duración con tres mecanismos:

- El aumento cuantitativo de volumen de conocimientos y los diferentes textos.
- La redistribución de las casillas en la estructura de lo que se recuerda y la evaluación y jerarquización de lo que se recuerda en la memoria
- El olvido, selección, jerarquización y conversión de algunos acontecimientos en textos y el olvido de otros que se declaran como inexistentes. (Lotman, 2000, p. 174)

En estos mecanismos pueden observarse una serie de reglas que posibilitan la construcción de la realidad cuando se analizan semióticamente. Con dichos elementos, en relación con los cuerpos diseñados como texto, es posible una valoración diferente con códigos culturales distintos a los del creador de acontecimientos destinados al olvido, que de acuerdo con el historiador tendrían una lectura también diferente. Si pensamos en las artes escénicas, es posible hacerlo encadenada con una enorme cantidad de repertorios interpretativos de actores, bailarines, escenógrafos, coreógrafos y directores de escena que han quedado relegados al olvido, mientras otros permanecen gracias al mecanismo de la memoria.

No se trata solo de la cantidad de personas involucradas en este proceso; el tipo de textos son los que influyen en la multiplicidad de producciones olvidadas. De esta manera, observamos un aumento cuantitativo de cuerpos diseñados olvidados, relacionado con el incremento de producciones. No es lo mismo la gran cantidad de textos que se quedan en el olvido, que las obras y los bailes clásicos reproducidas, multiplicándose infinitamente; pero siguen conservando las mismas reglas, por lo tanto, la misma estructura.

Sin embargo, el olvido también se realiza en las artes escénicas, cuando se excluyen constantemente determinados cuerpos, por un lado; por el otro, debido a la cualidad: la efímera temporalidad de la manifestación escénica. La historia de la destrucción de cuerpos y su depuración de las reservas de la memoria colectiva marcha paralelamente a la historia de la creación de nuevos cuerpos que sirven de modelo, así como la repetición de paradigmas que desde la época clásica se siguen perpetuando. Con el aumento de cuerpos en el olvido queda claro también que hay una redistribución y jerarquización en lo que se recuerda. Por ello, es importante observar la manera en la que la memoria funciona en relación con el olvido.

En los cuerpos diseñados hay poses, colores, formas, proporciones, gestos y estructuras corporales que se recuerdan y van ocupando las líneas principales y encabezando el estilo, la estética y el diseño de una

época o un creador. Al jerarquizar los cuerpos unos se destacan; algunos de ellos son creados a partir de nuevos paradigmas estéticos y otros son olvidados; poco a poco van quedando rezagados hasta que no los vemos más. Cada nueva orientación en el arte deroga el carácter autorizado de los cuerpos a los que se encaminaban épocas precedentes, trasladándolos a la categoría de no-cuerpos, o de otro nivel; invisibilizándolos, anulándolos, descalificándolos, destruyéndolos metafóricamente y a veces hasta físicamente. Las artes escénicas, por su esencia, están dirigidas contra el olvido. Ellas lo vencen, convirtiéndolo en uno de los mecanismos de la memoria (Lotman, 2000, p. 174), de las vivencias y sobre todo de la experiencia guardada en la memoria.

Es importante tener en cuenta el funcionamiento del olvido como parte de la preservación de la memoria; así como la diferencia que puede tener como destrucción de los acontecimientos y la realidad histórica de una colectividad. De la misma manera es importante considerar el olvido como un mecanismo utilizado en ciertas épocas en las que se impone la exigencia de olvidar determinados textos. Lo mismo sucede con la memoria colectiva cuando cierta cultura obliga a la colectividad a reducir el volumen de la memoria, junto con el estancamiento y la repetición de textos.

Es fundamental comprender que el cuerpo diseñado por el artista escénico, llámese bailarín, actor, mimo o performer; con su materialidad en el tiempo y el espacio debe configurarse para la producción de sentido, pero sobre todo para impulsar o compartir las experiencias para la generación de sentido propio por parte del espectador. Particularmente, en la concreción de la memoria colectiva y, en su caso, en el rescate del olvido, ya sea de épocas, personajes, costumbres o historias pero sobre todo de sus propias corporalidades.

En la comprensión de los cuerpos diseñados desde la semiótica de la cultura que plantea Lotman (2000), las artes escénicas no solamente funcionan como un sistema de signos, en los que existe una relación cuya importancia al principio es entre el signo y la signicidad; en cambio, formula como prioritario preguntarse si la relación entre expresión y contenido

es considerada como la única posibilidad o si se le supone arbitraria. Siguiendo a Dubatti (2010), esa relación emerge con “la acción corporal de la *poiesis*, la cual funda un espacio de alteridad que se recorta y separa de lo cotidiano y surge con ella la *escena* [...]” (p. 64).

