

# Interacciones tensivas: «bolsabarismos» de Mikhail Usov

Óscar Quezada Macchiavello  
(Universidad de Lima)

Recibido: 22/1/2013  
Aprobado: 28/2/2013

---

RESUMEN: En este ensayo definimos las prácticas como  *cursos de interacción encarnados corporalmente y acomodados estratégicamente*. A partir de los presupuestos semióticos de esa definición abordamos una práctica cómica muy original e inédita ante la que solo queda acuñar una palabra también inédita («bolsabarismos»). No solo nos vemos obligados a forzar el lenguaje, debemos también afrontar un debate teórico en torno a un conjunto de categorías que dan forma al recorrido generativo del plano de la expresión y encontrar pistas metodológicas para emprender el análisis de ese caso concreto. Comprobamos que las interacciones tensivas atraviesan todo ese recorrido: funcionan en las escenas constitutivas de las prácticas integrando signos, textos y objetos, pero también acomodando estratégicamente las prácticas entre ellas e incluso desplegando formas de vida.

Palabras clave: *Interacción / práctica / acomodación / programación / ajuste / integración*

## ***Tensive interactions: «bolsabarismos» Mikhail Usov***

ABSTRACT: In this essay, we define the practices as *interaction courses embedded in a corporal way and strategically accommodated*. Based on the semiotic assumptions of that definition, we address a very original and unprecedented comic practice in front of which we could only coin also an unprecedented word («baggleries»). We are obliged not only to force language, but we should also face a theoretical debate around a group of categories that shape the generative route of the expression foreground and find methodological clues in order to undertake the analysis of that concrete case. We verify that the tensive interaction run throughout this course: they work in the practices' scenes by constituting signs, texts and objects, but also accommodating practices strategically among them and even deploying life forms.

Keywords: *Interaction / practice / accommodation / programming / adjustment / integration*

---

*Absorbemos tanto de la sombra como de las luces, y el conocimiento radica en un trabajo constante en los límites de ese claroscuro.*

MICHEL SERRES

## Del cuadrado lógico al intervalo tensivo

En un trabajo reciente, a propósito del acto de mimar, afirmábamos categóricamente que no hay nada en el conocimiento que no haya estado primero en todo el cuerpo (Quezada 2013: 637-652). Cabe añadir que cualquier conocimiento presupone una *práctica*; o, más bien, un *curso de acción*. Ahora bien, como no hay actante aislado, es posible entender el curso de acción que define toda práctica como *curso de interacción*.

No obstante, para completar esa definición y darle forma semiótica, habría que sintagmatizar, en principio, dos niveles de pertinencia: el del *curso de interacción*, perteneciente al nivel de las prácticas, y el de la *encarnación corporal* del inter-actante, perteneciente al de los objetos soporte. Así, por integración descendente, entenderíamos la práctica como *curso de interacción en-*

*carnado corporalmente*; y, desplegando un tercer nivel de pertinencia la entenderíamos, por integración ascendente, como *curso de interacción acomodado estratégicamente*. En efecto, en la medida en que esos cursos de interacción convergen o divergen, resultan compatibles e incompatibles y propician tensiones de acomodación típicas de las *estrategias*.<sup>1</sup>

Captar y analizar las diversas formas y modalidades bajo las que aparece la red de diferencias entre *cursos de interacción encarnados corporalmente y acomodados estratégicamente* sería la compleja tarea de una semiótica que, si se quiere coherente, debe tomar, como plano de la expresión, «todo el cuerpo», animado e inanimado, según se trate de «personas» o de «cosas». Esa condición, atada a la correlación conversa entre *tensión* y *riesgo*, permite ensayar otra interpretación semiótica de la gradualidad que apela, esta vez, a una representación fenomenológica tipo intervalo como alternativa a la representación lógico semántica anclada en el célebre cuadrado semiótico.

En efecto, la semiótica de la interacción esquematizada en el cuadrado semiótico por Eric Landowski,<sup>2</sup> reserva la pertinencia corporal solo para el

1 Los conceptos de integración ascendente y descendente encuentran su marco teórico en el modelo del recorrido generativo del plano de la expresión propuesto por Fontanille (2008: 17-78). Por cierto, los planteamientos de esa obra inspiran en gran parte el presente ensayo.

2 *La société réfléchie* (1989), *Présences de l'autre* (1997), *Passions sans nom* (2004) y *Les interactions risquées* (2005). La teoría a la que hacemos referencia se encuentra sistemáticamente

régimen del ajuste, razón por la cual las «zonas de tránsito», los «medios caminos entre» un régimen y otro parecen perder de inmediato su necesario correlato significativo: ¿cómo así la *manipulación* negaría lógicamente al *accidente* o el *ajuste* haría lo mismo con la *programación*? De inmediato, el autor plantea, junto a los canónicos cotejos «horizontales», otros «verticales» en virtud de los cuales una *programación*, recursivamente, puede condicionar a otra, lo que también sucede con los demás regímenes; además, oblicuamente, una *programación* puede comandar o condicionar un *ajuste*; o bien, uno puede *ajustarse* a la manera de ser de otro, a su *hexis*, para poder *manipularlo* mejor.<sup>3</sup> No obstante, la tensión de un régimen hacia otro está comandada por la implicación o la contradicción, no solo en los cotejos horizontales pues incluso la recursividad o la reción, postuladas para complejizar verticalmente el modelo, quedan su-

bordinadas a la lógica de la negación-implicación.

