



El giro corporal en las artes temporales: danza, teatro y música

Alicia Nudler¹ y María de la Paz Jacquier²

1. Universidad Nacional de Río Negro

2. Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Giro Corporal es una expresión acuñada en 1990 por la bailarina, coreógrafa y filósofa Maxine Sheets-Johnstone para referirse a una vuelta hacia el cuerpo en las ciencias humanas luego del denominado Giro Lingüístico. Según Silvia Español (2012), el giro corporal supuso cambiar la visión del cuerpo como un aspecto necesario pero descontable de la cognición, la inteligencia y la afectividad, transformándolo en un cuerpo resonante dispuesto a experiencias dinámicas. Dos ideas importantes derivan y queremos enfatizar de este giro: la noción de que existen modos no lingüísticos de construir significado, y la idea de un pensar no referencial o pensar en movimiento. En el presente trabajo pretendemos mostrar cómo el giro corporal, en particular las dos ideas mencionadas, operaron en las últimas décadas en las artes temporales, o artes que precisan de un devenir temporal para suceder: música, danza y teatro. Se intentará contribuir con una mirada diferenciada de las experiencias del espectador/oyente y del performer. Asimismo, analizaremos la experiencia artística temporal vinculando giro corporal a conceptos de la perspectiva corporeizada de la cognición: significado sentido, resonar-con-el-otro, formas de la vitalidad.

Resumo

Viragem Corporal é um termo cunhado em 1990 pela dançarina, coreógrafa e filósofa Maxine Sheets-Johnstone para fazer referência a um retorno ao corpo nas ciências humanas, após a denominada Viragem Linguística. De acordo com Silvia Español (2012), a Viragem Corporal mudou a visão do corpo como um aspecto necessário, porém dispensável, da cognição, da inteligência e das emoções, transformando-o em um corpo ressonante disposto a experiências dinâmicas. Duas ideias importantes emergem dessa mudança, as quais queremos destacar: a ideia de que há maneiras não-linguísticas de construir significado e a ideia de um pensamento não-referencial ou pensar em movimento. Neste artigo, pretende-se mostrar como a viragem corporal, em especial as duas ideias mencionadas, operaram nas últimas décadas nas artes temporais, ou artes que necessitam da passagem do tempo para suceder: a música, a dança e o teatro. Tentaremos contribuir a uma visão diferenciada das experiências do espectador/ouvinte e do performer. Além disso, discutiremos a experiência artística temporal ligando a Viragem Corporal a conceitos de uma perspectiva corporal da cognição: significado sentido, ressoar-com-o-otro, formas da vitalidade.

Abstract

Corporeal turn is an expression minted in 1990 by dancer, choreographer and philosopher Maxine Sheets-Johnstone. It refers to a humanities' return towards the body following the linguistic turn. According to Silvia Español (2012), the corporeal turn meant a change in our previous views of the body as a dispensable aspect in cognition, intelligence and affectivity. The corporeal turn transformed the body in a resonant body open to dynamic experiences. Two important ideas originate in this turn and we wish to emphasize: the notion of non-linguistic meanings, and the idea of non-referential thinking or thinking in movement. In this paper we aim at showing how the corporeal turn, and in particular those two ideas, took place in the last decades in time-based arts: music, dance and theatre. We expect to contribute a perspective for both the spectator/listener and the performer. We will also analyze time-based artistic experience linking the corporeal turn to concepts coming from the field of embodied cognition such as felt sense, resonate-with-the-other and forms of vitality.



Fundamentación

En este trabajo presentamos la expresión *giro corporal* y proponemos su utilización para iluminar aspectos de la danza, la música y el teatro como artes temporales. *Giro corporal* es una expresión propuesta por la bailarina, coreógrafa y filósofa Maxine Sheets-Johnstone (2009) para referirse a una vuelta hacia el cuerpo como lugar de significación. La expresión surge como contrapartida del *giro lingüístico*, el viraje en las ciencias humanas – fundamentalmente a partir de la influencia de Wittgenstein- que llevó a ver el lenguaje como aquello que estructura nuestra percepción de la realidad o incluso constituye la realidad misma, abandonando la noción previa del lenguaje como mera expresión del pensamiento o de una realidad independiente. El *giro lingüístico* implicó una atención especial, en diversas áreas del conocimiento, a los modos en que el lenguaje configura nuestras experiencias.

Para Sheets-Johnstone (2009), en cambio, el pensamiento y los conceptos surgieron y surgen, tanto en la filogenia como en el desarrollo individual, a partir de experiencias táctiles-kinéticas de cuerpos que sienten. En *The Roots of Thinking* (1990) propone al cuerpo como una *plantilla semántica*, un cuerpo donde se van grabando experiencias táctiles y kinéticas que permiten darles sentido a los eventos, comprender los mensajes de otros cuerpos con experiencias similares e incluso comprender el lenguaje. Por ejemplo, nuestras experiencias de *blando* y *duro* al tocar con la lengua los labios o los dientes, respectivamente, no requieren ningún lenguaje previo sino que por el contrario constituyen la plantilla sobre la que se asientan las palabras que designan esas experiencias. Para esta autora el pensamiento está modelado sobre el cuerpo, especialmente gracias a su vida táctil y kinética. El cuerpo conoce el mundo a través del contacto y del movimiento, y por eso la autora defiende la idea de un *logos corporal*.

