

# Las formas dinámicas de la vitalidad en el teatro: un análisis multimodal de la obra “La última cinta de Krapp” de Samuel Beckett

Alicia Nudler y María de la Paz Jacquier

anudler@gmail.com

Universidad Nacional de Río Negro (UNRN) / Instituto de Formación Docente  
Continua de Bariloche

## Fundamentación y antecedentes

El teatro, como acontecimiento vivo, es arte temporal, ya que sucede a lo largo de una duración determinada, siempre efímera, y transmite sus sentidos profundos a través del juego en el tiempo de sus elementos kinéticos, sonoros y visuales.

A partir de la investigación en psicología del desarrollo con orientación corporizada (Rochat, 2001; Reddy, 2008; Stern, 1985; Español, 2014), sabemos de los sentidos que se comparten a través de movimientos y sonidos regulados temporalmente en las tempranas interacciones adulto-bebé. Esos sentidos compartidos y profundos perduran en la adultez, acompañando los significados propios del lenguaje, y nunca son reemplazados por éste. Una manera clave en que esos sentidos se expresan y perciben en los otros es a través de las *formas de la vitalidad*, cualidades energéticas que, según el creador del concepto Daniel Stern acompañan movimientos, pensamientos y sentimientos.

Como es sabido, Stern (1985) propuso este concepto precisamente en relación a los tempranos intercambios afectivos madre-bebé. En *El mundo interpersonal*

*del infante*, llamó a esta experiencia “afectos de la vitalidad”, una cualidad de la experiencia que surge directamente del encuentro con los otros e involucra afectos energéticos. Stern otorgó gran importancia a la percepción de estos afectos en los dos primeros meses de vida -la etapa del *sí mismo emergente*- siendo esta percepción una de las herramientas innatas que permiten la emergencia de la primera organización psíquica. Destacó también su importancia en el período del *sí mismo subjetivo*, entre los nueve y los quince meses, donde los afectos de la vitalidad juegan un rol clave en el *entonamiento afectivo*, o conducta materna de imitación de ciertas cualidades de un estado afectivo compartido, mas no de la conducta en su totalidad (Stern, ob. cit.). Los afectos de la vitalidad son una experiencia subjetiva que puede ser expresada y compartida con los demás, y por eso tienen un papel destacado en los fenómenos de entonamiento, que suceden “cuando en vez de imitar –es decir, emparejar la totalidad de la conducta– respondemos emparejando ciertos aspectos amodales o supramodales de la misma, generalmente transportándolos a otra modalidad sensorial (por ejemplo, transponer el ritmo de una vocalización al ritmo de un movimiento de brazos)” (Shifres, Pereira Ghiena, Herrera y Bordoni, 2012, p. 91).

En su libro de 2010, Stern renombró esta experiencia como “formas de la vitalidad”, y las definió con mayor precisión como *gestalts* que integran movimiento, tiempo, fuerza, espacio y dirección/intencionalidad, y que informan sobre el estado subjetivo de las personas. Las formas de la vitalidad son cualidades de la experiencia que involucran su aspecto energético, modos en que el movimiento, el sonido y otros fenómenos suceden en el tiempo (Stern, 2010).

Las autoras de este trabajo creemos, con Stern, que esta porción de la experiencia y la conducta humanas, así como es clave para la comprensión de la intersubjetividad, tiene un papel destacado –aunque escasamente investigado– en la comunicación que se produce en el teatro, en tanto arte temporal que juega con significados y produce estados emocionales en los espectadores esencialmente a partir del cuerpo y la voz de los actores.

Pocos trabajos han estudiado empíricamente el concepto formas de la vitalidad hasta el momento, y ninguno de ellos en relación al teatro – con excepción de un estudio parcial de Weeks (2013) y del trabajo, a nuestro juicio sólo exploratorio, del propio Stern (2010). Citamos y resumimos muy brevemente aquí algunos de estos trabajos, por su relevancia para el presente análisis: Rochat y otros (2013), Shifres y otros (2012), Español y otros (2014), y Stern (2010).

Rochat y otros (2013) destacan que las interacciones sociales requieren, además de la comprensión de los objetivos de las acciones observadas y las intenciones detrás de ellas, una comprensión de la información que transmite la dinámica de los movimientos, una capacidad para transformar los aspectos físicos del movimiento



en categorías psicológicas.

