

Cuerpo y guerra: sentidos de la corporalidad en la obra «Manú o la ilusión del tiempo» de Casa del Silencio

HENAO, Adriana /Universidad Complutense de Madrid, España -
adriahen@ucm.es

5º Congreso Iberoamericano de Teatro - Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: análisis de espectáculos - semiosis corporal - teatro físico - semiótica peirceana - corporalidad escénica - transformación identitaria – recepción teatral

› Resumen

El propósito de esta investigación es indagar en los sentidos de la corporalidad en la obra *Manú o la ilusión del tiempo* de la compañía bogotana de teatro físico Casa del Silencio. En *Manú*, mediante una técnica corporal heredada de Étienne Decroux, se articulan referencias a la figura del soldado o combatiente de guerra, proponiendo una nueva mirada sobre lo que significa vivir la guerra.

Desde la aproximación teórica de Charles Sanders Peirce se explora su concepción de «lo real» y «lo posible», así como la noción de «el otro» de George Herbert Mead y la adquisición de «conciencia de sí mismo a través de los otros». Con una metodología sociosemiótica se correlaciona la corporalidad en la obra con imaginarios sociales surgidos a lo largo del conflicto armado en Colombia.

El análisis se basa en la observación semiótica de la corporalidad en escena y en la comparación con los testimonios que excombatientes compartieron en foros realizados al finalizar algunas funciones. Dichos testimonios han sido recuperados a través de entrevistas realizadas años después al director de la compañía. Se reflexiona sobre el valor simbólico de la corporalidad en *Manú* y su potencial para generar nuevos imaginarios y procesos identitarios. Se plantea la pregunta central: ¿puede el teatro físico, mediante la corporalidad, contribuir a la transformación social?

› Presentación

La obra *Manú o la ilusión del tiempo*, de la compañía Casa del Silencio, dirigida e interpretada por Juan Carlos Agudelo —discípulo de Marcel Marceau y heredero de la técnica de mimo corporal de Étienne

Decroux—, narra la historia de un soldado que transita entre la comedia y la tragedia. El personaje, de naturaleza clownesca, rompe con los estereotipos y logra conmover: «Reímos de aquello que sentimos como una deformación, un desnivel con respecto a lo “normal”, pero la risa desaparece cuando el desenlace se torna trágico, cuando llega la muerte» (Marceau, 1998, p. 48).

Se trata de una puesta en escena completamente gestual: no se recurre a la palabra, sino únicamente al cuerpo. La técnica de mimo corporal que Decroux desarrolló desde la segunda década del siglo XX parte de la convicción de que el movimiento es más poético y eficaz que la palabra para expresar el espíritu humano. Influido por un profundo sentido de justicia social heredado de su padre, Decroux concebía el mimo como un arte ejemplar, capaz de impulsar a la acción y provocar transformación. Un mimo que se eleva, sostén, puede invitar al espectador a elevarse a sí mismo (Leabhart & Chamberlain, 2012). En este marco, surge la pregunta que orienta la presente reflexión: ¿de qué manera el teatro físico, a través de la corporalidad en escena, puede incidir en la transformación de la realidad social?

› **Marco teórico: la noción de “lo real” y “lo posible” en la semiótica peirceana aplicada a la recepción teatral**

En la teoría de Charles Sanders Peirce, «lo real» designa aquello que conforma la realidad, mientras que «lo posible» se refiere a lo que puede llegar a darse en algún momento. Peirce (1974 [CP, 5.311-312]), semiólogo y lógico, señala que lo real se opone a lo irreal o ilusorio. Lo real se establece por consenso dentro de una comunidad, que determina qué es verdadero y, por ende, real; en cambio, lo irreal generaría premisas falsas que la comunidad rechazaría. El pensamiento sobre lo decretado como real no suele ponerse en duda. No obstante, lo interesante es que lo real puede sostenerse sobre una proposición falsa que, mientras no se descubra como tal, seguirá siendo considerada verdadera. Es decir, lo real proviene de la idea de lo general, y lo general funciona como regla para la mayoría de los individuos de una comunidad.

En cuanto a «lo posible», este concepto describe aquello que aún no se ha desarrollado, pero que, cuando se den las condiciones adecuadas, puede llegar a ocurrir.

En *Manú o la ilusión del tiempo*, se presenta la realidad cruda del soldado, pero también entra en juego «lo posible». Nos centraremos aquí en este último, en relación con la noción de soldado que subyace en la obra.

Manú es un signo que representa a un soldado, cuyas significaciones varían según la interpretación de cada espectador y es, por tanto, polisémico. El signo es algo que está en lugar de otra cosa para alguien. Para comprender su funcionamiento en la recepción teatral, conviene recordar que Peirce concibió el

signo de forma triádica, con tres elementos: *representamen*, objeto e interpretante. El *representamen* es el signo mismo, que está en lugar de un objeto para una mente humana; el objeto es aquello a lo que el *representamen* remite; y el interpretante es la idea que surge en la mente del espectador a partir de la relación entre objeto y *representamen*. Este interpretante se convierte así en un nuevo signo generado en la mente del receptor.