Sostiene que si el *giro lingüístico* produjo extraordinarios *insights*, el *giro corporal* hará lo mismo. Dos nociones son hijas de este segundo giro, y las analizaremos en distintos momentos del presente trabajo: la noción de que existen significados no lingüísticos, y la noción de *pensar en movimiento*.

Objetivos

- Discutir la relevancia del denominado *giro corporal* en música, danza, y teatro.
- Establecer paralelismos y comparaciones en los modos en que este giro se ha producido en cada una de estas artes temporales.
- Analizar la experiencia artística temporal vinculando *giro corporal* a conceptos de la perspectiva corporeizada de la cognición: *significado sentido, resonar-con-el-otro, formas de la vitalidad*.
- Contribuir a un análisis diferenciado de las experiencias del espectador oyente y del performer, desde una base corporeizada.

Contribución principal

Danza

¿Qué sentido tiene hablar de *giro corporal* en danza? Creemos que se han producido en distintos momentos de la historia del siglo XX *giros corporales* tanto en las formas de analizar la danza como en la danza misma.

En primer lugar, nos referimos a una forma, heredera de este giro, de comprender la danza. En su libro *The Corporeal Turn* (2009), Sheets-Johnstone toma el solo *Lamentation* de Martha Graham como ejemplo de representación simbólica de una emoción (en este caso, profunda pena) y entiende que como espectadores podemos reconocer esa emoción en la bailarina porque la tela que cubre su cuerpo revela, exagerándolos, los contornos que seguiría nuestro propio cuerpo en ese estado. Es decir, podemos relacionarnos de manera universal con la pena de la bailarina porque sus movimientos, agigantados por la tela, nos resuenan en movimientos ya experimentados por nuestros propios cuerpos o vistos en otros cuerpos en estado de profunda pena. Al ver la danza desde la perspectiva del *giro corporal* o de los significados corporeizados, entiende que esa danza nos simboliza algo en función de la analogía o relación icónica -no arbitraria- entre esos movimientos y los movimientos reales del cuerpo humano angustiado¹. Es la base común

¹ Si, en cambio, entendiéramos la danza desde una perspectiva lingüística o semiótica, diríamos que remite a significados externos, arbitrarios, culturalmente construidos, y buscaríamos una *sucesión de signos* en términos de Saussure o una

de experiencias táctiles kinéticas entre dos cuerpos lo que permite crear significados. Esta idea la aplica no solamente a los seres humanos, sino a todos los seres con cuerpos animados.

Sin embargo, llevando la cuestión más lejos, podemos ver que ciertas nociones ligadas al *giro corporal* subyacen a los virajes que la danza misma experimentó como forma artística en distintos momentos del siglo XX. Sheets-Johnstone (2009) toma la danza improvisada no representacional como punto máximo del *giro corporal* en tanto en ella se manifiesta una noción clave: el *pensar en movimiento*. Este tipo de danza tomó su forma más conocida y completa con el *contact-improvisation* creado por Steve Paxton. La consigna principal de esta forma de danza consiste en bailar la danza como sucede en este momento particular en este lugar particular; puede haber reglas adicionales pero el objetivo nunca es bailar algo planeado o coreografiado de antemano. En esta danza, el proceso de crearla no es el medio para coreografiar un producto, sino que el proceso es el producto. Es la encarnación de la creatividad como un proceso, es una especie de *presente prolongado* (Gertrude Stein) o *presente vivo* (Henri Bergson; citados por Sheets-Johnstone, 2009, p. 30).

La experiencia de moverse en la danza de improvisación es para Sheets-Johnstone paradigmática del *pensar en movimiento*, donde lo esencial es una no separación entre pensar y hacer. Que el bailarín piense en movimiento no significa que piense *por medio* del movimiento o que sus pensamientos se *transcriban* al movimiento. Aquí, *pensar* es sobre todo estar captado en un flujo de pensamiento; el pensamiento es en sí mismo kinético.

Este *pensar en movimiento* es también fundamental en la primera infancia, aunque allí tiene fines prácticos, autoinstructivos o exploratorios, en contraste con los fines estéticos de la danza de improvisación. Retomaremos este punto más adelante.

Sin embargo, si para Sheets-Johnstone el *giro corporal* se manifiesta en la danza improvisada -en tanto experiencia paradigmática del pensar en movimiento-, sugerimos que un giro similar

se produjo con bastante anterioridad a la emergencia del *contact*, con la danza moderna primero y contemporánea después.