En este trabajo diferenciaron el qué y el cómo de ciertas acciones; solicitaban a una serie de personas de desarrollo típico y a una serie de personas con síndrome autista que distinguieran entre acciones simples efectuadas de dos modos distintos (fuerte y suave) en distintas combinaciones. Dos acciones se mostraban una a continuación de la otra, siendo las combinaciones las cuatro posibles: la misma acción con la misma forma de la vitalidad (es decir, se mostraba dos veces lo mismo); misma acción, diferente forma de la vitalidad; diferente acción, misma forma de la vitalidad y diferente acción, diferente forma de la vitalidad. Uno de los resultados más llamativos que obtuvieron fue que las personas autistas cometieron una cantidad significativamente mayor de errores que las de desarrollo típico en la tarea de reconocer la misma forma de la vitalidad en acciones diferentes. Esto estaría señalando que la captación del cómo de las acciones, o forma de la vitalidad, es una habilidad humana específica, no presente en todas las personas.

Shifres y otros (2012) en un trabajo sobre estilos en el tango, mostraron que las formas de la vitalidad, al ser de naturaleza amodal, permiten una continuidad estilística a través de diversas modalidades perceptuales por las que el contenido dinámico puede atravesar. Los autores exploraron empíricamente dicha continuidad, tomando como motivo de estudio el tango en su aspecto musical y de danza. A través de un complejo diseño experimental, mostraron que el estilo de la orquesta al interpretar un tango –ejecutado con diferentes estilos por ocho orquestas distintas- se transponía al baile de una pareja de tango, de modo que los estilos terminaban siendo diferenciables entre sí por sujetos que sólo eran expuestos a la condición visual del baile, sin escuchar la música. Es esta exploración empírica de la transmodalidad de las formas de la vitalidad uno de los aspectos de este trabajo más ricos y poco frecuentes.

Español y otros (2014) propusieron el concepto de *juego con las formas de la vitalidad* en la infancia. Este es una forma de juego no figurativo ligado al juego temprano y a las artes temporales en el cual niño y adulto elaboran la dinámica de sus propios movimientos y sonidos en una forma repetición-variación. Especialmente relevante para nuestro trabajo de formas de la vitalidad en el teatro es la exploración que realizaron los autores del juego con las formas de la vitalidad combinado con juego de ficción y con juego de roles.

Finalmente, en su libro de 2010, *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*, Stern exploró el concepto en relación a las cuatro artes que considera *temporales*: danza, teatro, cine y música. Para el capítulo teatral, trabajó junto al director Robert Wilson, arribando a la obra *Bob's breakfast: From the mind to the stage* (citada en el mismo volumen), obra aun inédita que mayormente describe tipos de movimientos y desplazamientos con sus

correspondientes cualidades. Si bien ésta es una sugerente primera exploración de las formas de la vitalidad en el teatro, aparece inconclusa e invita a la realización de estudios más exhaustivos.

En el presente trabajo presentamos un análisis de formas dinámicas de la vitalidad en un fragmento escogido de distintas puestas de la obra *La última cinta de Krapp*, de Samuel Beckett.

## Objetivos

Los objetivos del trabajo son:

1. Realizar un microanálisis de un fragmento para detectar el juego con el tiempo y otras sutilezas del movimiento y el sonido de los actores en la escena;
2. Mostrar de qué modo el despliegue de diferentes formas de la vitalidad transmite distintos significados, más allá de las palabras, generando sutiles pero importantes diferencias entre una puesta y otra;
3. Comenzar a evaluar la relevancia del concepto formas de la vitalidad para comprender aspectos no abarcados habitualmente en los análisis teatrales, a menudo permeados por la semiótica saussureana, y con relativamente poca atención al movimiento.

## Método

### *La obra*

La obra escogida para el análisis es “La última cinta de Krapp” de Samuel Beckett, escrita y estrenada en 1958. Resumidamente, esta obra se trata de un hombre mayor que está escuchando unas cintas que grabó en cada uno de sus cumpleaños pasados, y que conservó catalogadas por año y número. Durante la obra, rebobina y adelanta una de estas cintas, la de su cumpleaños treinta y nueve, y dialoga con él mismo a esa edad, en una especie de rememoración y balance de su vida.