Los cuerpos se nombran al ser diseñados. No nos referimos a las partes del cuerpo biológicamente hablando. Hacemos referencia al sentido que adquiere la forma, la proporción, el movimiento, el sonido y la indumentaria sobre un determinado cuerpo, al conformarse en la *poiesis*, es decir, en esa separación del cotidiano.

Para Lotman (2000) la expresión no es una cuestión de principio y la relación con el contenido es más bien casual. Por lo tanto, es admisible en las artes escénicas el reconocimiento de prácticas con cuerpos orientados principalmente a la expresión y otros orientados al contenido. Es posible



**Figura 3.** *Camerino*, Morelia, México

**Fuente:** Claudia Fragoso en “*Camerino*”, fotografía Olivia Fragoso, Foro La Mueca, Morelia Michoacán, México, 2013.

considerar el teatro, la danza o las acciones performáticas como una suma de cuerpos diseñados que funcionan como textos. Sin embargo, para el productor en el proceso escénico es más pertinente hablar de estas disciplinas como mecanismos que crean un conjunto de cuerpos, y de los cuerpos como la “realización de la cultura” (p. 178).

Como se puede observar, en algunos casos las artes escénicas son un conjunto de cuerpos normados. Por lo tanto, se puede encontrar en los cuerpos diseñados los mismos elementos que funcionan como reglas o textos culturales. En palabras de Lotman: “La oposición formulada -sistema de reglas vs conjunto de textos- puede ser ilustrada con material del arte, el cual interviene como un subsistema de la cultura en su totalidad” (p. 178).

En el sistema de las artes escénicas es posible reconocer los cuerpos “correctos”, aquellos que siguen determinadas reglas, en tanto que los “malos” serán aquellos que violan las reglas. Sin embargo, la complejidad del funcionamiento de las reglas del arte, es decir, que “lo malo” sea el cumplimiento de las reglas de “lo incorrecto” o lo “correcto” sea la violación de ciertas reglas de lo que se considera arte “bueno”. En el mundo del arte, menciona el autor, el mundo de lo “incorrecto” tiene los mismos elementos que el mundo de lo “correcto”. Por consiguiente, una obra insatisfactoria o exitosa dependerá del seguimiento de las reglas de un sistema particular cultural y temporal que juega con lo prohibido y lo permitido; además, con cierto tipo de violaciones de lo “correcto”.

En la danza, al igual que en el teatro, este juego puede observarse con claridad: el seguimiento de las reglas en el manejo de los cuerpos es fundamental para el reconocimiento y la institucionalización de las artes escénicas. Sin embargo, la repetición limita la parte creativa y acatar las reglas empobrece y destruye las cualidades estéticas de las obras; tanto como no seguirlas permite la ruptura que da lugar a la creación de obras sublimes que las artes requieren constantemente para justificar su existencia. Sumado a lo anterior, no se debe perder de vista el carácter

efímero de lo acontecido sobre la escena pues una vez que sucede es irrepitible, tanto en acción como en experiencia de percepción.

En este doble juego es importante observar que el creador de las reglas ocupa un puesto jerárquicamente mucho más alto que el creador de los cuerpos. Así, por ejemplo, Lotman (2000) menciona que “el crítico en el sistema del clasicismo ocupa un puesto mucho más distinguido que el escritor [de la obra clásica]” (p. 179).

El conocimiento de las reglas y la comprensión de los códigos es importante para la entendimiento de las artes escénicas y los cuerpos diseñados como realización de estas. No obstante, es importante mencionar que indudablemente las reglas se consideran como la condición mínima para la creación de cultura.

La cultura puede contraponerse, tanto a la cultura misma como a la anticultura. Si esta tiene una orientación al contenido, dice Lotman (2000), se manifiesta como un sistema de reglas, por lo que la oposición fundamental se daría en oposición como:

[...] ordenado-no ordenado”, “cosmos-caos”, “ectropía-entropía”, “cultura-naturaleza”. En una cultura orientada a la expresión se manifiesta en la forma de una serie de textos regulados, la oposición fundamental será “correcto-incorrecto” (precisamente “incorrecto”, y no “no-correcto”: esta oposición puede acercarse -hasta la coincidencia-a la oposición de lo “verdadero” y lo “falso”). En este último caso la cultura se contrapone no al caos (entropía), sino al sistema con signo negativo. (p. 180)

