

Aportes a la perspectiva del teatro como acontecer a partir de tres líneas teóricas de la psicología contemporánea

III CONGRESO INTERNACIONAL ARTES EN CRUCE

Los espacios de la memoria. Memorias del porvenir

Organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, 6 al 10 de agosto 2013

Nudler, Alicia Clara

Universidad Nacional de Río Negro (UNRN)

anudler@unrn.edu.ar

Resumen

Este trabajo busca realizar una contribución a la base epistemológica del teatro como acontecer a partir de tres líneas teóricas: cognición corporizada, ideas de Daniel Stern sobre el desarrollo, y concepciones de intersubjetividad.

Entre los aportes fundamentales de la cognición corporizada, la idea de que nuestros conocimientos adoptan la forma de nuestro cuerpo, y de nuestro cuerpo situado - opuesta a la psicología cognitiva clásica - presenta puntos en común con la concepción del teatro como experiencia viva que implica convivio y requiere presencia corporal, tal como la presenta Jorge Dubatti. Tanto el conocimiento del mundo en general como la experiencia del teatro en particular se anclan en el cuerpo, y algo – o mucho – de esta experiencia se resiste a su semiotización.

Daniel Stern, por su parte, señala la existencia de una polimodalidad pre-lingüística, auxiliar en la organización temprana del psiquismo; postula que esa polimodalidad se ve cercenada con el advenimiento del habla, y sugiere que la experiencia artística retoma esa polimodalidad perdida. El autor profundiza estas ideas con su concepto de “formas de la

vitalidad”, que aplica al estudio del teatro y la danza entre otras artes; estas ideas son expuestas aquí para el análisis del cuerpo en la expectación teatral.

Por último, algunas concepciones actuales de la intersubjetividad, que la entienden como la posibilidad exclusivamente humana de compartir estados afectivos, intencionales y atencionales con otros – basadas en estudios de “teoría de la mente” - son presentadas también como aporte significativo a la visión del teatro como acontecer.

Ésta no es una propuesta acabada sino una invitación a establecer un diálogo entre ideas, a partir de su confluencia en un terreno común que enriquezca el análisis de la experiencia teatral. Se trata también de mostrar algunas de las formas y coincidencias de la inexorable “vuelta al cuerpo” que está teniendo lugar tanto en la psicología, como en las ciencias cognitivas y en la teatrología.

Palabras clave

Teatro; acontecer; psicología; formas de la vitalidad; intersubjetividad.

Trabajo completo

Introducción:

En este trabajo presentamos tres perspectivas de la psicología contemporánea: la cognición corporizada, nociones de Daniel Stern- especialmente su concepto de formas dinámicas de la vitalidad- y los estudios sobre intersubjetividad basados en teoría de la mente. Nos proponemos mostrar que el análisis de la experiencia artística, y dentro de él, del teatro como fenómeno viviente, se ve profundizado por investigaciones provenientes de los campos mencionados. Para ello, tomamos tres aspectos de la definición de teatro de Jorge Dubatti (2007): su naturaleza viviente, su naturaleza convivial, y el componente expectatorial.

Naturaleza viviente del teatro y cognición corpórea:

Sostiene Dubatti, en la línea de autores como Alan Badiou, que el teatro forma parte de la cultura viviente, es acontecimiento vivo, y como tal comparte varias de las características del resto de las entidades vivas: es efímero, impredecible, irrepetible,

irreproducible. El teatro conlleva un riesgo que no tienen otras formas de arte que pueden conservarse y reproducirse, como la pintura, la literatura, la música escrita; existe a lo largo de un tiempo real, no puede rebobinarse ni editarse.