Esta obra se enmarca en lo que Martin Esslin (1960) ha denominado *teatro del absurdo*, un movimiento teatral que deliberadamente intenta renovar el lenguaje del teatro y exponer la esterilidad del diálogo convencional. En el teatro del absurdo el contenido real de la obra descansa en la acción, siendo esta es una de las razones que nos llevaron a escoger esta obra.



### *Las versiones de la obra y el fragmento seleccionado.*

Como antecedente del presente trabajo, partimos de un estudio de Nicholas Weeks (2013) que, utilizando el concepto formas de la vitalidad, comparó una versión dirigida e interpretada por el director teatral Robert Wilson con otra versión, filmica en este caso, dirigida por Atom Egoyan con interpretación de John Hurt. Las autoras de este trabajo tomamos estas mismas dos versiones, y agregamos para el análisis comparativo una tercera puesta dirigida en Buenos Aires por Augusto Pérez con la actuación de Héctor Bidonde, estrenada en 2017.

Las razones por las que elegimos esta obra, además de la mencionada anteriormente con respecto a la importancia que adquieren las acciones en el teatro del absurdo en general, son: en primer lugar, es la obra analizada por Weeks, en el único trabajo que encontramos hasta el momento que específicamente aplica el concepto formas de la vitalidad a puestas teatrales; en segundo término, es una obra montada a menudo en nuestro país, y las autoras de este trabajo tuvimos oportunidad de ver la puesta local que escogimos, y que consideramos especialmente interesante; finalmente, una de las puestas la realizó precisamente el director Robert Wilson, con quien Daniel Stern trabajara asiduamente en distintas colaboraciones, como el trabajo con formas de la vitalidad ya citado "*Bob's breakfast: From the mind to the stage*".

Se analizaron tres secuencias breves en las tres versiones de la obra, aunque en el presente trabajo sólo se describe el análisis de una de estas secuencias, en la que el personaje pela y come una banana. Es una escena emblemática de esta obra; en algunos pasajes de las cintas que escucha, se queja de no poder refrenar el impulso de comer bananas.

### *Procedimiento de análisis.*

Para el presente trabajo utilizamos el ELAN, un programa diseñado para la creación de anotaciones complejas en fuentes sonoras y visuales, que nos permitió establecer una serie de categorías y subcategorías para comparar los fragmentos de las tres puestas.

Se observaron repetidas veces estos fragmentos a fin de dar cuenta de las formas de la vitalidad expresadas en los movimientos del actor y en su entorno sonoro. Se compararon asimismo las cualidades kinéticas y sonoras de las tres puestas como fenómenos globales y multimodales, describiendo el tono afectivo de cada una de ellas a grandes rasgos.

Las categorías establecidas para el análisis comparativo fueron:

- formas de la vitalidad del movimiento del cuerpo como un todo;
- formas de la vitalidad del sonido;
- iluminación;
- respiración;
- formas de la vitalidad de la voz;
- kinesfera.

La dimensión “kinesfera” fue tomada del sistema Laban de análisis del movimiento. Se refiere a una esfera tridimensional imaginaria que rodea al cuerpo, cuya circunferencia se abarca con las extremidades del cuerpo sin cambiar el punto de apoyo.

Las subcategorías dentro de cada categoría emergieron a partir de la observación del material. Para arribar a una plantilla única se observó cada fragmento varias veces, se determinaron las subcategorías que resultaban descriptores lo más aproximados posibles para ese fragmento; luego se fue conformando una plantilla única con la sumatoria de subcategorías, y se volvieron a observar los tres fragmentos utilizando, esta vez, la plantilla unificada.

En este trabajo puntualizamos en tres de las categorías: formas de la vitalidad del movimiento del cuerpo como un todo, formas de la vitalidad del sonido y kinesfera, siendo sus subcategorías las siguientes:

- formas de la vitalidad del movimiento del cuerpo como un todo: súbito, ligado, cortado, fuerte, suave, crescendo (fuerza), disminuyendo (fuerza), dirigido, oscilante, continuo, suspendido, tenso, acelerando, pulsando, soltando, enérgico, balanceo.
- formas de la vitalidad del sonido: ligado, cortado, fuerte, suave, esforzando, crispado, arrastrando, sostenido, súbito, pulsando, ondulante, disminuyendo.
- kinesfera: pequeña, mediana, grande.