En la anticultura no existe violación de las reglas, sino que hay una especie de inversión especular en la que, menciona Lotman, se da una sustitución de los signos de la expresión por sus contrarios. Por lo tanto, una cultura con otra expresión y otros signos se percibe como una anticultura. Desde este enfoque todo lo que no entra en el sistema de la cultura constituida se trata como “incorrecto” y fuera de la norma. Esta

observación es muy pertinente dentro de las artes escénicas, en especial con el tema que tratamos. La mirada, el recorrido, el sitio, el tránsito, la articulación, la memoria y el olvido con sus mecanismos van a estar en relación directa con el espacio –tiempo donde se producen las artes escénicas en las que los cuerpos diseñados intervienen–. Así, observamos como en una misma historia del teatro, la ópera o la danza, los cuerpos siguen las reglas de los sistemas donde se encuentran inmersos; al mismo tiempo tienen la consigna de romper con dichas reglas, para ser repudiados al inicio y aceptados posteriormente, así como olvidados o reclamados.

En correspondencia, los cuerpos diseñados en las artes escénicas con una preponderante orientación al contenido, contrapuesta a la entropía (el caos) y cuya oposición básica es la de lo “ordenado” y lo “no ordenado”; siempre se conciben a sí mismas como un principio activo que debe propagarse; además, considera lo que no son artes escénicas como la esfera de su propagación potencial (Lotman, 2000). Por el contrario, recuperando las ideas del autor, en las condiciones de las artes escénicas orientadas principalmente a la expresión, en las que interviene la oposición de lo “correcto” y lo “incorrecto”, puede no haber en absoluto una aspiración a la expansión. Al contrario, en estas condiciones resulta más característica la aspiración de las artes escénicas a confinarse dentro de los límites propios; a deslindarse de todo lo que está opuesto a ellas y a encerrarse en sí mismas. De ese modo, por su particularidad no debe ser percibida como un terreno potencial de propagación de la cultura.

El conocimiento del mundo está desde el sistema semiótico de la cultura y permite la revelación de los elementos ocultos en el objeto. En casos como la educación, la publicidad, o la transmisión de ciertos principios de organización, el dispositivo codificante de la cultura tiene dos características:

1. Debe poseer una alta capacidad modelizante, es decir: o describir el más amplio círculo de objetos, incluido el número más amplio posible de objetos aún desconocidos -esa es la exigencia óptima

a los modelos cognoscitivos-, o poseer la fuerza y la capacidad de declarar inexistentes los objetos que no se pueden describir con su ayuda.

2. Su sistemicidad debe ser percibida por la colectividad que lo utiliza como un instrumento de dar sistema a lo amorfo. Por eso la tendencia de los sistemas sígnicos a automatizarse es un constante enemigo interno de la cultura con el que esta sostiene una lucha incesante. (Lotman, 2000, p. 185)

A partir de lo anterior, existe en el sistema de las artes escénicas una contradicción que no puede dejarse de lado: la permanente aspiración que lleva a que los cuerpos diseñados sean identificados en una performatividad determinada; frente a la lucha constante con el automatismo de la estructura, que se obtiene como resultado y es inherente a todo organismo viviente.

De acuerdo con Lotman (2000), esta cuestión lleva al planteamiento de un problema de primordial importancia: ¿por qué las artes escénicas, como parte de la cultura, son un sistema dinámico?, ¿por qué los sistemas semióticos que forman la cultura humana, a excepción de algunos lenguajes artificiales manifiestamente locales y secundarios, están sometidos a una obligatoria ley de desarrollo que implica una evolución y un cambio? Estas preguntas se convierten en un enigma teórico importante para el planteamiento de las artes escénicas y de los cuerpos diseñados como sistema de signos.

La dinámica manifiesta en el concepto de la diacronía saussureana implica que los signos están estructurados por las leyes de la lengua necesarias para la comprensión del intercambio de pensamientos e ideas que al mismo tiempo están en constante cambio. El movimiento es una de las características de la especie humana y la actitud que el hombre tiene ante este concepto es fundamental. Partiendo de este principio en el mismo marco de la teoría de Lotman reconocemos en las artes escénicas y, en consecuencia, en los cuerpos diseñados la cualidad cambiante y en

constante movimiento del sistema de la cultura. Allí se reconoce el papel de la ciencia y el conocimiento acumulado por la sociedad. Por tanto, estos elementos son estructuras modelizantes que hacen que el conocimiento científico, del arte y la cultura, así como sus reglas y sus contradicciones, sean un modelo aspiracional en la esfera de la ideología. De esta manera existe una conexión entre ideología, cultura, arte y ciencia, basada en los modelos estructurantes elaborados por quien tiene la jerarquía suficiente para elaborarlos; asimismo, por los productores que se encargan de la realización de las artes escénicas y los cuerpos diseñados y por las audiencias que los perciben como espectadores.