Cabe, pues, volver a preguntar, ateniéndonos al universo de regímenes postulado, si es que la *programación* y el *accidente* no podrían ser tratados como supercontrarios que demarcarían límites en lo que sería el campo categorial de las interacciones y si la *manipulación* y el *ajuste* no serían acaso subcontrarios que darían lugar a la segmentación de grados en el mencionado dominio, y, por ende, a una gama de posibles mezclas. Dicho en términos más contundentes: la *programación* y el *accidente*, como coincidencias que son, pertenecerían al mundo del «todo o nada», «insignificancia o sinsentido», mientras que el *ajuste* y la *manipulación*, interacciones en sentido estricto, pertenecerían al del «más o menos», en el que resuena la música semiótica del «hacer sentido» y del «tener significación».

---

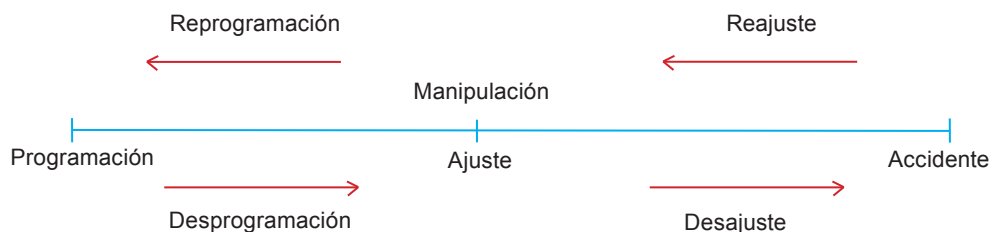
expresada, sobre todo, en los dos últimos libros. En especial, la definición de los cuatro regímenes de interacción: *programación*, *manipulación*, *ajuste* y *accidente*; que corresponden, respectivamente, a lógicas de la *regularidad*, de la *intencionalidad*, de la *sensibilidad* y del *azar*. Remito al lector a dichas obras.

- 3 «Si ‘horizontalmente’ (dentro del espacio de dos dimensiones del esquema), todo régimen de sentido y de interacción tiende hacia otro por implicación o por contradicción, cada uno de estos regímenes puede además regir ‘verticalmente’ (entre planos imaginariamente superpuestos en el espacio), es decir, recursivamente, su propia reproducción [...]. Sin embargo, aquí también las relaciones se complejizan rápidamente. Al lado de la recursividad propiamente dicha, según la cual una interacción que depende de un régimen dado comanda a otra del mismo tipo, hay también lugar para una recursividad de carácter oblicuo, o ‘rección’, de tal naturaleza que el funcionamiento de un régimen determinado comande o condicione la puesta en marcha de otro régimen» (Landowski 2009: 91).

Al asumir provisionalmente esas «reglas de juego», constatamos que solo las nociones de *ajuste* y de *programación* amplían su alcance y permiten designar cuatro vectores tensivos de interacción: de la *programación* al *ajuste*, un vector de repunte: la *desprogramación*; del *ajuste* al *accidente*, un vector de redoblamiento: el *desajuste*; del *accidente* a la *manipulación*, un vector de atenuación: el *reajuste*; y, de la *manipulación* a la *programación*, uno de aminoración: la *reprogramación*. Como género, el concepto de *programación* daría lugar a dos especies: la *desprogramación* y la *reprogramación*; asimismo, el *ajuste* también daría lugar a dos especies: el *desajuste* y el *reajuste*, e incluso, si pensamos en situaciones de extrema torpeza en los que los actantes se desacomodan escandalosamente, podríamos postular que el límite del *accidente* se convierte en grado para demarcar un nuevo límite, algo así como un más allá: el *desbarajuste*.

En esta matriz el *ajuste* y la *manipulación* ocupaban la misma posición, la

cual cambiaba de sentido, y por ende de investimento semántico, de acuerdo con la dirección dominante (o con el movimiento del cursor que segmenta grados y que juega a oscilaciones entre estos). Admitiendo una zona central de intersección, se establece que la zona izquierda tipifica al *Sí-idem* de los *roles* y la derecha al *Sí-ipse* de las *actitudes*.<sup>4</sup> Una vez asumida la correlación inversa entre *riesgo* y *tensión*, el régimen de riesgo de la zona izquierda caracterizaría a la *seguridad total* (o *casi total*), cuyo correlato actancial sería el de un cuerpo perfectamente programado. En la medida en que el cursor se mueve hacia la zona derecha van aumentando el *riesgo* y la *tensión*, desde la zona donde tenemos un cuerpo no tan tenso pero que asume *riesgos limitados* hasta las sucesivas zonas de *inseguridad* en las que va subiendo la ‘adrenalina’, el pulso, la presión, hasta que llegamos a la zona del *riesgo total*, paroxismo de la tensión en el que el cuerpo es ‘secuestrado’ por el evento. Queda entendido que todas las zonas del intervalo con-



4 Fontanille ha desarrollado un modelo de encarnación corporal productora de actos con vistas a describir y explicar las tensiones en la construcción de la identidad: de un punto central brotan tres vectores en tensión que designan tres ejes de la identidad entre los

traerían, de menos a más riesgo (ascendentemente) o de más a menos riesgo (descendentemente), relaciones más o menos fluidas o tensas con el *Mí-Carne*, núcleo sensorio-motor de referencia y de experiencia semiótica. En términos de modos de eficiencia, el hacer advenir, o el «llegar a», punto de partida de un recorrido ascendente, hace funcionar sin problemas los roles temáticos previstos, hasta que, gradualmente, los obstáculos se van manifestando, las complicaciones van apareciendo, los vectores del *hacer querer* y del *hacer sentir*, de la intencionalidad y de la sensibilidad, confluyen o se entrelazan mezclando y *contagiando*, o bien

separando las competencias modales y estéticas, hasta que arribamos al punto en el que, luego de «sobrevenido» un evento, se inicia el recorrido descendente.<sup>5</sup>