La danza moderna surgió en los años 30 aproximadamente en Estados Unidos con una idea de libertad y autonomía, buscando que dejara de estar al servicio de significados externos. La danza dejaba de ser representación de una realidad externa (el relato de una historia, por ejemplo) pasando a ser expresión de estados emocionales. Hubo allí un primer viraje hacia el cuerpo en tanto tal: pasó a concebirse como un medio para expresar significados del propio cuerpo. En las teorías del arte como expresión o teorías expresivistas del arte, la danza es puesta como ejemplo paradigmático de esto (ver Robinson, 2005). Con la denominada danza moderna - de la que Graham es uno de sus máximos exponentes-, la danza pasó a expresar con el cuerpo las *verdades emocionales* del propio cuerpo.

Si un primer *giro corporal* se produjo con la danza moderna, un giro aun más copernicano se produjo con el surgimiento de la danza contemporánea, llamada por algunos posmoderna, especialmente con Merce Cunningham. Este coreógrafo, formado inicialmente con Graham, quiso despojar la danza de cualquier significado externo a la danza misma, incluso los referidos al propio cuerpo. La danza dejaba de ser mimética (como lo era la danza clásica) pero también dejaba de ser expresiva (como lo era la danza moderna). Ahora la danza era la exploración de las posibilidades del cuerpo, y la combinación y juego con ellas². "Una buena parte de la producción coreográfica de Cunningham tendía solo al reconocimiento de la esencia por medio de la danza y no remitía a ninguna realidad extra artística" (Tambutti, 2009, p. 7). Según Tambutti, las experimentaciones de Cunningham en colaboración con John Cage exploraron las relaciones entre cuerpo y espacio en términos más plásticos que dramáticos.

¿Significa esto que la danza de Cunningham *no significa nada*? Depende lo que entendamos por *significar*. Si lo entendemos como referencia a un significado externo o como expresión

cadena significativa en términos de Lacan. Allí nos alejaríamos del giro corporal, para abrazar los postulados del giro lingüístico.

² Ver por ejemplo *Points in space* (1986) en https://www.youtube.com/watch?v=qf_kLcdijz8 ó *Nearly Ninety* (2009) en: <https://www.youtube.com/watch?v=CEwdqjfhvs>



de un estado interno, efectivamente la danza no significa. Sin embargo, esos movimientos *significan* en el mismo sentido no referencial en que *significa* el movimiento para un infante, y también para el adulto inmerso en un mundo dinámico. Uno de los méritos del *giro corporal* consistió en sacar a la luz y valorar un amplio espectro de experiencias que suceden en la mente temprana con anterioridad al advenimiento del lenguaje, muchas de las cuales simplemente no tienen *vocación de palabra*, como señala Silvia Español (2012). Esta autora sugiere que si vemos el desarrollo desde la perspectiva del *giro corporal* entendemos que hay un sinnúmero de experiencias que no tienen dicha vocación. El *giro corporal* nos permite valorar las experiencias de subjetividad e intersubjetividad sin *apetencia referencial* que constituyen la base del pensar en movimiento. Lo que se destaca es el movimiento, como experiencia dinámica de cuerpos resonantes, diferenciado de la acción, que tiene metas y es intencionada.

También para Sheets-Johnstone (2009), un sinnúmero de conceptos de la primera infancia no son dependientes del lenguaje; ni siquiera son pasos hacia el desarrollo del lenguaje y por lo tanto no constituyen fenómenos prelingüísticos. Son parte fundamental del conocimiento del bebé -y del adulto- del mundo circundante, aunque pueden no transformarse nunca en lenguaje. En otras palabras, no son nunca articulados ni tampoco articulables lingüísticamente. Quizás entonces son estos significados no articulables lingüísticamente los que se despliegan en la danza de Cunningham.

Una idea similar aparece en Daniel Stern (2010), no referida especialmente a la danza contemporánea sino a las artes temporales en general, en su concepto de *formas de la vitalidad*. Las formas de la vitalidad son Gestalts compuestas por cinco elementos: movimiento, tiempo, fuerza, espacio e intención/direccionalidad, una péntada dinámica tan fundamental que constituye la experiencia humana individual e intersubjetiva; sin embargo, generalmente se encuentra *escondida a plena vista*, siendo por ello difícil de capturar y describir. Porque la experiencia dinámica propia de las formas de la vitalidad no puede ser volcada a palabras es que las artes temporales despliegan y expresan con mucha más maestría que cualquier lenguaje

los contornos temporales dinámicos de ciertos eventos. Retomamos la noción de *formas de vitalidad* en el apartado referido a la música.

Tal como indican numerosos estudios de la infancia temprana, las experiencias con el movimiento permiten la organización del psiquismo y sientan las bases de las primeras experiencias de subjetividad e intersubjetividad. "El primer modo de pensar de un infante es en movimiento" (Sheets-Johnstone, 2009, p. 40).

Si el movimiento es la forma primordial de comprensión del mundo, no podemos suponer que los movimientos de los bailarines de Cunningham no significan nada. Aunque el coreógrafo no quiso decir algo en particular, el espectador es movido, es *tocado*, es impactado por su danza, de modos que no podemos, si abrazamos el *giro corporal*, dejar de llamar significativos.