Por una parte, los cambios en los sistemas de la cultura, indiscutiblemente, están ligados a una ampliación de los conocimientos de la colectividad humana. La ciencia se enriquece no solo con los conocimientos positivos; también elabora complejos modelizantes. Ahora bien, la predisposición a la uniformidad interna, que constituye una de las tendencias básicas de la cultura (lo cual se tratará más adelante); conduce constantemente al traslado de modelos puramente científicos, a la esfera de la ideología general y a la aspiración a asimilar a ellos la fisonomía de la cultura en su totalidad. Naturalmente, por eso el carácter progresivo orientado y dinámico del conocimiento influye en la fisonomía del modelo de la cultura.

En este sentido el papel de los cuerpos diseñados como forma de conocimiento de la realidad resulta primordial. En el sistema de la cultura las artes escénicas como conocimiento son un mecanismo de generación de reglas que estructuran y permiten la modelización de la realidad, tanto para la producción como para la recepción del objeto generado por el creador y el sistema en el que se inserta.

### **Los cuerpos diseñados como sistema de la cultura**

El lenguaje, tanto el verbal como el no verbal, opera aisladamente en un sistema cuya finalidad es una función comunicativa. Sin embargo, tiene

también una función en el sistema de la cultura al dotar a la colectividad con la idea de que existe la posibilidad de comunicarse, por lo tanto, los cuerpos diseñados en el ámbito de las artes escénicas comunican. Aunque esta parece una obviedad es necesario comprender su pertinencia en el contexto de la semiótica de la cultura.

La estructura de lenguaje se abstrae del uso cotidiano de lenguaje; adquiere independencia y se traslada a todo un círculo creciente de fenómenos que en el proceso de comunicación empiezan a portarse como lenguas y devienen así elementos de la cultura. Toda realidad que se refleja en la esfera de las artes escénicas empieza a funcionar como realidad sígnica, por tanto, los cuerpos diseñados son una realidad sígnica. Pero si ya tenían carácter sígnico (porque cualquier semejante cuasi signo desde el punto de vista social es una realidad indiscutible), entonces los cuerpos devienen signo de un signo; al ser el lenguaje con el que se explica y comprende un habla, los cuerpos diseñados funcionan como metalenguaje. Por esta razón el proceso de comunicación de los cuerpos diseñados debe tener en cuenta algo más que el emisor-mensaje-receptor y contexto; además, la función metalingüística es importante para comprender el sistema (Lotman, 2000, p. 192).

Las artes escénicas, lo hemos mencionado ya, son cultura; como parte del sistema se entiende de manera dualista en oposición a la no-cultura. Por lo tanto, la comprensión clara de lo que es el sistema de la cultura "artes escénicas/no-artes escénicas" debería estar claro antes de abordar cualquier estudio sobre lo que significan. Sin embargo, esta es una de las principales dificultades que existen ante tal reconocimiento porque ¿a qué se le llama artes escénicas? ¿Cuáles son las características de aquello a lo que se le llama artes escénicas? ¿En qué se caracteriza las no-artes escénicas? (aquí yace la primera barrera para desentrañar lo que el sistema significa). Es posible que tal dificultad no sea gratuita y se haya planteado para impedir su comprensión. Sin embargo, si se tiene en cuenta que existe un lenguaje con el que se entiende el arte, y dentro de este un lenguaje con el que se entienden las artes escénicas, es más sencillo comprender la diferencia entre arte-no arte.



**Figura 4.** *Camerino, Morelia, México*

**Fuente:** *Claudia Fragoso en “Camerino”, fotografía Olivia Fragoso, Foro La Mueca, Morelia Michoacán, México, 2013.*

Como estructura, los cuerpos diseñados en las artes escénicas son otorgados comunicativamente por la comunidad de hablantes de una lengua, quienes los consideran una estructura y los usan como tal para que funcionen. En este sentido, es menos complicado identificar grupos que usan el lenguaje (verbal, visual, gestual y corporal) como centro del sistema. El reconocimiento de este conjunto de códigos, definidos como lenguaje y sus hablantes, resulta fundamental en la operación del diseño y del desciframiento de los cuerpos en las disciplinas escénicas como sistema de la cultura. Respondiendo a interrogantes que den pautas del diseño del cuerpo: ¿Cuál es esa lengua? ¿Cómo la usan? ¿Quiénes la usan? ¿Cuándo la usan? ¿Para qué la usan?, de manera que los elementos extracorporales, emocionales y gestuales correspondan al sistema en el que se producen.