Es interesante notar las similitudes que tiene esta definición del teatro con la llamada “cognición corpórea”, reciente campo de investigación en el que confluyen filosofía, biología, inteligencia artificial, neurociencias y psicología. Ligada en sus orígenes a la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, esta línea se desarrolló a partir de autores como George Lakoff y Mark Johnson, así como de los biólogos chilenos Francisco Varela y Humberto Maturana, entre otros; actualmente el filósofo Andy Clark es uno de sus representantes más importantes. La cognición corpórea propone una visión de la mente, de la percepción y del conocimiento muy diferente de la que se desprende de la psicología cognitiva clásica, a la que de algún modo interpela. Para la “cognición corpórea”, de importante base empírica, todas las dimensiones de la cognición-ideas, pensamientos, conceptos, categorías- están determinadas por aspectos del cuerpo; el conocimiento es un producto de la forma de nuestro cuerpo y de nuestras interacciones con el entorno y es, por tanto, un conocimiento **situado**. Desde esta perspectiva, se desmorona la idea de una mente procesadora de símbolos abstractos, descontextualizada, asimilable al ordenador. La cognición humana es producto de un cuerpo específico y está moldeada por la forma de éste; muy especialmente, por sus interacciones con el entorno, momento a momento.

Particularmente relevantes para nuestro tema son las ideas de la cognición corpórea sobre la percepción. Esta visión de la mente cuestiona la división clásica entre percepción, acción y cognición. A través de ingeniosas experiencias,¹ demuestran que la percepción del mundo que nos rodea está determinada por nuestras intenciones o metas, y por nuestras oportunidades e historia de acción en un mundo concreto. En otras palabras, la percepción no es en ningún caso un reflejo de un mundo externo dado, tampoco es un producto del procesamiento interno de datos provenientes del exterior y ni siquiera, como propuso la escuela de la Gestalt-lo que en su momento implicó un importante avance- producto de configuraciones que la mente imprime a la realidad, sino que la percepción está orientada

¹Véanse por ejemplo los estudios sobre precipicio visual en niños o sobre adaptación perceptiva en adultos, en Clark (1999).

desde el principio a investigar posibilidades para la acción. En lugar de una re-presentación pasiva, lo que percibimos es “un complejo de oportunidades para la acción”.

“... los productos inmediatos de gran parte de la percepción no son tanto descripciones neutrales del mundo como especificaciones ligadas a la actividad de modos potenciales de acción e intervención” (Clark, 1999, p. 92).

La percepción es entonces un producto de la actividad corporal en tiempo real y en relación a un entorno concreto; a su vez, ese entorno no es algo externo al sujeto, sino que lo percibido es justamente la relación potencial o actual con el entorno, es el mundo de acuerdo a las posibilidades de acción que éste habilita a un perceptor con un cuerpo específico. La percepción, concluyen, imprime al mundo una organización mucho más centrada en lo motor que en lo visual, es más “motorcéntrica” que “visuocéntrica” (Clark, 1999, p. 79).

Dado que la expectación teatral no es sino una forma de percepción, estas conclusiones deberían aportar elementos para ampliar los análisis del acontecimiento teatral: sería importante abrir líneas de investigación desde esta nueva perspectiva. Aunque el momento de la expectación teatral no es un momento de acciones motoras directas o abiertas, al menos no en la inmensa mayoría de los casos (más allá de las emociones, que son también una forma de acción, o de los pequeños ajustes de la posición corporal, los aplausos, etc), si el modo en que percibimos está directamente moldeado por las oportunidades de acción presentes o futuras (o la “investigación” de estas oportunidades, como dicen los autores), será importante develar su funcionamiento específico en este caso.

Naturaleza viviente, expectación y “formas dinámicas de la vitalidad”:

Los componentes de experiencia viva y de expectación a través de un cuerpo-imprescindibles en la definición de teatro de Dubatti- se ven enriquecidos por la noción de “formas dinámicas de la vitalidad”. Daniel Stern, reconocido psiquiatra, psicoanalista y psicólogo del desarrollo, desarrolla ampliamente este concepto en su libro *Forms of vitality: Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy, and development* (Stern, 2010). Este autor había propuesto anteriormente esta noción en su influyente libro sobre desarrollo temprano *El mundo interpersonal del infante*, donde postulaba que la experiencia de las formas de la vitalidad (“afectos de la vitalidad”, como

las llamó allí), permitían al bebé pre-verbal, conjuntamente con otros dos procesos –la percepción amodal y la percepción fisignómica- comenzar a organizar psíquicamente el mundo, a partir del nacimiento mismo (Stern, 1985/2005).