Este argumento depende entonces de la concepción misma de significado. Para Johnson (2007), el significado cala más profundo que los conceptos y las proposiciones. En su libro *The meaning of the body* afirma que el significado y el pensamiento no son exclusivamente conceptuales ni proposicionales por naturaleza, y cuestiona la idea de que el significado pertenezca fundamentalmente a las palabras. Por supuesto no niega la existencia de pensamiento proposicional, pero lo ve dependiente de la naturaleza de nuestro significado corporeizado e inmanente; el significado circula en patrones, imágenes, cualidades, sentimientos y eventualmente conceptos y proposiciones.

Una idea similar aparece en Español (2012), quien, refiriéndose a la musicalidad comunicativa en la infancia temprana, dice:

"Al ofrecerles, una tras otra, frases de sonidos y movimientos que pueden diferenciarse entre sí, los adultos favorecen la generación de unidades de sentido. Mediante la elaboración multimodal de sus melodías kinéticas o frases de movimiento, iluminan las unidades kinéticas fundacionales. El bebé está expuesto a unidades no proposicionales que le llaman la atención por su forma y organización. (...) como los sonidos y movimientos tienen un sentido directo, los entiende: las performances de los adultos favorecen así la experiencia multimodal de unidades holísticas de significado que fundan la experiencia sobre la que se montarán luego, avanzado en el desarrollo, otras unidades kinético/sonoras

como las frases del habla, las frases musicales, las frases de la danza coreográfica y las líneas del verso poético (Stern, 2010).” (p. 236).

Al referirse al *pensar en movimiento*, Sheets-Johnstone (2009) describe el proceso creativo desde la perspectiva del bailarín involucrado en el proceso. Si entendemos este pensar en movimiento como un discurrir mental cuyo objeto es la captación propioceptiva del propio movimiento, es una actividad reservada al performer. Pero si *pensar en movimiento* se amplía a un estado que abarca las sensaciones, asociaciones y demás aspectos del discurrir mental producidos por la percepción del movimiento de otros, entonces se refiere también a la experiencia del espectador. Esta experiencia no sería estrictamente propioceptiva porque el espectador no se está moviendo. Sin embargo sabemos, a partir del descubrimiento del sistema de neuronas espejo, que el espectador sumergido en una experiencia visual de movimiento tiene una activación neuronal similar a la que tendría si realizara los movimientos él mismo. Si bien el pensar en movimiento no es en este caso propioceptivo, tiene algún componente de esta índole, sería un notar el propio cuerpo que está percibiendo el movimiento de otros cuerpos.

Presenciar secuencias basadas en el *contact* es una experiencia visual kinética sumamente placentera. Aquí el movimiento se desprende de cualquier significado o intención externa, es completamente no figurativo, al igual que la danza de Cunningham, con la diferencia de que además el *contact* es una danza improvisada, que se construye en el tiempo a medida que sucede y es por tanto irreplicable.

Vale la pena observar asimismo que estas distintas experiencias -de performer y espectador- se relacionan con lo que en psicología corporeizada del desarrollo se ha descrito y valorizado en la vida temprana como experiencias de moverse, ver moverse y ser movido. La emergencia y combinación de estas experiencias construyen en el infante las invariantes del sí mismo y de los otros, base de la subjetividad e intersubjetividad tempranas (ver por ejemplo Stern, 1985, y Español, 2012).

La psicología del desarrollo de base corporeizada ha tomado la danza como paradigma para comprender las primeras pautas de reciprocidad entre infante y adulto

(Español, 2014), lo que configura un campo de investigación sumamente fructífero e interesante. Sostenemos que esa interdisciplinariedad se complementa si tomamos en cuenta los hallazgos de la psicología del desarrollo para comprender la experiencia del adulto con la danza. Después de todo, los adultos que hacemos o vemos danza hemos sido infantes alguna vez, y por lo tanto es seguro que en algún lugar de nuestro psiquismo han quedado registradas estas tempranas experiencias altamente significativas con el movimiento, que no pueden sino participar en nuestro involucramiento con esta forma artística.

Música

Si bien Sheets-Johnstone (2009) se focaliza en la danza dentro de las artes temporales, es posible trasladar el concepto de *giro corporal* al campo de la música e intentar establecer puntos de conexión con sus ideas fundamentales. La importancia de incluir el cuerpo como aspecto imprescindible en la cognición, y la consecuente evolución de teorías centradas en la cognición corporeizada, también se observa en investigaciones relativas a la música o la experiencia de la música.