Los cuerpos diseñados se constituyen en cuerpo poético para la escena. Como señala Dubatti (2010): “La unidad del cuerpo poético posee la capacidad de acontecer sin disolver las presencias originarias

[...] puedo ver la unidad pero también los materiales que confluyen en ella [...] atravesados por la afectación que la nueva forma les produce” (p. 80); siendo así, identificados por el autor, un cuerpo natural-social (cultural), un cuerpo afectado y un cuerpo poético, en la complejidad de la representación escénica. Como parte de la cultura, las artes escénicas propician un espacio que permite la vida social de las comunidades. Dicho sistema de significación, que como la biósfera envuelve todos los aspectos de la manifestación escénica, opera con una serie de posibilidades. El reconocimiento de tales funcionamientos permitirá comprender las artes escénicas como cultura y su ejecución.

Desde esta perspectiva lo teatral y lo escénico son acontecimiento. Como señala Dubatti (2010): “produce entes y tres sub acontecimientos, el convivio, la poiesis y la expectación” (p. 47). En el acontecimiento, como hecho escénico, estos tres elementos se manifiestan en los cuerpos diseñados, al expresarse como parte de la cultura y reconocerse mutuamente. Durante el convivio hay expectación por parte del público asistente y la poiesis (entendida como creación) por parte de los artistas de la escena. Las artes escénicas se construyen con el mecanismo de la memoria, de lo culturalmente conocido y experimentado, que se puede actualizar en cada representación.

Dentro de la representación escénica se distingue el concepto de larga duración de la cultura, al mismo tiempo que queda claro que la selección de lo que permanece en la memoria son dispositivos que el sistema reconoce en códigos altamente cambiantes, a su vez que manejan un código de larga duración. Esta contradicción debe identificarse y observar la manera en la que opera en el sistema cultural.

En el sistema de las artes escénicas, la selección de cultura determina simultáneamente lo olvidado. La memoria actualiza únicamente los códigos de larga duración y los vuelve en pautas de identidad que pueden cambiar la cultura imperante, pero que, actualmente, los soportes en los que se almacena y distribuye la información, mediada por la tecnología, faculta la

posibilidad de la existencia simultánea de diferentes cuerpos diseñados, que coexisten en el espacio-tiempo. Podemos observar este fenómeno en plataformas en donde los creadores de cuerpos y sistemas de reglas de la cultura acumulan cantidades inconmensurables de imágenes y cuerpos que, en muchos casos, se destinan al olvido. El reconocimiento de la forma en la que funcionan los mecanismos de la memoria y el olvido son relevantes en la comprensión del sistema del arte en lo general, por lo tanto, también en el escénico.

Lotman (2008) expone que la semiótica tiene dos tendencias: la primera orientada a la exposición de conceptos fundamentales y a explicar los procedimientos de generación. No se estudian los textos, sino los modelos de los textos y los modelos de los modelos. A esta le llama una metasemiótica centrada en las leyes estructurales de la lengua. La segunda se enfoca en “el funcionamiento semiótico del texto real [centrada en] la contradicción, la inconsecuencia estructural, la conjunción de textos diversamente estructurados dentro de los límites de una sola formación textual y la indefinición del sentido” (Lotman, 2008, p. 52), de acuerdo con el autor esta tendencia que incluye los aspectos que divergen la estructura de la lengua y generan la semiótica de la cultura. Así, como menciona Lotman, se encarga del análisis de:

- La interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados.
- La no uniformidad interna del espacio semiótico.
- La necesidad del poliglotismo cultural y semiótico (p. 52).

Desde el punto de vista del autor, tendríamos que tener claro que el análisis del cuerpo diseñado se hace teniendo como herramienta una metasemiótica como modelo teórico. Los conceptos y procedimientos de generación de las artes escénicas en general, y de los cuerpos diseñados en particular, son las herramientas que permiten el estudio de dichos cuerpos que, como texto, se encuentran en una determinada formación textual. Asimismo, presenta características que responden a la comprensión de la

interacción sistémica que se encuentran en un contexto de poliglotismo, es decir, múltiples lenguajes culturales y de significación que coexisten en la escena al mismo tiempo y que mediante el concepto de texto resulta más sencillo de comprender.