### Valencias de la acomodación y valores de la práctica

Hasta aquí, resumida, la crítica tensiva al modelo lógico semántico de Landowski para las interacciones. Crítica que dio lugar al modelo de intervalo que acabamos de mostrar, puesto a prueba con el análisis de un número de circo (Quezada 2013).<sup>6</sup> Ese

---

cuales quedan diseñadas zonas de dominio de cada uno de ellos. Esos tres ejes equivalen a tres operaciones semióticas: toma de posición (en lo que respecta al *Mí-carne*, instancia sensorio motriz de referencia), la captación (en lo que respecta al *Sí-idem*, instancia de los roles obtenidos por similitud y repetición) y la mira (en lo que atañe al *Sí-ipse*, instancia de las actitudes obtenidas por tránsito y alteridad). La hipótesis matriz afirma que todo actante encarnado se puede analizar por lo menos en dos instancias, el *Mí-carne* de referencia y el *Sí-cuerpo* propio en devenir. La identidad actancial se construye, pues, en acto; y el modelo de producción del acto se apoya en la interacción entre la carne (*Mí*) y el cuerpo propio (*Sí*) (Fontanille 2008a: 52-54).

- 5 «Llegar a» y «sobrevenido» van entre comillas para aludir al *modo de eficiencia* de las dos acciones concernidas. La reflexión sobre esos modos de eficiencia es transversal a toda la semiótica tensiva. Está perfilada en el capítulo «Centralidad del evento» y resumida en el Glosario (Zilberberg 2006: 179-213, 460). Cabe aclarar que los recorridos ascendentes y descendentes tienen aquí una connotación tensiva, pues en el marco de la integración de niveles característica del modelo del recorrido generativo del plano de la expresión, hemos empleado esas denominaciones con otro sentido (véase la nota 1).
- 6 A grandes rasgos, ese análisis, a partir de las maniobras de un operador con poder para enfocar el rayo luminoso a su antojo, daba lugar a una actuación desesperada de un cantante que debía luchar para mantener la postura grave acorde con el tema de la canción. De ese modo, paralelo a esas maniobras y a conatos de manipulación del cantante, se repetía el algoritmo: desprogramación→desajuste→accidente→reajuste→reprogramación→desprogramación→desajuste→accidente. Las fases de desajuste y de accidente coincidían, por cierto, con las cumbres cómicas de intensidad (Quezada 2013).

análisis demostró que, en ese universo cerrado de cuatro regímenes de interacción, solo dos calificaban como tensivos. En efecto, cuando contrastamos nuestro modelo tensivo con el horizonte de experiencia vivencial de las prácticas reparamos en el estatuto heterogéneo de los términos de ese universo; no es casual que solo la *programación* y el *ajuste* se presten al juego elástico de tensiones graduales y tensivas. En ese sentido, no se nos ocurriría hablar de «desmanipular» o de «remanipular»; menos aún del «desaccidente» o del «reaccidente» (del «desasentimiento» o del «reasantamiento»). Por cierto, son términos que con algún esfuerzo pueden hacerse inteligibles: pero si bien se llegarían a entender gracias a la recursividad, no ofrecen ninguna ventaja, ni heurística ni metodológica, que justifique esos neologismos.

En efecto, la pertinencia semiótica de conjunto indica que *las prácticas dicen*, esto es, que, a su manera, son *lenguajes*. En consecuencia, que operan sobre ejes de selección y de combinación; es decir, que se asientan sobre sistemas de valores y optan por una sintagmatización cuya oscilación tensiva entre la regulación a priori *–programación–* y la regulación en tiempo real, a posteriori *–ajuste–* define su dinámica interactiva. En el intervalo presentado líneas arriba, cualquier recorrido del *cursor* *–cuyo curso es la práctica–, des* (programa/ajusta) o *re* (programa/ajusta). De ese modo, *programación* y *ajuste*, gracias a su deformación coherente, adquieren el estatuto de gradientes de

las prácticas, o de condiciones tensivas de las mismas. Se convierten, pues, en sus valencias de acomodación, esto es, en interacciones tensivas que «trabajan» a las prácticas entendidas como valores en un espacio de correlación. Así, la acomodación programada y la acomodación inventada entran en un equilibrio de tensiones cuyos vectores [*re-*] apuntan a la pre-esquemmatización *–mismidad–* y cuyos vectores [*des-*] lo hacen hacia la alteridad *–ipseidad–*.

En conclusión, las interacciones tensivas atraviesan todo el recorrido generativo del plano de la expresión: funcionan en las escenas constitutivas de las prácticas, pero también funcionan para acomodar estratégicamente las prácticas entre ellas. Además, pueden aparecer reducidas, condensadas y representadas cuando son integradas de modo descendente en los signos, en los textos-enunciados o en los objetos-soporte, que es el caso que vamos a explorar en este breve ensayo.

### Ingravidez sin fricciones

De nuevo, nuestra pertinencia es la práctica de observación y de lectura audiovisual de un texto-video en el que actúa un mimo, cuyo soporte es la pantalla de la computadora. Estamos ante el espectáculo de un espectáculo, desplegamos una visualidad «segunda» en mérito a la decisiva participación de una instancia de grabación que maniobra, edita y selecciona encuadres y ángulos de toma para crear

un producto audiovisual, a saber, un texto cuyo horizonte de experiencia resulta muy difícil de describir con exhaustividad (razón por la que recomiendo visualizar dicho texto varias veces).<sup>7</sup> Así pues, la práctica cómica ha sido reducida a manifestación textual, pero, en revancha, la significación «en acto» solo puede ser captada integrando ese texto audiovisual a una práctica de lectura e interpretación que se esquematiza una y otra vez como escena predicativa.