En relación al *giro corporal*, se puede pensar en el cambio de perspectiva que supone respecto del *giro lingüístico* en tanto simbolización con *vocación de palabra*, como señala Español (2012). En música, ciertos estudios quedan atados a una concepción sesgada de la música por tomar como punto de partida al lenguaje, su *poder* representacional, la referencialidad que caracteriza sus significados. En ese sentido, se recae en caracterizaciones de la música como *pre-lingüística*, *proto-narrativa*, o en explicaciones de la música como lenguaje. Según Mark Johnson (2007), la metáfora de la *Música como Lenguaje* permite comprender un segmento de la música como si fuera una oración, una nota o motivo melódico como si fuera una palabra (concepción frecuente en los análisis de la música de corte más teórico). Esta mirada, señala el autor, deviene semánticamente empobrecida porque, por un lado, explicar la música por la vía referencial no es generalizable y, por otro, deja de lado la posibilidad de concebir otro tipo de significación. En todo caso, el vínculo (significado lingüístico/significado musical) podría establecerse al considerar



que ambos dominios de conocimiento se basan en una estructura corporeizada de significados.

Por su parte, Michel Imberty (1997) plantea un análisis muy interesante de las cualidades dinámicas vividas durante la experiencia de la música, y lo vincula con los *afectos de la vitalidad* que estudia Daniel Stern en las interacciones tempranas madre-bebé (1985; *formas de la vitalidad* es el concepto que emplea en su libro de 2010). Los *afectos de la vitalidad* son rasgos de las emociones, no pueden reducirse a las categorizaciones clásicas de los afectos, y sería más apropiado nombrarlos en relación a aspectos dinámicos y kinéticos como *creciendo, desaparecer, fugaz, deteniéndose, acelerando*, etc. En definitiva, estas experiencias son de naturaleza dinámica y temporal, y constituyen modos de estar con, maneras de sentir, más que sentimientos o emociones discretas. Imberty señala que

“el afecto de vitalidad es él mismo un tiempo emergente, un fragmento de tiempo en el presente que se experimenta como una sucesión de tensiones y de distensiones más o menos fuertes, como una sucesión de variaciones de intensidad de la sensación.” (1997, p. 15).

Este tiempo que transcurre implica una *trama temporal de lo vivido*, como ocurre en la narración donde se va tejiendo una intriga. Pero esta intriga no se ciñe al lenguaje, sino que se trata de “una línea de tensión dramática intuitiva” (Imberty, 2007, p. 16). Sin embargo, cierra su tesis señalando que la música es *pronarrativa*, como anterior al lenguaje, porque aún cuando permite experimentar un flujo temporal como en la trama narrativa, con sus tensiones y relajaciones, es irreductible a las categorías propias de la narración. Aún cuando el foco está puesto en resaltar las cualidades dinámicas de la experiencia musical desarrolladas en el tiempo, la caracterización *proto* relativiza la importancia o independencia de estos significados vivenciados de un modo directo por sí mismos. En tal sentido, el término *formas de la vitalidad* es sumamente pertinente porque maximiza *lo que es* (en relación a un significado sentido, corporeizado, experimentado) sin apoyarse en *lo que no es* (en relación a un significado referencial, una preparación para el lenguaje, algo anterior o deficitario respecto del lenguaje, una quasi-intriga, etc.).

De acuerdo a Johnson (2007) los significados en música son significados corporeizados. La

música no re-presenta nada, no existe un elemento externo al cual se refiere de modo directo. La música es “presentación y enacción de experiencias sentidas” (p. 238). Es cierto que cuando escuchamos música instrumental puede suceder que imaginemos una historia, personajes, situaciones, etc. más o menos convencionalizadas; o que un compositor haya tenido la inspiración en determinada historia al momento de crear su pieza. Pero, en todo caso, no es esa historia imaginada ni es la historia a reconocer que tenía en mente el compositor lo que interesa, ni siquiera un sentimiento, en relación a la música. El *giro corporal* nos pone en otra vereda, nos invita a concebir las expresiones artístico-temporales y su significatividad desde las cualidades sentidas, desde sus formas de la vitalidad, como flujo de la experiencia humana.

En particular, las formas de la vitalidad son esencialmente dinámicas. En música, cuando se habla de dinámica suele aludirse a características relativas al cambio de la intensidad o de tempo, de hecho, algunas partituras presentan *indicaciones dinámicas* con ciertas palabras como *tristemente, allegro appassionato, pianissimo, forte*. Pero hay otro sentido en el que podemos pensar la cualidad dinámica y es en el contexto de las formas de la vitalidad, que como señala Stern (2010) se vincula a lo que un gran artista podría transmitir a su audiencia. Por un lado, podemos sugerir que no se trata de un traslado a un sentimiento/afecto en particular reconocible por el oyente espectador (como tampoco lo eran respecto de una historia imaginada en particular), sino, en todo caso, una vivencia particular de afectos, de formas dinámicas que transcurren en el tiempo. Por otro lado, en su interpretación, el músico ejecutante realiza determinados movimientos con su cuerpo que devienen y se sustentan en ciertos contornos dinámicos-sentidos promovidos por esas indicaciones dinámicas, por ejemplo *tristemente*, pero que van más allá de esa palabra. “Es la fuerza del cuerpo más la gravedad y la intención lo que en última instancia moldea y expresa las formas de la vitalidad” (Stern, 2010, p. 82).