Para profundizar en la recepción teatral, es relevante considerar que Peirce distingue varios tipos de interpretante: el *interpretante intencional*, el *interpretante efectivo* y el *interpretante comunicativo*. El *interpretante intencional* corresponde a una *primeridad*, ya que implica la producción de un signo de alguien hacia alguien con una intencionalidad previa. El *interpretante efectivo* constituye una *segundad*: al percibir el signo, provoca un efecto que impulsa a la acción. Finalmente, el *interpretante comunicativo* actúa como una *terceridad*, mediando entre los otros dos.

› Reconfiguración simbólica y posibilidad de transformación identitaria

En *Manú o la ilusión del tiempo* vemos en escena a un actor con traje de soldado. En primer lugar, existe una determinación intencional en la mente del actor para comunicar algo al receptor: la idea de un soldado. Este sería el *interpretante intencional*. Desde la producción de la compañía teatral Casa del Silencio hay una intencionalidad clara de presentar al soldado con unas características que, a la vez, muestran y confrontan la realidad. Lo real y lo posible se proponen deliberadamente desde un «dominio del simbolismo establecido y su subversión» (Everaert-Desmedt, s.f.).

En segundo lugar, se produce la recepción de ese signo por parte del espectador, quien lo asume como la representación de un soldado que, en parte, contradice la imagen convencional de tal figura. Este sería el *interpretante efectivo*, el cual genera un impacto en el espectador: una confrontación. Peirce describe este efecto como un esfuerzo más mental que físico.

En tercer lugar, surge el *interpretante comunicativo*, que media entre el *interpretante intencional* y el *interpretante efectivo*. En este punto, la convención teatral facilita la comunión y actúa como invitación para entrar en el juego escénico.

El soldado es un símbolo de la guerra. Las reglas que lo definen pueden incluir nociones como hombría, fortaleza, coraje o seriedad; conceptos abstractos y arbitrarios. Sin embargo, en la obra se propone una oposición intencional a este símbolo: se presenta al hombre que habita bajo el uniforme, con toda su vulnerabilidad. Las acciones físicas del actor se convierten en signos que revelan la singularidad del ser humano tras el rol militar: un baile que funciona como signo indicial de la alegría; acciones cotidianas que muestran su humanidad; gestos como llorar o reír; y otras que lo muestran soñando, temiendo,

enamorado o contemplativo. Un hombre que juega con peonzas como un niño, dejando ver su sensibilidad.

Por lo general, no se espera que un soldado sea un hombre sensible, que lleve un muñeco de trapo, llore, sueñe o juegue. Casa del Silencio confronta la tragedia de la guerra exponiendo al ser humano bajo el traje militar. Agudelo lo resume así:

La herencia de Marceau era que siempre decía que hay que commover al espectador, hay que conectarlo, o sea, no es al azar, para nada, sino que hay imágenes que uno construye, [pero] no sabe[s] la potencia que tienen [...] hasta que no lo pones en frente a un público. (Entrevista personal inédita, 8 de marzo de 2023)

Si los espectadores logran commoverse, se evidencia el *interpretante efectivo* que ha revelado el signo intencional. Dice Agudelo: «Cuando la presento a soldados rudos —que la idea es eso, presentarla a personas que han estado en la milicia— ¡se quiebran! No hay varón que aguante. Entonces, fue muy a propósito». La recepción de *Manú* puede impactar profundamente a hombres que han pertenecido a cualquiera de los bandos del conflicto armado. Un excombatiente confesó a Agudelo: «yo estuve metido en el monte, y ¡yo con esa alma de niño!».

En esta semiosis teatral, el signo se resignifica mediante un nuevo interpretante, con consecuencias prácticas. Desde el pragmatismo de Peirce, el significado del signo se interpreta según sus consecuencias o efectos prácticos, los cuales están directamente vinculados con los hábitos de conducta, determinados a su vez por las creencias compartidas por una comunidad. Los testimonios mencionados muestran, de manera pragmática, cómo el *interpretante comunicativo* ha surgido de la comunión entre el *interpretante intencional* y el *interpretante efectivo*.

La obra *Manú o la ilusión del tiempo* logra construir la imagen de un nuevo soldado: un hombre vulnerable. El signo «hombre» se actualiza constantemente, lo que Peirce denominaría un signo dinámico. En este marco, el *Real Self* peirceano representa la naturaleza verdadera del individuo, aquella que le permite progresar, deliberar sobre su devenir y desarrollarse como persona.

George Herbert Mead, seguidor del pragmatismo, desarrolla la idea de Peirce de «ponerse en el lugar del otro» (Peirce, 1988, p.11) para explicar cómo se otorga significado al intercambiar una cosa por otra. Según Mead (1953), la adopción de diversos papeles permite al ser humano construir su autoconsciencia, y para ello es indispensable la vida en sociedad. Así, plantea una «conciencia de sí a través de los otros», en la que es el otro quien ayuda al individuo a desarrollar dicha autoconsciencia.