## Resultados

En primer lugar, apoyándonos en la vista del ELAN, podemos señalar que en la puesta de Bidonde las “formas de la vitalidad del movimiento del cuerpo como un todo” que aparecen en la primera parte del fragmento alternan entre *dirigido* y *oscilante*, y hacia la mitad del fragmento, entre *oscilante* y *súbito*. En las “formas de la vitalidad del sonido”, encontramos que no hay sonido continuamente, y que los

sonidos irrumpen con diferentes cualidades, de *súbito* a *crispado*, de *esforzando* a *arrastrando*, luego *esforzando*, *súbito* y *sostenido*. Respecto de la “kinesfera”, observamos que se alterna entre una *pequeña* y una *mediana*, aunque en algunos momentos la mirada parece “extenderse” hacia una *kinesfera grande*; la segunda parte de la escena se desarrolla en una *kinesfera pequeña*.

En la puesta de Hurt, las “formas de la vitalidad del movimiento del cuerpo como un todo” aparecen como una alternancia entre *ligados*, *suspendidos* y *pulsando*, como predominancia, y también *súbito*, *balanceo*, *acelerando* y *soltando*. En cuanto a las “formas de la vitalidad del sonido”, se observa que, luego de un *esforzando* (perceptible en la respiración del actor), deviene una alternancia entre *súbito*, *ligado* y *suave*, luego *ligado* y *ondulante*, y hacia el final, *cortado* y *pulsando*, que coincide con el *pulsando* de las “formas de la vitalidad del movimiento del cuerpo como un todo”. La “kinesfera” inicialmente es *mediana* y luego se mantiene en *pequeña*.

En la puesta de Wilson, las “formas de la vitalidad del movimiento del cuerpo como un todo” presentan una gran alternancia entre *dirigido*, *oscilante* y *suspendido*, en la primera mitad del fragmento, y en la segunda mitad, entre *súbito*, *dirigido* y *suspendido*. Las “formas de la vitalidad del sonido” se caracterizan como *suave* en la primera mitad y *fuerte* en la segunda mitad; al mirar el espectro sonoro en un editor de video, observamos algunas sutilezas de *crescendos* y *diminuendos*. La “kinesfera”, en esta puesta, presenta una alternancia entre *grande* y *mediana*.

En segundo lugar, al comparar las tres puestas se puede apreciar que en las de Bidonde y Hurt los sonidos acercan a la interioridad del actor, mientras que en la puesta de Wilson el sonido constante de la lluvia “inunda” y aplanan, silencia todo otro sonido, lo que contribuye a generar un efecto de distanciamiento.

Este análisis coincide con Weeks, quien si bien no analiza el sonido resalta que los movimientos de Wilson son propios de la pantomima y nos alejan de cualquier tipo de realismo psicológico. En cambio, en las otras dos puestas, los sonidos emitidos por el personaje y por sus acciones (inhalaciones y exhalaciones, pequeños quejidos o bufidos, y los sonidos que hace al manipular la banana) son perfectamente audibles. Esto, aunque en este fragmento el personaje no habla, nos acerca al personaje y a su vida interior.

En la puesta de Bidonde, en particular, la cualidad de ciertos movimientos nos permiten vislumbrar la emergencia de sus pensamientos. Los movimientos hacen que casi podamos “verlo” pensando. No sabemos cuál es el contenido de su pensamiento, pero sí percibimos la *emergencia* de un pensamiento. Podríamos decir que percibimos las formas de la vitalidad que va adoptando el discurrir de su pensamiento. Esto se produce a través de la percepción de movimientos y sonidos, y de su combinación.

Ciertos perfiles recurrentes en cada fragmento nos hablan entonces de la cualidad psicológica del personaje, en consonancia con la idea de Rochat y otros en relación a las cualidades psicológicas reveladas a través de los aspectos físicos del movimiento. Una característica que se repite en Bidonde son sus arranques decididos que luego van perdiendo resolución y se funden en una vacilación. Son estos sutiles matices en el movimiento los que dan riqueza, profundidad, y también un tono particular y propio a cada Krapp.

Por último, quisiéramos destacar que los distintos aspectos mencionados se refieren al movimiento del cuerpo y al sonido, no a la gestualidad facial ni al texto que el personaje pronuncia. Esto permite sustentar la idea de que las formas de la vitalidad son un elemento fundamental de los sentidos que emergen en esta obra.