Cuando escuchamos música nos sentimos movidos, dice Johnson (2007), tenemos una experiencia de “sonidos en movimiento” (expresión empleada por Kurth, citado por Stern, 2010, p. 20). Ese movimiento es sentido por el oyente como una *forma dinámica de la*

vitalidad. Al experimentar la música sentimos aceleraciones, *rallentandos*, detenciones, aumentos, etc. Intentar poner palabras a ese flujo sentido nos aleja de la experiencia más directa y única que tenemos en el momento en que estamos escuchando la música. "... la música es significativa porque presenta el flujo de la experiencia humana, sentimientos, y pensamientos en formas corporeizadas, concretas...", la música es una experiencia que resuena en nuestros cuerpos, que "apela a nuestro significado sentido de la vida" (Johnson, 2007, p. 236).

Aquí resulta útil introducir el concepto *felt sense*, propuesto por Eugene Gendlin (ver Johnson, 2007), y relacionarlo con la propuesta del *giro corporal*. El significado sentido durante la audición de una pieza musical remite a una forma dinámica de la vitalidad, y no a un sentimiento discreto, como la alegría o la tristeza. Pero ¿cómo es la música, cómo es nuestra experiencia con la música, cómo es la interpretación musical por parte del ejecutante en términos dinámicos? Según Susanne Langer (citada por Sheets-Johnstone, 2009) se produce una congruencia dinámica entre la forma estética y la forma del sentimiento humano. En otras palabras, "una obra de arte es una forma expresiva creada por nuestra percepción a través del sentido o la imaginación y lo que es expresado es el sentimiento humano" (Langer, en Johnson 2007, p. 238).

Al analizar la performance de danza *Lamentation*, Sheets-Johnstone (2009) señala que las dinámicas de esa forma en movimiento que va adoptando el cuerpo de la bailarina son congruentes con las dinámicas afectivas de la pena profunda sentida y que resuenan en el cuerpo del espectador. Se trata de una cualidad dinámica que transcurre, que se moldea a través del tiempo. En esta performance también hay una parte musical, la pieza *Klavierstücke, Op. 3, N°2*, de Z. Kodály. Llamativamente, en el análisis de Sheets-Johnstone la música no es considerada. Por ello, esbozaremos un análisis de naturaleza fenomenológica volviendo a nuestro propio cuerpo, a nuestra propia experiencia (como nos invita a realizar Sheets-Johnstone, 2009). Al intentar vincularnos con nuestra propia experiencia en relación a esta pieza musical, siendo oyentes principalmente de música tonal, diríamos que vivimos *aceleraciones desesperadas, pausas inquietantes, repeticiones*

obsesivas, irrupciones punzantes, sorpresa, tensión que aumenta y decrece constantemente, suspenso. Tratar de hacer consciente esas dinámicas sentidas y poner palabras a lo experimentado parece contradecir una concepción corporeizada y sentida del significado musical. Sin embargo, esas palabras deberán ser entendidas no como significados absolutos, sino como expresiones de las formas de la vitalidad que las rodean. Por ejemplo, *aceleraciones desesperadas* remite a las cualidades dinámicas que adquiere la forma musical o que la interpretación del ejecutante logra *hacer sonar*. Esa *aceleración desesperada* resuena en nuestro cuerpo mientras escuchamos la música, la sentimos en nuestro cuerpo vital y táctil-kinético.

En la performance *Lamentation*, existiría, además, una complementariedad entre danza (como componente visual) y música (como componente auditivo) que conducen a una particular experiencia artística. Desde otra perspectiva, Flaviana Sampaio (2014) aportó un análisis muy sugestivo acerca de los efectos visuo-musicales en la danza, tomando como ejemplos *Lamentation* (1930) de Marta Graham y *Nearly Ninety* (2009) de Merce Cunningham. Estudios neurocientíficos (Hagendoorn, 2003) indican que hay un solapamiento en las regiones activadas tanto al escuchar música como al ver una danza, y ello sería la base para explicar por qué música y danza se unen tan bien. Incluso, el aumento en la expectativa a nivel auditivo (música) puede consumarse a nivel visual (danza). Esto daría cuenta de por qué experimentamos la música y la danza como una unidad, un todo experiencial. Sampaio (2014) señala que existiría una relación entre música, movimiento y efectos visuales y, de hecho, para ciertos investigadores la performance en danza constituye una totalidad vivida que conjuga acción dramática, contenido emocional, música y entorno visual. Desde una perspectiva psicológica, podríamos sugerir que las *formas dinámicas de la vitalidad* no dependen exclusivamente de un modo perceptual, por lo que implican experiencias totales, unidades experienciales.