En su obra de 2010, Stern se aboca específicamente a explorar esta forma de experiencia y su importancia en las artes; su objetivo es llamar la atención sobre un aspecto que ha permanecido “escondido a plena vista”: la experiencia de la vitalidad. Trata la vitalidad como una creación mental, un producto de la integración mental de muchos eventos internos y externos, una experiencia subjetiva-y no en tanto característica propia de los seres vivos. Define la experiencia subjetiva de la vitalidad, en uno mismo y en los demás, como un conjunto de cinco elementos dinámicos unidos: movimiento, tiempo, fuerza, espacio y direccionalidad, que configuran una Gestalt natural. La combinación de estos cinco elementos da nacimiento a la experiencia de la vitalidad. Y sostiene que, intuitivamente, evaluamos las emociones de los demás, lo que realmente quieren decir, en base a la vitalidad expresada en sus movimientos.

Algunas de las formas de la vitalidad, que experimentamos tanto acompañando la acción física como los pensamientos, pueden expresarse a través de palabras como “explosivo”, “crescendo”, “tenso”, “desvanecimiento”, “quietud”, “irrupción”, “apurado”, “débil”, “acelerando”, “relajado”, “poderoso”, “lánguido”, “esforzado”, entre muchas otras.

Sin embargo....” las formas de la vitalidad son difíciles de captar porque las experimentamos en casi todas a las actividades de la vigilia. Son ocultadas por la cualidad sentida de las emociones que las acompaña. Son absorbidas dentro del significado explícito a medida que la forma de la vitalidad acompaña un curso de pensamiento, de modo que no prestamos atención a la emergencia del pensamiento, sino sólo a su contenido. Se nos escurre entre los dedos (Stern, 2010, p. 10).²

Stern considera la experiencia de la vitalidad fundamental en las artes que denomina temporales: *“Las artes temporales (música, danza, teatro y cine) nos mueven por las formas de la vitalidad que resuenan en nosotros. El poder de la danza y el cine está más*

² Todas las citas textuales de este libro son traducción de la autora, ya que aún no hay disponible una edición en castellano.

allá de la historia, y reside en la experiencia dinámica de la representación o puesta en acto (enactment) de la historia” (Stern,D. 2010, p. 3-4).³

Volviendo a la idea del teatro como fenómeno viviente, Dubatti cita a Ricardo Bartís cuando dice que el teatro está profundamente emparentado con la vida, no con la idea realista de una copia de la vida, sino con la vida como elemento efímero, discontinuo. (Dubatti, 2007, p. 62). Entendemos que Stern enriquece esta idea, al desmenuzar los componentes de la experiencia dinámica de la vitalidad. De ellos, el movimiento es para él el componente fundamental: *“El movimiento y su propiocepción es la manifestación primaria de ser animado y provee el sentido primario de estar vivo, de vitalidad. Nos movemos todo el tiempo, tanto física como mentalmente. Si nuestro cuerpo y nuestra mente no estuvieran en un proceso constante de cambio cuando estamos despiertos, no nos sentiríamos vivos ni vitales”* (Stern,2010, p. 9). Las formas de la vitalidad también requieren un tiempo, un espacio, fuerza y direccionalidad: *“El movimiento tal como es captado por la mente humana no sucede solo, un movimiento se despliega en un cierto tiempo. Hay un contorno temporal o perfil de tiempo a medida que el movimiento se inicia, se desarrolla, y finaliza. Por lo tanto, un sentido del tiempo, su forma y duración es creado en la mente, junto con el movimiento. Después de todo, el tiempo es una invención humana.(...)El movimiento también trae aparejada la percepción o atribución de una fuerza detrás o dentro del movimiento.(...) sucede en un espacio, así que un sentido del espacio es creado por él”, y siempre “parece ir a alguna parte”*(Stern, 2010, p.4).