Desde esta perspectiva, la adopción del rol de un soldado desde lo corporal convierte al actor en un investigador del significado de las conductas humanas en la guerra. El personaje de Manú, como «otro», ayuda al espectador a percibir lo que él mismo no puede ver. Cuando la corporalidad escénica rompe

con lo que se considera absoluto, se produce una confrontación con el sí mismo que impulsa la adquisición de esa conciencia de sí.

En *Manú*, el signo operante es el símbolo del soldado como *representamen*, mientras que el objeto al que remite dicho *representamen*, para un espectador excombatiente, puede ser el recuerdo de sí mismo en su rol pasado. En este caso, el interpretante que surge no es un soldado en general, sino él mismo en su experiencia personal. La observación de un «possible» sí mismo en escena, a través de la corporalidad del actor, da lugar a lo que podemos denominar una *autoconciencia dinámica*. Al igual que el signo teatral, que es dinámico, esta autoconciencia confronta permanentemente el sí mismo, favoreciendo su desarrollo.

De este modo, el símbolo previamente establecido del soldado deja de ser universal. Aquello que fue su significado se derrumba y el signo «soldado» adquiere una nueva significación. Este signo transformado opera ahora como *interpretante comunicativo* que no responde a la lógica común o general, sino a la lógica de lo posible. El nuevo interpretante se convierte así en un nuevo signo, generador de una red de significados posibles que cada espectador configura según sus propias experiencias.

Peirce (1988) señala que lo que amplía las definiciones o significaciones del signo son los casos particulares. Si un caso en particular no se ajusta a la regla general, la significación del signo debe replantearse. Asimismo, afirma que «la identidad de un hombre consiste en la consistencia de lo que hace y piensa, y consistencia es la característica intelectual de una cosa; es decir, es su expresar algo» (p. 121). En este sentido, el espectador, a través de la experiencia estética, se enfrenta a un signo nuevo: lo percibe con los sentidos, lo siente, se commueve y se ve impulsado a reflexionar. Este proceso racional podrá —o no— traducirse en acción, en coherencia con sus actos, conformando una conducta más humanizada. Peirce añade: «así el pensamiento es lo que es, sólo en virtud de dirigirse a un pensamiento futuro que en su valor como pensamiento es idéntico a él, aunque más desarrollado» (p. 121). Sin embargo, advierte que «la realidad depende de la decisión última de la comunidad». Un proceso de transformación individual a través del teatro es posible, pero no colectivamente. La realidad no puede ser modificada por la opinión de unos pocos individuos.

En consecuencia, el teatro puede propiciar procesos de transformación individual, aunque su impacto colectivo sea limitado: la realidad no puede modificarse por la opinión de unos pocos.

› A modo de cierre

El teatro nos sirve de lupa para observar en detalle la esencia humana —el *Real Self*— y cómo, a través de él, es posible una reconfiguración simbólica que favorezca la transformación identitaria. El signo

que define lo humano es dinámico, al igual que la identidad: ambas pueden transformarse hacia un yo más desarrollado. El teatro cuestiona «lo real», es decir, las creencias y conductas del mundo asumidas como verdades universales; pero, como recuerda Peirce, todo conocimiento es falible. Desde esta perspectiva, el teatro físico, a través de la corporalidad, interpela la realidad, y los espectadores, como miembros de una comunidad, pueden reconstruir su identidad, replantear sus creencias y resignificar los símbolos.

Bibliografía

Decroux, É. (2000). *Palabras sobre el mimo*. (C. Soum y S. Wasson, Prólogo) (C. J. Rodríguez, Trad.).

México. Editorial El Milagro. (Título original: *Paroles sur le mime*. París. Gallimard. 1963, Prólogo de A. Veinstein).

Everaert-Desmedt, N. (s.f.) La comunicación artística: una interpretación peirceana. *Signos en Rotación*, año III, 181. [Disponible en línea] <https://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html>

Leabhart, T., & Chamberlain, F. (2012). *The Decroux sourcebook*. Londres. Routledge. Taylor and Francis Group.

Marceau, M. (1998). «Hacer visible lo invisible». Entrevista realizada por Michel Fargeon. *The UNESCO courier: a window open on the world*; Vol.:51, 5; 1998. [Mayo de 1998] [Pp. 47-49]. Unesco. [Disponible en línea] https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000111717_spa

Mead, G. H. (1953). *Espíritu, persona y sociedad*. (F. Mazía, Trad.). Buenos Aires. Paidós. (Título original en inglés: *Mind, Self and Society*. The University of Chicago Press. 1934).

Peirce, C. S. (1974). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. (C. Hartshorne y P. Weiss, Eds.) (4.^a ed.). Vols. 5-6. Harvard University Press.

Peirce, C. S. (1988). *El hombre, un signo: el pragmatismo de Peirce*. (J. Vericat, Trad, introducción y notas). Barcelona. Editorial Crítica. Harvard University Press, Cambridge, Mass. (Título original: *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 1965, 3.^a ed., Vols.1-2)