Teatro

Al igual que en el caso de la danza, podemos hablar de un *giro corporal* en las formas de hacer teatro y en la teoría teatral. En el desarrollo del arte teatral propiamente dicho,



se constata un viraje en las primeras décadas del siglo XX desde formas teatrales centradas en el texto, a otras centradas en la figura del director y finalmente en el grupo y en el cuerpo del actor. Es lo que algunos autores llaman *la reateatralización del siglo XX* (De Marinis, 2005; Buckley, 2013). Influyentes directores y teóricos teatrales como Craig, Appia y Artaud, entre otros, cuestionaron la preeminencia de la palabra y pusieron al cuerpo en el centro de la escena. Según Jennifer Buckley (2013), el programa de reateatralización de las primeras décadas del siglo XX se propuso cambiar la autoridad teatral desde el texto hacia la performance.

Para Craig el teatro debía ser un arte autónomo del resto de las artes, no necesariamente basado en un texto; lo entendía como movimiento rítmico del cuerpo en el espacio, cuya búsqueda no debía ser intelectual sino corporal. Artaud, por su parte, visualizaba un lenguaje teatral para los sentidos e independiente de la palabra (Buckley, 2013). Para Appia los elementos del teatro eran la música, el actor, la disposición espacial y la luz.

Según el destacado teatrólogo Marco de Marinis (2001; 2005), el descrédito en que cayó la palabra -por considerarse limitada como instrumento de expresión- y el redescubrimiento del cuerpo del actor son dos fenómenos entrelazados y fundamentales en la reateatralización del teatro.

Las experiencias teatrales del siglo XX son un intento de restituir al teatro la riqueza sinestésica y la plurisensorialidad que lo habían caracterizado en épocas anteriores y que, desde el siglo XVIII en adelante, se fueron reduciendo por efecto de la ideología *textocéntrica* (De Marinis, 2001).

La teoría teatral o teatrología, por su parte, ha estado mayoritariamente dominada por la semiótica, que entiende la obra como dependiente del texto escrito o como un conjunto de signos de la puesta en escena que igualmente pueden leerse como literatura, el denominado *texto espectacular*.

En los últimos años, coincidentemente con el *giro corporal* que propone Sheets-Johnstone para las ciencias humanas, aparecen en la teatrología numerosas críticas a los análisis exclusivamente semióticos del teatro, recuperando la centralidad del cuerpo. El crítico

teatral argentino Jorge Dubatti, por ejemplo, define el teatro como "la producción y expectación de acontecimientos poéticos corporales (físicos y físico-verbales) en convivio" (Dubatti 2007, p. 36); en su concepción, la co-presencia de los cuerpos sin mediación tecnológica es un elemento constitutivo del hecho teatral.

Muchos teóricos y hacedores teatrales se han volcado a la fenomenología para contrarrestar los efectos de la semiótica y en un esfuerzo por recuperar la materialidad de la escenografía, las luces, el espacio escénico y fundamentalmente el cuerpo (Hart, 2006).

La concepción fenomenológica critica el análisis semiótico del hecho teatral, sosteniendo que elude la verdadera dimensión de acontecimiento perceptual global. Entre esas críticas, una particularmente interesante es la que cuestiona la expectación teatral como lectura, entendiendo que la dimensión perceptual múltiple del espectador teatral constituye una experiencia muy diferente de la de leer un texto (Mancing, 2006). Todos estos enfoques enfatizan la importancia de lo que el espectador *experimenta*, en vez de preocuparse exclusivamente por lo que se supone que *entiende* de la performance.

En gran parte de la escena contemporánea, es el cuerpo del actor el que construye significado, independientemente de que haya o no un texto teatral en juego. Ejemplo de ello es la obra de Robert Wilson, uno de los más destacados directores de la actualidad y con quien Stern trabajó para explorar su concepto de formas de la vitalidad en el teatro (Stern, 2010). A través del instrumento llamado *entrevista microanalítica* (Stern, 2004), se exploran los pensamientos, sentimientos y movimientos de Wilson durante el desayuno, acaecido unas pocas horas antes de la entrevista. Al finalizar, Stern le pide al director que con ese material escriba una obra de teatro. El resultado es *Bob's breakfast: From the mind to the stage*, obra inédita que mayormente describe movimientos en escena.

Más allá de esta obra, creada con ese fin, puede verse en gran parte de las sorprendentes puestas de Wilson la predominancia del cuerpo y los significados corporales, de la sensorialidad, de la sonoridad y la iluminación, y en contrapartida el lugar subordinado y al servicio de la puesta en

escena, de la obra teatral o texto de base, cuando los hay.

Implicancias

El contorno temporal de las tres artes analizadas es lo que hace imprescindible la mirada sobre el cuerpo. La existencia misma del cuerpo se caracteriza por su desarrollo en el tiempo. En la danza el cuerpo es el medio artístico principal. En el teatro también, especialmente con el viraje hacia el cuerpo de las formas teatrales más recientes. En la música es medio de expresión pero también es cuerpo resonante en experiencias auditivas. Las tres comparten el contorno temporal, al igual que todo lo vivo. Lo vivo, y estas tres artes, sólo pueden suceder en un devenir temporal continuado e irreversible. Por eso es que si bien el *giro corporal* es un punto de vista deseable para la comprensión de cualquier arte, se vuelve imprescindible para la experiencia y para el estudio de las artes temporales.