Todas estas cualidades, propias de nuestra experiencia de la vitalidad, sin duda suceden en el despliegue de la escena teatral. La temporalidad del teatro que nombra Bartís está a su vez plagada de estos pequeños “subtiempos” en los que se despliegan distintas formas de la vitalidad.

“Somos movidos por las artes momento a momento así como a lo largo de extendidos períodos de tiempo. Tensiones, fuerzas y excitación crecen y decrecen.(...) Las artes temporales son mayormente acerca de la dinámica de las experiencias. Las formas de

³ Para explorar esta noción específicamente en el campo teatral, Stern analiza la obra de danza-teatro “Bob’s Breakfast: From the Mind to the Stage”. Esta es una obra sin palabras, que el conocido director teatral Robert Wilson creó a partir de una entrevista que Stern le realizó. En esta entrevista, Stern le pide a Wilson que describa con minuciosidad cada experiencia de movimiento, mental, emocional, etc, que tuvo durante un período muy corto de tiempo mientras desayunaba, sólo un momento antes; a partir de este material, Wilson creó la obra.

la vitalidad son las unidades experienciales de trabajo. (A veces llevan con ellas emociones específicas). Las formas de la vitalidad surgen en la mente de la audiencia, si no en la mente del actor, y tienen que haber estado presentes de alguna forma en la mente del artista original.

Algunos artistas contemporáneos han decidido desprenderse de formas tradicionales tales como la estructura narrativa, la linealidad, el no azar, la totalidad, etc. Sin embargo, mientras cualquier gesto o línea musical se despliega, crea expectativas acerca de cómo se resolverá. Las implicancias aparecen, y con ellas cambios en la excitación y formas de la vitalidad”(Stern, 2010, pp.75-76).

Las formas de la vitalidad no pertenecen a ninguna modalidad sensorial en particular; son más forma que contenido; se refieren al cómo, a la manera, al estilo, no al qué ni al por qué.⁴ Independientemente de que se presente en la forma de pensamiento, acción o emoción, la Gestalt de la vitalidad tiene su propio patrón de flujo (por ej., aceleración, explosión, desvanecimiento), constituye un tipo separado de experiencia.⁵ La no pertenencia de las formas de la vitalidad a ninguna modalidad sensorial en particular es importante; la polimodalidad o transmodalidad son para Stern la moneda de intercambio entre las artes, el lenguaje común que permite el diálogo entre ellas.⁶

La percepción amodal o capacidad de traducir la información de una modalidad sensorial a otra es además una experiencia presente casi desde el nacimiento; en la teoría del desarrollo de Stern, constituye uno de los organizadores tempranos del psiquismo que permiten comenzar a dar un orden interno al mundo, con bastante anterioridad al advenimiento del habla. El acceso al lenguaje constituye para él un arma de doble filo: por

⁴Stern las emparenta con las “formas de los sentimientos” de las que hablaba la filósofa Suzanne Langer.

⁵ Estas formas de la vitalidad, mucho más referidas al cómo que al qué o al por qué, serían uno de los aspectos por los que la escena viviente excede, rebalsa el texto, cuando lo hay. Es un salto similar al que hay entre literatura y oralidad: la oralidad requiere el transcurrir de un tiempo, y un aliento vital que le proporcione existencia. Esto está en relación con una interesante disquisición que hace Dubatti comparando lo visual con lo auditivo. Lo visual estrictamente no requiere un tiempo, salvo si es percepción del movimiento; lo auditivo siempre requiere un tiempo, por más breve que éste sea. También remite al trabajo de Olson (1998), quien refuta ciertos mitos acerca de la superioridad de la cultura escrita; uno de estos mitos sugiere que la escritura es traducción del habla, pero Olson dice que el habla tiene una riqueza que la escritura no puede captar. De igual modo, el teatro tiene una riqueza que rebalsa la letra de la obra escrita.