Reconocemos, en principio, un inventario no exhaustivo de siete actantes: el *clown* en escena (C), su silla (S), sus bolsas (B); el observador espectador del video (OE) y el observador asistente (OA). En sincretismo con el (OE), en la instancia de grabación del vídeo, hallamos un primer operador (O1), que, por economía descriptiva, podemos asociar a la mirada de (OE), en el supuesto factitivo de que ese operador lo *hace mirar* de una determinada manera y, también, en la misma instancia, un segundo operador (O2), asociado a la escucha de (OE), en el supuesto factitivo de que lo *hace oír* primero un adagio de sonata y luego una canción con ritmo de vals. Esos operadores, si bien están «incorporados»

tanto a (OE) como a (OA), despliegan un hacer factitivo puesto a disposición de la factitividad protagónica de (C) que apunta al *hacer sentir* y al *hacer reír*.

Pues bien, el operador (O1/O2), del lado del enunciador, construye una observación que es actualizada, desde diferentes ángulos, por el público representado (OA) y por el espectador (OE), del lado del enunciatario («como si» OE estuviera en la sala con OA). Hace ser el recorrido de su mirada y de su escucha; o, para ser más exactos, lo hace mirar-escuchar un objeto determinado. Dirige su mirada, su escucha; y, por ende, lo dirige. De ese modo, en términos convencionales, el (C) el blanco, (O1/O2), el actante de control, y (OE/OA) la fuente de las operaciones perceptivas (mira y captación).

### Breve apunte previo sobre narratividad y simbolismo

Tres pruebas articuladas en cuatro momentos, siempre en torno a las «bolsas», dan cuenta del relato en esta presentación. En la primera, (C) se confronta con (B), (C) quiere mantener arriba a (B) que, «por naturaleza», debe caer. La tensión de dominación

7 <<http://youtu.be/7VfmOZNxPoU>>. Mikhail Usov, presented by sacharow entertainment. Hemos seleccionado este texto audiovisual procurando formar un *corpus* de contraste con *Ne me quitte pas* (Cirque du Soleil), texto en el que destaca una agonía grávida de fricción, de desajuste. Por oposición, este texto, cuyo nombre no figura y que bautizaremos con el neologismo «bolsabarismo», resulta libre de fricción, ingrávido (salvo ese momento final de «pelea» del *clown* con su silla). Otro contraste digno de rescatar opone el actor cantante al actor mudo, mimo en sentido estricto.

de (C) sobre (B) coincide con la plenitud del «bolsabarismo», hasta que, por su «locura» o «exceso de entusiasmo», (C) pretende dominar más y más las «bolsas que caen por su propio peso» y terminan dominándolo, (C) ya no puede resistir más. La tensión se resuelve en un segundo momento en el que (C) se «deja estar» rindiéndose gozoso ante una inesperada «lluvia de bolsas» y olvidando la imperfección en la que quedó su prueba inicial. En un tercer momento, (C) se reactiva y se convierte en un artesano de «origami» que sustituye la textura del papel por la del supuesto «plástico» de la bolsa y procede a explotar la morfología de la misma para fabricar un objeto de valor: un ave parecida a un cisne. Sea como fuere, la «lluvia», símbolo de fertilidad y regeneración, convierte al «bolsabarista» en «artesano», quien, al hacer un ave con las bolsas, no solo cumple con una prueba perfecta sino que condensa e integra en un objeto-soporte de su enunciación, un símbolo de aspiración a lo alto, a lo celeste. Modo práctico de expresar ese deseo frustrado de que las bolsas «vuelen».

Promesa potencial que deja en tensión una revancha. Paradoja: del «espantapájaros» brota algo parecido a un pájaro. Por lo demás, el ave «pone un huevo», otro símbolo de regeneración de la vida (aunque, velado, hay también un gesto escatológico que contribuye a reforzar el efecto cómico global).

La tercera prueba confronta a (C) con (S), quien hasta ese momento era su comparsa y ayudante para colocarse en una posición más alta o más cómoda. La tensión de dominación ya no se resuelve. La «pelea», imagen de cierre, muestra el destino agónico de (C).

### Práctica de discurso / Discurso de la práctica

#### «Bolsabarismos»

En el simulacro puesto en escena reconocemos un «número de circo», (o de «show»), entendiendo «circo» (o «show») como *situación semiótica* que incorpora, entre otros, el rol de clown «malabarista», adscrito al género parodia.<sup>8</sup>

---

8 «Un *situation sémiotique* est une configuration hétérogène qui rassemble tous les éléments nécessaires à la production et à l'interprétation de la signification d'une interaction communicative» (Fontanille 2008: 25). Más adelante Fontanille aclara que la *situación* como conjunto significativo entraña otro nivel de pertinencia distinto del texto, nivel que no puede ser objeto de un análisis continuo y, más bien, implica dos niveles de pertinencia distintos: las *escenas prácticas* y las *estrategias*.

La parodia reside en la burla a la destreza de los «verdaderos» malabaristas. El escenario de ese «circo» aparece espacializado en un auditorio en el que está representada una calle pues se ven ventanas de unas «casas». En cuanto al aspecto estratégico, se supone que este es un número entre otros.



En efecto, por convención, esperamos de un malabarista pruebas exigentes con objetos grávidos (pelotas, palitroques, platos) que son arrojados hacia lo alto, emparados y vueltos a lanzar. Solemos ver, en ese sentido, malabaristas realizados, es decir, que terminan pruebas perfectas. Sin embargo, aquí nos encontramos con un sujeto que no lanza, sino que «pone» objetos livianos (bolsas) en el aire y, primero, se limita a verlas caer, para, luego, optar por la dinámica de sostener varias a la vez. Merced a una práctica de parodia innovadora, el malabarismo como tal queda potencializado –presencia debilitada– a la vez que se actualiza un malabarismo *soft*, que hemos llamado «bolsabarismo» –presencia fuerte–. Sin embargo, he ahí la concesión: a pesar de lo liviano de los cuerpos, la prueba resulta imperfecta, no terminada.