Como texto, la noción de cuerpos diseñados es polisémico, por lo tanto, sería empleado con mucha frecuencia las artes escénicas. Al abordar un texto de otras latitudes, en otro idioma, de otro tiempo, la reinterpretación de los creadores actualiza a su espacio-tiempo. Aquella realidad, desde sus mediaciones culturales, carga el texto de una resignificación temporal, cultural, espacial y corporal, es decir, del gesto, la presencia, el lenguaje y la idiosincrasia; así como del momento de la puesta en escena, dando un giro semántico al contenido del texto.

### **Los cuerpos diseñados como textos**

El concepto de texto, con el que proponemos comprender los cuerpos diseñados, ha sufrido a lo largo del tiempo modificaciones. Al inicio el texto se comprendía como un tipo de signo que funcionaba como señal o como la naturaleza de las funciones del propio signo; en cierto momento se suponía al texto como “un enunciado en un lenguaje cualquiera” (Lotman, 2008, p. 52). Entonces, los cuerpos diseñados se leerían como señales y unidades de significación que permiten la codificación de mensajes más complejos; también como articulación de signos que configuran fragmentos de un mensaje más completo, sin embargo, más tarde la idea de texto es reconfigurada.

Lotman menciona que los estudios semióticos encontraron que para que un mensaje se defina como texto debe estar doblemente codificado. Lo anterior, por las leyes del lenguaje verbal en el que hay “una cadena de signos con diversos significados” y por la lengua del contexto en el que este se inscribe, como en el caso de los rituales:

El texto de segundo orden que se obtenía como resultado encerraba, dispuestos en un solo nivel jerárquico, subtextos en lenguajes diversos y no deducibles uno del otro. El surgimiento de textos del tipo del “ritual”, la “ceremonia”, la “representación dramática” [deistvo], conducía a la combinación de tipos esencialmente diferentes de semiosis y —como resultado— al surgimiento de complejos problemas de recodificación, equivalencia cambios en los puntos de vista y combinación de diferentes “voces” en un único todo textual. (Lotman, 2008, p. 53)

Los cuerpos diseñados en esta doble codificación tendrían que pensarse que se representan en la lengua de las artes escénicas, de los cuerpos y del contexto específico donde se presenta. Este hecho significa la dificultad de conocer las lenguas en las que se desarrolla el fenómeno, si es danza, teatro, ópera, cine o cualquier otra manifestación escénica; se debe tener un conocimiento del lenguaje y de los códigos que se manejan; así como entendimiento de los elementos plásticos y estéticos que participan en los procesos de creación. Lotman (1996) menciona que históricamente el enunciado fue primario, después habría una forma ritualizada y codificaciones secundarias en textos.

El paso siguiente desde el punto de vista heurístico es la aparición de los textos artísticos. Al ser reexpuesto en el lenguaje de un arte dado, el material multivocal adquiere una unidad complementaria... La multiestructuralidad se conserva, pero está como empaquetada en la envoltura multiestructural del mensaje en el lenguaje del arte dado (p. 53).

Los mensajes inmersos en los cuerpos diseñados, dentro de los textos artísticos, tienen un significado en el lenguaje verbal y ocultan un entramado complejo y contradictorio por el empleo de elementos, emocionales, sensoriales, gestuales y situacionales, cargados de significados. Por tanto, lo que en su estudio resulta imprescindible, además de la comprensión de su funcionamiento, es dar cuenta de la manera en la que se aumenta



**Figura 5.** *Camerino, Morelia, México*

**Fuente:** *Claudia Fragoso en "Camerino", fotografía Olivia Fragoso, Foro La Mueca, Morelia Michoacán, México, 2013.*

la unidad interna y su clausura inmanente. Allí se subraya el valor de las fronteras del texto a la vez que se incrementa la heterogeneidad, la contradictoriedad semiótica interna de la obra y el desarrollo de subtextos estructuralmente contrastantes con mayor autonomía.