⁶“...como las formas de la vitalidad operan en todas las modalidades y supuestamente provocan estados similares más allá de la modalidad en la que surjan, ¿qué oportunidades nos ofrece esto para la colaboración de artistas que trabajan en distintas formas de arte? ¿Pueden ser disparadas por dos o más artes las mismas formas de la vitalidad? Sus efectos, ¿serán complementarios o se sumarán, o serán más que la suma de las partes? Estas preguntas son pertinentes porque todas las formas de arte traen el mismo repertorio de formas de la vitalidad a la colaboración” (Stern, 2010, p. 76).

un lado posibilita al infante muchos aspectos de la comunicación, por el otro aliena experiencias polimodales tempranas. El arte tiene un valor fundamental para este autor en la vida adulta, precisamente porque permite reconectarnos con esas experiencias poli o transmodales que el lenguaje separó, alienó.⁷

El teatro y las formas de la vitalidad tienen en común el precisar de un tiempo; el teatro también comparte estas características con otras artes: música, cine y danza. Pero la danza y el teatro (que para Dubatti no serían estrictamente diferenciables) tienen otro elemento en común que las distingue de las otras: el convivio, en relación al cual nos referiremos brevemente a nuestro tercer campo teórico, el de la intersubjetividad.

Convivio e intersubjetividad:

En los últimos años han tomado gran relevancia las teorías sobre la intersubjetividad, especialmente en el contexto de estudios del desarrollo. Muchos teóricos coinciden en afirmar que la cognición humana tiene como una de sus características distintivas la capacidad de interpretar la conducta de los otros en términos de intenciones. Han surgido con fuerza numerosos estudios sobre “teoría de la mente” (ToM, por sus siglas en inglés): el conjunto de habilidades exclusivamente humano para atribuir mente a sí mismo y a los demás, y para comprender la conducta de los otros en términos de intenciones, metas y creencias, es decir, para realizar una lectura mental de los congéneres. Esta capacidad se cree comienza alrededor de los 9 meses de edad, con las primeras conductas de seguimiento del foco de atención de otra persona, generalmente la madre, y luego los intentos de influir en ese foco; esto con excepción de los niños con autismo, quienes muestran importantes dificultades en este área. Se consolida alrededor de los cuatro años, cuando la mayoría de los niños ya pueden diferenciar ciertas creencias simples de los otros, de las propias creencias y de la realidad.⁸

En general, desde este punto de vista, se define la intersubjetividad temprana como la capacidad de compartir estados atencionales, intencionales y afectivos. Es decir, el niño

⁷ Encontramos aquí también una coincidencia con los planteos de Dubatti cuando dice: “*El mejor teatro se cuece en el fuego de la infancia, el fuego que funde presencia, lenguaje y experiencia pero que se inclina también hacia la experiencia anterior al lenguaje*”(Dubatti, 2007, p. 26).

⁸ Son muy conocidos en este sentido los experimentos sobre “falsa creencia”, que permiten determinar si un niño ya tiene consolidada esta “teoría de la mente” o no. Véase por ejemplo Riviere y Núñez (2008), por citar sólo una fuente.

busca compartir su foco de atención, involucrarse en tareas colaborativas o sintonizar con el estado afectivo del otro, no por una razón instrumental sino por el simple placer que deriva de hacerlo.

Michael Tomasello le da una importancia enorme a la capacidad exclusivamente humana de interpretar intenciones y compartir estados atencionales con los otros: es lo que permite, según él, la apropiación de la cultura por parte de cada individuo y por ende también la evolución cultural de la humanidad (Tomasello, 2007; Tomasello y otros, 2005).