El cuerpo se ha especializado y restringido. El «bolsabarista» en cuanto actante «repite su lección», aplica su guion. Asistimos audiovisualmente a una *notable performance programada*, esto es, a una *rutina* realizada con tal precisión y cuidado que conmueve, en este caso haciendo reír; es decir, *manipulando estéticamente*. Desde esa perspectiva, hasta los «errores» han sido planificados en el marco de un «número» decididamente *eficaz*: todo está logrado con tal sincronía de movimien-

tos y tal belleza interactiva que nos lleva a admitir, sin más, que, en especial, la *programación* y el *ajuste*, en sus oscilaciones tensivas, no solo se pueden retroalimentar sino también complementar amenamente en un todo de sentido –dominado en este caso por el *Sí-idem*, fiel al código circense–.

Respecto a la iluminación no hay complicación alguna: un rayo luminoso constante, como la música, es lanzado sobre el *clown*, que ocupa siempre el centro del escenario.<sup>9</sup> Es la presencia digna de ser destacada por enfoque. La concentración luminosa en el protagonista foco expresa conformidad y adecuación entre los movimientos del rayo luminoso y los del (C): un «payaso» átono, lento, parecido a un espantapájaros, de movimientos precisos y mímica mínima, rictus casi hierático, mirada por momentos atenta y perspicaz, por momentos lagunar y abismada, por momentos ensimismada... postura arqueada hacia adelante, vestido con camisa blanca, corbata michi roja, chaleco celeste, pantalón amarillo, zapatos puntiagudos blanquinegros, rostro marcado por un sobrio maquillaje blanco en su barba de diseño inverso al de su tenue sonrisa... quien recibe en el escenario a una flexible silla animada, la cual viene «caminando» rápido desde su derecha cubierta totalmente con una lona crema. El *clown* la trata como a una mas-

9 Como en el caso de *Ne me quitte pas*, cuya *performance* en la que los efectos cómicos reposan básicamente en un desajuste constante entre el cantante y el operador del rayo luminoso.

cota: acaricia su respaldar-cabeza, ella se mueve levemente levantando los «brazos» como haciéndole una indicación y él procede a subir y a pararse sobre su asiento. En simultáneo, desde el principio, el adagio sostenuto de la sonata *Claro de Luna* de Beethoven acompaña y se mantiene casi durante esta primera escena que abarca las tres cuartas partes de la presentación. ¿Cómo describir esa máscara trágica, entre triste y graciosa?<sup>10</sup> ¿Ese contraste entre esa intencionalidad musical constante y la lívida *performance*? ¿Ese mundo en el que un hombre convive con una silla?

La atmósfera musical, adagio sostenuto del *Claro de Luna*, modula una melodía tocada suavemente en sordina, en la nota inicial de cada compás de 4/4 el bajo del piano acentúa un carácter dramático. Concomitante con dicho ambiente musical que dota de un tono anímico grave a la escena, el (C) extrae de su bolsillo derecho una bolsa de plástico (B), la extiende por las «asas orejas», la «pone» en el aire, se queda quieto y observa su lenta flotación y caída hasta el suelo, estallan tónicas las risas. Nosotros (OE/OA) ve-

nimos observando la observación del (C), más aún cuando de inmediato (O1) embarga a su rostro que, cómplice, se complace seductoramente sonriendo con alguien del público (OA) (ese embague es el único momento en el que se rompe con la observación distante «como si» OE se hubiese subido al escenario). (C) transfigura su sonrisa en seriedad, vuelve a sacar otra (B) del mismo bolsillo, la deja caer, la observa impávido, quieto, sonrío cómplice.

[La puesta en escena de la risa y de los aplausos de los espectadores figurativizados (en el espectáculo) como asistentes (al espectáculo), mientras la (B) cae, busca inducir la risa del enunciatario (OE); este reirá no solo por lo que ve, la mirada de (C) a (B), sino también y, sobre todo, por lo que oye, la risa del público (OA). Constatamos de nuevo que la producción de la risa articula un dispositivo de puesta en escena de las peripecias conductuales de (C), de un lado, y del operador/observador, del otro, con los consecuentes *programas* del primero de ellos; pero, además, por *contagio*, eleva exponencialmente la escena de las jocosas peripecias al sumarle la presencia

---

10 «La tristeza es más interior que la alegría. ¿Por qué?», se pregunta Valéry (2007: 503). El rostro, superficie de inscripción, deviene espacio del maquillaje –arte de la huella expresiva fija–, hiperbólico en la estética del *clown*. En este caso, el contorno de los ojos está marcado con líneas negras semicirculares, lo que los agranda y «profundiza». Asimismo, unas finas patillas continúan en una barba cuya zona superior lindante con el labio inferior, como dijimos, está como talqueada en un diseño convexo a contrapelo del dibujo que marca la sonrisa. Una leve mancha roja adorna también la punta de su nariz. Pero, en conjunto, se capta esa paradoja viviente, faz de la que emana una especie de melancolía interior muy potente.

constante de unas carcajadas que provienen de unas «graderías» que no se ven pero se sienten, y que, por *ajuste*, harán reír al (OE) con la risa del (OA).]

Saca una tercera (B) del mismo bolsillo, la sacude y extiende tirando de sus «asas orejas». Saca luego una cuarta (B), hace lo mismo. Repite el acto con una quinta (B). Tiene tres bolsas entre manos. Procede a «hacer bolsabarismos», esto es, a tomarlas y a soltarlas alternativamente –estallan risas y aplausos de (OA), sanciones eufóricas de orden simbólico–. (S) inclina su respaldar a la derecha y a la izquierda de (C), repite ese acto y agradece así, detrás de (C), los aplausos supuestamente dirigidos a (C).