Lotman (1996) señala como fundamental la comprensión de la tensión entre la integración y la desintegración del texto. Al aumentar la integración se da la conversión del contexto en texto y el todo se convierte en una parte. Esta es la visión sistémica que caracteriza la propuesta del autor y en la que los cuerpos diseñados van a funcionar como partes de la totalidad y como la totalidad misma. La desintegración propicia la conversión del texto en contexto y las partes devienen unidades estéticas independientes. En esta tensión explica el autor:

Las posiciones del lector y del autor pueden no coincidir: allí donde el autor ve un texto único que posee unidad interna, el lector puede ver una colección... Las complejas colisiones histórico-culturales activan una u otra tendencia. Sin embargo, potencialmente en cada texto artístico ambas están presentes en compleja tensión entre sí [...] En la historia de la literatura se conocen casos en que la percepción de tal o cual obra por los lectores fue determinada por la reputación de la edición en que fue publicada, y casos en que esta circunstancia no tuvo ninguna importancia para el lector. (p. 54)

Por tanto, los cuerpos diseñados como texto tienen muchos estratos y son semióticamente heterogéneos, por lo que entran en compleja relación con el contexto cultural y con el público. Entonces la idea lineal de que estos son un mensaje que llega de un emisor a un receptor, que opera tal cual el autor lo planea, carece de sentido. El mensaje al mostrar su capacidad de condensar información adquiere memoria. En el momento en el que se toma conciencia de la existencia del texto, se presupone la presencia de un código (lenguaje) con el cual el texto está codificado. Sin embargo, el autor menciona que ese código tiene que develarse porque al inicio es desconocido.

La función socio-comunicativa de los cuerpos diseñados como texto es compleja y la podríamos sintetizar en los siguientes procesos:

1. El trato entre el emisor y el receptor.
2. El trato entre el auditorio y la tradición cultural.
3. El trato del lector consigo mismo.
4. El trato del lector con los cuerpos diseñados como texto.
5. El trato entre los cuerpos diseñados como texto y el contexto cultural (Lotman, 1996, pp. 54-55).

Comprender la forma en la que la función comunicativa opera en todos sus niveles y las relaciones entre los cuerpos diseñados como texto, contexto y lector; así como con la integración y desintegración del texto, permite tener claro que el mensaje que estos cuerpos transmiten no se explica. Siguiendo las ideas de Lotman, la comunicación no es un mensaje lineal en el que un emisor codifica signos para un receptor que decodifica el sentido. En palabras del autor: “Así pues, el mínimo generador textual operante no es un texto aislado, sino un texto en un contexto, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico” (Lotman, 1996, p. 62).

El funcionamiento de los cuerpos diseñados texto, siguiendo al autor, se convierten en un dispositivo intelectual, los cuales transmiten información, transforman mensajes y producen nuevos mensajes. Por tal motivo, en el cuerpo como texto está el mensaje y no depende solo del productor, llámese este director, dramaturgo o actor; pero tampoco depende del público solamente, sino de las interacciones entre todos los elementos en el momento del proceso comunicativo del hecho escénico. En consecuencia, la totalidad es más que la suma de las partes.

### **Conclusiones**

La generación de nuevos sentidos con los cuerpos diseñados ya no es un eslabón pasivo de la transmisión de información entre el emisor y el receptor, por lo que la operación de este tipo de texto se organiza de otra manera. Los cuerpos diseñados son un *continuum* heterogéneo en el que circula algún mensaje inicial. No se manifiesta en un solo lenguaje, sino que para comprender su operación se necesita una multiplicidad de lenguajes (la doble articulación del lenguaje de las artes escénicas, el lenguaje del cuerpo y el lenguaje de contexto cultural); así como la convergencia de códigos empleados por el autor, el director, el escenógrafo, el iluminador. En fin, todos aquellos que forman parte del diseño escénico y, de acuerdo con Lotman, en algunos casos es de carácter inconsciente, sobre todo los construidos a partir de la corporalidad.

Entonces, los cuerpos diseñados adquieren una función pragmática que implica las relaciones existentes entre este y el entorno, que funciona como el otro con el que se dan interacciones. Este otro puede ser el público, el contexto, el productor, el director y los demás creadores que con su propia intervención dan lugar a otro texto.

La estructura de la realización pragmática puede servir para actualizar los textos a partir de la zona de experiencia en el convivio, entendido este por el momento fáctico de la escena y por las acciones corporales, señala Dubatti (2007). Los cuerpos diseñados, como generadores de sentido, operan invariablemente con la audiencia que funciona como interlocutor en el acontecimiento. Como resultado, el texto muestra la naturaleza dialógica de la conciencia: para operarla se tiene necesidad de ella misma y los cuerpos diseñados requieren de un texto en el que se desarrollan los cuerpos diseñados: la cultura, se necesita llegar a la conciencia sobre ella.