Este trabajo permite seguir pensando la influencia del *giro corporal* en la danza, el teatro y la música como artes temporales, y delinear los aspectos comunes de este paradigma que las atraviesan. En tal sentido, se da lugar a una revalorización del cuerpo que siente y del *pensar en movimiento*. Y en ello hay una nueva concepción de significado en arte como experiencia de cualidades dinámicas. Como señala Johnson (2007)

“Hay un significado profundo en el aumento o disminución de la tensión, en la aceleración o desaceleración del ritmo de un evento, en moverse suavemente con pasos progresivos o saltar rápidamente en amplios intervalos. Esto es verdadero en todas nuestras experiencias, sea en música, pintura, escultura, danza, hacer el amor, tener una conversación o dar un paseo.” (p. 45).

Asimismo, se particulariza en la comprensión de la experiencia en sentido amplio, que considera tanto al *performer* como al espectador en las artes temporales estudiadas.

La línea de investigación que se intenta perfilar con el presente trabajo, anclada en una nueva perspectiva de la psicología cognitiva aplicada al arte, brinda un aporte para (1) la conceptualización y aplicación de la noción de *giro corporal*, (2) las implicancias de focalizar en la experiencia de los diferentes actores que

intervienen en la vivencia artística, y (3) la discusión del concepto de *significado* en arte desde una perspectiva corporeizada. Finalmente, se considera que trabajos de esta índole pueden motivar estudios transdisciplinarios en relación a las distintas artes temporales.

Referencias

- Buckley, J. (2013). Symbols in Silence: Edward Gordon Craig and the Engraving of Wordless Drama. *Theatre Survey*, Vol. 54, pp. 207-230. Consultado el 15 de Mayo de 2015 en http://journals.cambridge.org/abstract_S0040557413000033
- De Marinis, M. (2001). Hacia la acción eficaz. Teoría y práctica de la acción eficaz en el teatro del siglo XX. En O. Pellettieri (Ed.). *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- De Marinis, M. (2005). *La superación de la dirección de escena en el teatro del siglo XX. En Busca del Actor y del Espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I*. Buenos Aires: Atuel.
- Español, S. (2012). Semiosis y desarrollo humano. En M. Carretero y J. A. Castorina (Eds.). *Desarrollo Cognitivo y Educación. Los inicios del conocimiento, I*. Buenos Aires: Paidós, pp. 219-240.
- Español, S. (2014). La forma repetición-variación: una estrategia para la reciprocidad. En S. Español (Comp.). *Psicología de la Música y del Desarrollo Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*. Buenos Aires: Paidós, pp. 157-192.
- Hagendoorn, I. (2003). The Dancing Brain. *Cerebrum: The Dana Forum on Brain Science, Vol. 5 No. 2, Spring 2003*. Consultado el 2 de Julio de 2015 en <http://www.ivarhagendoorn.com/files/articles/Hagendoorn-Cerebrum-03.pdf>
- Hart, F. E. (2006). Performance, phenomenology and the cognitive turn. En B. McConachie y F. E. Hart (Eds.). *Performance and cognition. Theatre Studies and the Cognitive Turn*. London: Routledge.
- Imberty, M. (1997). Peut-on parler sérieusement de narrativité en musique? En A. Gabrielson (Ed.) *Proceedings of the Third Triennial ESCOM Conference*. University of Uppsala, pp. 23-32.
- Johnson, M. (2007). *The meaning of the body*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mancing, H. (2006). See the play, read the book. En B. McConachie y F. E. Hart (Eds.). *Performance and cognition. Theatre Studies and the Cognitive Turn*. London: Routledge.



- Robinson, J. (2005). *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music and Arts*. Oxford: University Press.
- Sampaio, F. (2014). Dance: Visual/Musical Effects in Two Dance Performances. En T. Shephard y A. Leonard (Eds.). *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. New York: Routledge, pp. 339-344.
- Sheets-Johnstone, M. (1990). *The Roots of Thinking*. Philadelphia: Temple University Press.
- Sheets-Johnstone, M. (2009). *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*. Charlottesville/Exeter: Imprint Academic.
- Stern, D. (1985). *The Interpersonal World of the Infant. A View of Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books, Inc. [*El mundo interpersonal del infante*. (J. Piatigorsky, trad.) Buenos Aires: Ed. Paidós, 1991.]
- Stern, D. (2004). *The present moment in psychotherapy and everyday life*. New York: London.
- Stern, D. (2010). *Forms of vitality. Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy, and development*. Oxford: Oxford University Press.
- Tambutti, S. (2009). *Teoría general de la danza. Tercer momento. El cumplimiento de la modernidad estética*. Consultado en http://www.sanfelipe.edu.uy/imgs/documentos/203_1.pdf