(C) se sienta en la silla, cruza la pierna derecha y continúa con el «bolsabarismo», los ojos muy abiertos, hace como que se acostumbra y «aburre». Abruptamente se levanta, haciendo lo mismo cambia rítmicamente sus movimientos. Se agacha rápido y recoge una (B) del suelo, ahora juega con cuatro; suelta dos y toma dos alternativamente; luego, con movimiento circular exterior suelta hacia arriba y con el interior agarra hacia abajo; de nuevo, suelta brusco hacia arriba, agarra brusco hacia abajo y al acelerar esos movimientos provoca de nuevo risas. De inmediato, salta alternativa y lateralmente con los pies juntos a la izquierda y a la derecha. Se acerca a la (B) que queda en el suelo, la recoge con el pie. Ahora son cinco bolsas entre las manos, las arroja compulsivamente

hacia arriba, se desordena, las mantiene con esfuerzo; ahora saca del bolsillo izquierdo un paquete de bolsas, las lanza hacia arriba todas juntas pero ya no puede impedir que «se le vayan de las manos» y caigan al suelo –aplausos ensordecedores de (OA)–.

### «Lluvia» *calmante*

La caída de bolsas llega al paroxismo del evento cuando muchas más aparecen en escena flotando desde lo alto y creando una extraña analogía con una repentina «lluvia de nieve». La música cambia: un vals ralentizado, musicalizado con campanillas, contribuye a la sinestesia de esos sonidos transparentes con aquellos «copos» blancos. Habría que reconocer *otro* actante, el destinador-*alter* de esa lluvia, «evento» recibido con beneplácito por (C): gesto emblemático de «brazos abiertos».

(C) deja de ser un sujeto activo y pasa a ser un sujeto pasivo, observador que se limita a mirar al público que lo mira.

### «Origami» *reivindicatorio*

Pero, gracias a esa catarsis previa, (C) se reactiva pronto. Cambia su tono humorístico, su tempo. Se queda con unas bolsas a las cuales estruja. El ritmo del vals se acelera poco a poco en la medida en que progresa la acción de estrujamiento mediante la cual da forma a un «ave» –¿cisne?– de gran cola. La levanta con el brazo izquier-

do mostrándola a (OA), que aplaude. Voltea para sentarse en la silla –un observador avisado puede notar que, de modo muy rápido (C) ha extraído subrepticamente algo del bolsillo derecho con la mano derecha–. (S) se inclina hacia la derecha mientras (C) hace «picotear» al ave en la palma de su mano, creando el efecto de que tiene «granos» en esta; luego la levanta a lo alto con la mano izquierda y la hace «poner un huevo» en la palma de su mano derecha –he aquí la «sorpresa» aparición de ese objeto sutilmente extraído del bolsillo segundos antes–.

### **Lío con despedida**

(C) se levanta y empieza a despedirse del público, (S) inclina la «cabeza-respalda» agradeciendo, (C) le acaricia la «cabeza» y (S) lo «patea» inconforme, (C) le devuelve otra patada, intercambian leves agresiones, (C) golpea la «cabeza» de (S), (S) le estruja las rodillas con sus brazos... el rayo de luz se reduce progresivamente mientras se cierran las cortinas, estallan aplausos de (OA). La perspectiva de esta interacción –«pelea»– permite que aparezca un simulacro de incompatibilidad entre las prácticas: conducta «amistosa» de (C) y conducta «agresiva» de (S), lo que nos lleva al nivel de las *estrategias* (en este caso, a una desacomodación de las prácticas). Así, (C) transforma su conducta e intercambia agresiones con (S), el espectáculo termina mientras, dura, la lucha dura.

### **Sentidos del plano de la expresión**

En el nivel de la práctica de producción de sentido, en especial en el de la práctica enunciativa de interpretación, operan valencias perceptivas que permiten captar el universo del texto del que esa práctica semiótica hace uso (y en el que otras prácticas han sido reducidas, condensadas y puestas en escena). Las figuras de un universo sensible, en este caso la sintagmática cómica protagonizada por un *clown*, quedan inscritas en un objeto-soporte (pantalla de la computadora), y hacen que las valencias de acomodación funcionen como «filtro» práctico de la construcción axiológica en acto.

En principio, esta práctica cómica «en vivo» está emblematizada por la «bolsa» como símbolo y puesta en escena en un vídeo que la reduce a manifestación textual. La computadora en cuanto objeto-máquina permite, por su uso práctico, detener en un instante el curso de la imagen-tiempo. Ese «experimento», que se puede hacer en cualquier momento de la prueba, congela la captación y reivindica la presencia (in)tenso de la «bolsa» como punto de manifestación de la escena figurativa típica del texto-vídeo, como manifestación de una práctica (el «bolsabarrismo») e incluso de una forma de vida que privilegia los valores lúdicos cómicos.

En las «bolsas» reconocemos, además, *rasgos* distintivos. Las «asas-orejas» son, entonces, *formantes* relevantes

en cuanto van a ser objeto de una maniobra clave que consiste en estirar las «bolsas» antes de soltarlas. Por *sustitución* y *conmutación* entendemos que un cambio de formantes tendría efectos en el plano del contenido. Lo mismo sucede con la figura de la silla: «asiento», «respaldar», «patas», son algunos de sus *formantes*, pero al ser animada en la práctica del *clown* ese asiento es algo así como un «abdomen», ese «respaldar», un «tórax» y esa «parte superior del respaldar» una «cabeza». Esas «bolsas», emblemas de la práctica cómica, salen «a escena» desde esos «bastidores» que son los «bolsillos del pantalón». Continentes y contenidos, «bolsillos» y «bolsas» comparten la misma morfología; lo que implica que, a nivel del código de la vestimenta, los «bolsillos» son también, a su modo, formantes relevantes, esto es, con valor distintivo.