En la cultura de las artes escénicas también deben considerarse las irrupciones de cuerpos diseñados externos que permiten la adaptación de mensajes del exterior del sistema cultural; además de su introducción en la memoria de la cultura y los estímulos del autodesarrollo de la misma cultura de un momento y un lugar dado. Esta visión sistémica implica la necesidad de ser un sistema abierto a las interacciones con el exterior de las que se reciben entradas y se envían salidas, las cuales complementan la operación adecuada del funcionamiento de los cuerpos diseñados. Desde la postura de Lotman (2008): “La complejidad y la multiplicidad de niveles de los componentes participantes en la interacción textual conducen a cierta impredecibilidad de la transformación a que es sometido el texto que se introduce” (p. 69).

Los cuerpos diseñados tienden al poliglotismo por lo que el contexto artístico no puede ser monolingüe, como tampoco lo es el cultural en general. Por tal motivo, de acuerdo con Lotman, es posible examinar los textos que constituyen cualquier contexto cultural en el eje sintagmático y en el retórico. Las yuxtaposiciones de los distintos textos heterogéneos conducen al tema del “texto en el texto”. Este último destaca su carácter

**Figura 6.** *Camerino, Morelia, México*

**Fuente:** *Claudia Fragoso en "Camerino", fotografía Olivia Fragoso, Foro La Mueca, Morelia Michoacán, México, 2013.*



lúdico y los mecanismos retóricos que entran en funcionamiento están vinculados con el juego como el sentido dado por la ironía, la parodia y la teatralización, lo cual acentúa el papel de las fronteras.

En ciertos sectores de los cuerpos diseñados se da una doble codificación que se identifica con la convencionalidad artística y conduce a que el texto se perciba como "real". Esta oposición "real-convencional" es pertinente a toda situación de texto en el texto y por ende en la situación escénica. El espejo como mecanismo retórico, menciona Lotman, puede ser un componente de duplicación y al mismo tiempo que repite, desfigura y desvela el hecho de lo que parece "natural", es un tipo de modelización; según Dubatti (2007): "basado en la experiencia de presencia, de contacto e intercambio aurático" (p. 155). Igual que el espejo, el doble opera como reflejo creando un mundo extraño e incluso contradictorio. Tanto el

espejo como el doble son mecanismos retóricos con los que funcionan los cuerpos diseñados y se aplican como metáfora en el acontecimiento convivial de las artes escénicas.

Los cuerpos diseñados para las artes escénicas tienen una función dual. Por un lado, con ellos se finge la realidad, a subsistir de manera independiente y ser una parte de la realidad. Sin embargo, al mismo tiempo queda claro que estos cuerpos son la obra ficcional de un creador y tienen un significado preelaborado.

El concepto de texto es uno de los aspectos centrales en la obra de Lotman. Podemos observar la forma en la que opera con distintos niveles de interacción, contradicción y heterogeneidad. En el sistema de la cultura el texto es complejo y lo es más en las artes escénicas donde su composición deviene en la generación múltiple de textos, de acuerdo con los mecanismos de diseño y creación de los realizadores escénicos. Comprender su funcionamiento nos permite tener en cuenta que las ideas, pensamientos y sentimientos que se transmiten por este medio no son simplemente los que el director o actor presuponen, mucho menos los que el público plantea. En cambio, se da una serie de interacciones sistémicas entre el contexto, el tiempo, los mecanismos de la memoria, la intencionalidad del productor de los cuerpos diseñados, los actores, bailarines y la cultura, que inciden en la comprensión del sentido.

## Referencias

- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Textos Básicos Atuel.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. ADABA Editores.
- Geertz, C. (1987 [1973]). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Haidar, J. (2008). *Guía analítica para leer a Lotman. Apuntes de clase del seminario sobre semiótica de la cultura*. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultural y del texto*. Cátedra.
- (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Cátedra.
- (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y la cultura*. Cátedra.
- Matoso, E. (1996). *El cuerpo, territorio escénico*. Paidós.
- Perusquía, A. (2013). *Camerino*. Ana Perusquía (Dirección y dramaturgia), Valentín Orozco (Iluminación), Claudia Fragoso (Actuación), Olivia Fragoso (Fotografía). Foro La Mueca.
- Sánchez, O. et al. (2011). *Sustentabilidad y consenso, nuevos escenarios para la enseñanza del diseño industrial*. [Presentación de la ponencia]. Encuentro de Diseño Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina.
- Saussure, F. (1980). *Curso de lingüística general*. Akal.
- Simmel, G. (2011). *El conflicto de la cultura moderna*. Universidad Nacional de Córdoba, Encuentro Grupo Editor.

Simón, G. (2008). *+ de 100 definiciones de diseño (y las que podrá elaborar el curioso lector después de haber leído este libro). Principales conceptos sobre el diseño y la actividad de los diseñadores*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.