La expectación y el convivio teatral conllevan sin duda aspectos netamente intersubjetivos: el compartir estados atencionales y afectivos con los otros espectadores, el compartir colaborativamente una tarea conjunta con funciones claramente diferenciadas, así como lo que podríamos llamar una intersubjetividad asimétrica entre espectadores y actores, en tanto se produce una resonancia afectiva recíproca, aunque los ajustes que realizan los actores en función de la conducta del espectador, salvo en el teatro de improvisación, son tal vez menores que los ajustes que realiza el espectador en función de lo que sucede en escena.⁹

Este aspecto no debería ser desdeñado en el análisis de la intersubjetividad del convivio teatral. La identificación del espectador con la escena bien puede ser comprendida desde este punto de vista, además de otros igualmente interesantes y relativamente recientes, como el descubrimiento de las neuronas espejo.¹⁰ Desde el punto de vista de la interatencionalidad, lo que se produce es una triangulación entre el espectador, el actor y aquello externo a ambos y hacia lo que el actor se dirige: otro actor, una situación, un objeto.¹¹

⁹ Este tema de los “ajustes mutuos” en la tonalidad afectiva nos remite nuevamente a Stern y sus fascinantes estudios sobre el entonamiento afectivo, conductas maternas de emparejamiento de ciertos aspectos de la conducta del bebé para expresarle cercanía psicológica, y que también se apoyan en la transmodalidad y en las formas de la vitalidad.

¹⁰ Las neuronas espejo son las responsables de que cuando miramos a otra persona realizar una actividad, se nos activan los mismos circuitos cerebrales que si la actividad la realizáramos nosotros mismos.

¹¹ Esta “triangulación” habría comenzado alrededor de los nueve meses, en el ingreso del infante a la intersubjetividad: “Entre los nueve y los doce meses, aproximadamente, comienza a surgir un nuevo conjunto de conductas, que no son diádicas, como las conductas tempranas, sino triádicas, en el sentido de que incluyen la coordinación de sus interacciones con los objetos y las personas, lo que da por resultado un triángulo referencial constituido por el niño, el adulto y el objeto o acontecimiento que concita su atención. (...) a esta edad, los infantes comienzan a estar en sintonía con la atención que los adultos dirigen a entidades externas y con la conducta que observan respecto de éstas” (Tomasello, 2007, p. 84).

A modo de conclusión:

Hemos querido señalar la relevancia para el campo de la investigación teatral de las perspectivas de la psicología contemporánea presentadas brevemente a lo largo del trabajo. Restaría señalar que, si bien por razones de espacio no se ha desarrollado este punto, las tres posiciones teóricas aquí desplegadas presentan notables puntos de coincidencia entre sí, por lo que la propuesta es considerarlas en forma conjunta como un sistema teórico para el análisis de ciertos aspectos del teatro como acontecimiento vivo.

Por último, cabe señalar que estas posiciones plantean, cada una desde su perspectiva, la necesidad del retorno a la experiencia corporal: en la creación, en la investigación científica de la subjetividad, en el análisis de las prácticas artísticas y en la rica confluencia de estos diversos aspectos de la actividad cultural humana.

Bibliografía:

- Clark, A. (1999). *Estar ahí: Cerebro, cuerpo y mundo en la nueva ciencia cognitiva*. Barcelona: Paidós.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I*. Buenos Aires: Atuel.
- Olson D. (1998). *El mundo sobre el papel*. Barcelona: Gedisa.
- Rivière, A. y Núñez, M. (2008). *La mirada mental*. Buenos Aires: Aique.
- Stern, D. (2010). *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford: University Press.
- Stern, D. (2005) *El mundo interpersonal del infante. Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva*. Buenos Aire: Paidós.
- Tomasello, M. y otros. (2005) Understanding and sharing intentions: The origins of cultural cognition. *Behavioral and brainsciences*28, 675-735.
- Tomasello, M. (2007) *Los orígenes culturales de la cognición humana*. Buenos Aires: Amorrortu.