Por otro lado, el adagio sostenuto forma parte de la sonata *Claro de Luna* de Beethoven, texto musical que puede ser percibido en otra circunstancia cultural como totalidad coherente con sus respectivas figuras, a las que podríamos atribuir una dirección significativa y una intencionalidad propia, pero que es manipulado por la práctica cómica e inscrito como atmósfera anímica en una semiótica-objeto distinta.

Estas observaciones van reconociendo –a través de la figura-bolsa o de la figura-silla, y de la configuración-adagio–, dos niveles de la experiencia de los que se desprenden dos

tipos de entidad pertinentes y dos planos de inmanencia: la experiencia *figurativa* (e *icónica*), de la que se extraen signos, y la experiencia *textual* (e *intencional-interpretativa*), de la que se extraen *textos-enunciados*. Tanto estos como aquellos son magnitudes pertinentes de la expresión. Como vimos, el enunciador ha extraído una parte de la sonata para integrarla a otra semiótica (el texto-vídeo) en la cual esa dirección significativa y esa intencionalidad originales van a cambiar con vistas a crear una atmósfera de contraste con la escena protagonizada por el *clown*.

Precisamente lo cómico es definido, factivamente, como *lo que hace reír*, y modalmente como *la posibilidad de hacer reír... por la solución imprevista de una tensión o de un contraste* (Abbagnano 1995: 178). En nuestro caso, lo «imprevisto» convoca una solución de aspecto puntual.

Pero previo, hay un complejo juego de contrastes: primero, la peyoración de la destreza: la *performance* actual del *clown* resulta ridícula frente a la *performance* potencial, en memoria, del malabarista. Segundo, la inserción del dramatismo propio del adagio en esa escena de aparente ridiculez e insignificancia: lo grave de la música contrasta con lo ingravido de la bolsa flotando y cayendo, con la mirada abismada del *clown*. Algo extraño ha irrumpido, un desequilibrio en lo «normal», siempre esperado. Del paso a una distensión irrisoria emerge una solución sorpresiva. Ese contraste cómico se vive en la

operación misma de las prácticas con objetos, textos y signos. Además, como bien sabemos por otras ocurrencias culturales más complejas, las prácticas se integran a estrategias y a formas de vida. Aquí mismo, la fuerza de gravedad deviene anti-sujeto que desencadena un contra-programa al cual el *clown* opone, yendo de la calma a la desesperación, otro curso de acción, otro programa de resistencia. La escena práctica representada integra así, por condensación, una estrategia de lucha. El *clown*, finalmente, se rendirá y se pondrá a hacer «otra cosa» más plácida, he ahí una estrategia evasiva de «distracción» desplegada como recurso ante lo inevitable.

La enunciación forma parte integrante de la práctica, y puede ser observada y descrita. Cuando el *clown* hace sus «bolsabarismos» enuncia por ese mismo acto que hace «bolsabarismos»; cuando permanece mudo enuncia que permanece mudo; cuando mira enuncia que mira; cuando «hace un ave» enuncia que «hace un ave».

En ese contexto, en cuanto cuerpo material, el objeto está destinado a prácticas, y los usos de esas prácticas son en sí mismos «enunciaciones» del objeto. Y a ese respecto, el objeto mismo no puede sino portar las trazas de tales usos, es decir, «huellas enunciativas». Su «enunciación-uso» permanece en lo esencial virtual y presupuesta: la bolsa sirve para *llevar cosas*, la silla para *sentarse*; es necesario pasar al nivel estructural de las prácticas,

para encontrar manifestaciones observables de esas enunciaciones. Pero ¿cuáles son las manifestaciones aquí observadas? Las bolsas sirven –en un sintagma marcado por transfiguraciones– para *hacer malabares* y para *sugerir la efímera flotación y lenta caída de una especie de nieve gigante* y para *ser convertida en algo así como una figura-cisne*; la silla es, además, un actor en cierto modo antropomorfo, con emociones, pasiones y acciones propias. De ese modo, el valor de uso de la bolsa queda potencializado en horizonte; mientras tanto, su valor lúdico, deviene actualizado y realizado. En el caso de la silla, su presencia produce la desconcertante coexistencia de lo inanimado potencial con lo animado actual.

Unas pasiones son «enunciadas», por ejemplo, en la «pelea»; otras, quedan «presupuestas» (o implicadas); por ejemplo, en el hecho de que esa «pelea» haga reír al enunciatario. Si nos quedásemos estancados en el nivel textual ese hacer reír sería un mero dispositivo potencial inaccesible al análisis. Solo en el nivel de la práctica, la referida interacción manipuladora adquiere un estatuto realizado, observable y descriptible. Así pues, la relación entre esos dispositivos textuales y esas pasiones «expresadas» en la práctica es una relación de «*inducción*», próxima a las conductas de manipulación (del «*hacer-creer*» y del «*hacer-sentir*») (Fontanille 2008: 48).

La experiencia de observar e interpretar el vídeo debe, pues, ser confi-

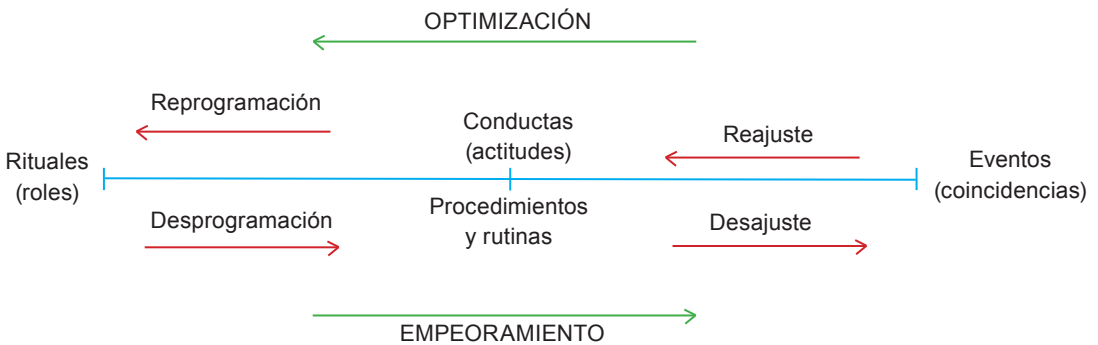
gurada como práctica semiótica para ser convertida en una semiótica-objeto analizable. Aquí es cuando la manipulación, junto con la acción, la sanción y otras posibles funciones narrativas, deben ser definidas como conductas interactivas reguladas por acomodaciones auto-adaptativas (ajustes) y hetero-adaptativas (programaciones) que les imprimen su tensión. Esas conductas pueden dar forma a la praxis enunciativa y también a las prácticas reducidas y representadas en el enunciado, de acuerdo al nivel de pertinencia en el que tomemos posición. Asumiendo que el *accidente*, al que preferimos llamar *evento*, entraña una mínima interacción con un *Sí-ipse* que *asiente* para luego comenzar a optimizar, es posible enriquecer nuestro intervalo haciendo referencia a las prácticas trabajadas por los cuatro vectores de interacciones tensivas, constituyentes a su vez de macro-vectores estratégicos de optimización y de empeoramiento:

Los *eventos* resultan de la consecución catastrófica de la desprogramación y del desajuste. Los *rituales* de la consecución estratégica del reajuste y la reprogramación (en un menor grado de optimización: *protocolos*). Las *conductas* en general, suelen jugar en simultáneo con grados de desprogramación y de reajuste. Los *procedimientos* y *rutinas* refrenan y acercan los vectores de reprogramación y de desajuste.

Como se trata de un modelo dinámico y topológico se entiende que los vectores son modulables: se pueden acelerar o refrenar.

### A modo de conclusión

Con esas consideraciones es posible un escueto esbozo analítico de las interacciones tensivas en esta *performance* de «bolsabarismo». El procedimiento de puesta en escena, la rutina del *clown*, así como sus conductas desplegadas en la escena práctica, se encabalgan



y amalgaman en una textura de conjunto. En líneas generales, la fuerza tensiva de los vectores de la zona de programación prevalece cuantitativamente sobre la fuerza de los de ajuste. Pero esta última cobra mayor intensidad afectiva. Esa diferencia de potencial nos pone ante una *performance* notablemente optimizada que, en el marco de prácticas estabilizadas y moduladas hacia su resolución, articula los roles [«bolsabarista», «artesano de origami con bolsas»: (C) y «comparsa»: (S)] con las actitudes [«coqueteos con el público», «modos de agarrar y soltar», «saltos acelerados», o «beneplácito ante la lluvia»: (C), «aprovechamiento de los aplausos»: (S), «pelea entre (C) y (S)»] dando lugar a «picos» de intensidad, sumaciones expresadas en gestos de sanción afectiva, eufórica, de (OA). La «lluvia de bolsas», simulacro de evento, juega a un breve desajuste/reajuste conjugado con una actitud de asentimiento y beneplácito por parte de (C) que prepara la escena de la creación del ave.

Finalmente, los efectos cómicos se concentran en los modos de componer gestualmente las actitudes y de acompañarlas con las intensidades expansivas de las carcajadas y aplausos. El paso rítmico y gradual de la prueba: de menos bolsas a más bolsas –incremento de cantidad–, se correlaciona con el aumento de tonicidad y de tempo –intensidad– de los movimientos. El curso de interacción, por un lado, de los movimientos de un cuerpo que

se agita y desordena, y, por otro, de los gestos eufóricos del público asistente, atraviesa así el umbral paroxístico de la comicidad hacia el valor de apogeo de un ritual optimizado. En otro momento, resolutorio, ya no se trata del cuerpo en movimiento intenso sino del cuerpo apacible que procede, cual demiurgo, a «crear un nuevo ser». Más que en los constituyentes interactivos de la práctica puesta en escena y observada, los efectos cómicos se apoyan en los exponentes tensivos de la práctica de lectura e interpretación presupuesta por la escena. Exponentes que se viven y encarnan a plenitud en el nivel de la praxis enunciativa «en acto».

## Bibliografía

- Abbagnano, Nicola (1995). *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Oliveira, Ana Claudia (ed.) (2013). *As interações sensíveis*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- Fontanille, Jacques (2008). *Pratiques sémiotiques*. París: PUF.
- Fontanille, Jacques (2008a). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Universidad de Lima.
- Landowski, Eric (2009). *Interacciones arriesgadas*. Lima: Universidad de Lima. [En francés: *Les interactions risquées*. Nouveaux Actes Sémiotiques 101, 102, 103. Limoges: Pulim, 2005].



- Landowski, Eric (2004). *Passions sans nom. Essais de socio-sémiotique III*. París: PUF.
- Landowski, Eric (1997). *Présences de l'autre*. París: PUF. [En español: *Presencias del otro*. Lima: Universidad de Lima, 2007].
- Landowski, Eric (1993). *La sociedad figurada. Ensayos de socio-semiótica*. México: Fondo de Cultura Económica. [En francés: *La société réfléchie*. París: Seuil, 1989].
- Quezada, Óscar (2013). «Interacciones sin nombre. Un caso emblemático: Ne me quitte pas (Cirque du Soleil)», en De Oliveira, Ana Claudia (ed.). *As interações sensíveis*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- Serres, Michel (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Valéry, Paul (2007). *Cuadernos (1894-1945)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Zilberberg, Claude (2006). *Semiótica tensiva*. Lima: Universidad de Lima.