### **Discusión y conclusiones**

En varios momentos, para analizar el sonido, cerramos los ojos, así como para analizar el movimiento, silenciamos el fragmento. Esta decisión podría ser discutible, ya que las formas de la vitalidad son, según Stern, amodales, multimodales o transmodales. Nos preguntamos si para salvar esta aparente contradicción habría que analizar la percepción visuo-auditiva como un todo, aunque esto generaría mayores dificultades a la hora de hallar términos descriptores de cierta precisión, lo cual ya de por sí es un interesante desafío metodológico.<sup>1</sup>

En relación con ello, la primera percepción auditiva en el fragmento de Wilson pareció registrar un sonido inicialmente fuerte, y que hacia la mitad se producía un crescendo para luego continuar fuerte nuevamente. Miramos el espectro sonoro en el editor de video para confirmar esta percepción, y para nuestra sorpresa encontramos que había otros cambios más sutiles. Sin embargo, una pregunta que nos hacemos es si tiene sentido en un análisis de formas de la vitalidad recurrir al registro objetivo, ya que la riqueza del concepto parece residir en su percepción subjetiva.

Pudimos observar también la dificultad que entrañaba a veces diferenciar el tipo de sonido, su fuente, del cómo del sonido (el caso más claro fue el del sonido de llaves en la puesta de Bidonde). Si bien en la percepción global todo contribuye a construir sentidos y a producir respuestas emocionales de uno u otro tipo, en el análisis resulta necesario separarlo. Intentamos no detenernos en el contenido o fuente del sonido (llave, tintineo), sino encontrar la sutileza de su perfil dinámico en el tiempo.

Para resumir, en este trabajo exploramos las cualidades principales de las tres puestas en general, y de cada una de las secuencias en particular, mostrando cómo



distintas formas de la vitalidad (particulares combinaciones de los cinco elementos de la péntada) producen sentidos distintos para la experiencia del espectador.

Por ejemplo, en la primera secuencia, mostramos los diferentes sentidos que transmiten las sutiles diferencias en los movimientos, las pausas, los ritmos y los pulsos subyacentes de los tres actores al realizar la misma acción simple de quitarle la cáscara a una banana.

El gran potencial del concepto formas de la vitalidad, que compensa a nuestro juicio su relativa imprecisión, es el ser moneda de intercambio entre distintas modalidades sensoriales y entre distintos fenómenos. Es decir, es aquello que tienen en común distintos fenómenos y modalidades, aspecto particularmente indagado de forma empírica por Shifres y otros (2012).

Podríamos asimismo aventurar la hipótesis de que, tal como sucede en el juego con las formas de la vitalidad en la infancia cuando éste aparece combinado con el juego de ficción y de roles, esta manipulación deliberada de formas de la vitalidad permite, también en el teatro, construir ficción y sostener ciertos aspectos de la narrativa.

Esta pretende ser una contribución al campo aún poco explorado del análisis detallado del movimiento y su relación con lo sonoro en la escena teatral. Se espera aportar al estudio de aspectos dinámicos de la experiencia en el teatro como arte temporal, ya que es escaso el microanálisis del movimiento en este campo. Tanto en el teatro como en la música y la danza, resulta crucial profundizar en el estudio del movimiento, de su desarrollo temporal y de sus cualidades dinámicas. Aunque el énfasis analítico de este trabajo recayó en el movimiento y el tiempo, los otros elementos que constituyen las formas de la vitalidad, esto es, el espacio, la fuerza y la dirección/intencionalidad, están presentes y resultan indisolubles en la experiencia.

## Referencias bibliográficas

- Beckett, S. (1958). *Krapp's last tape*. En español: La última cinta de Krapp.
- Esslin, M. (1960). The theatre of the absurd. *The Tulane Drama Review*, Vol. 4, No. 4 (May, 1960), pp. 3-15. The MIT Press Stable.
- Español, S. (comp.) (2014). *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Español, S., Martínez M., Bordoni, M; Camarasa, R. y Carretero, S. (2014). Forms of vitality play in infancy. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, Vol. 48 N°4, pp. 479-502.

- Reddy, V. (2008). *How infants know minds*. London: Harvard University Press.
- Rochat, P. (2001). *The infant's world*. Harvard: Harvard University Press.
- Rochat, M.; Veroni, V.; Bruschiweiler-Stern, N.; Pieraccini, C.; Bonnet-Brilhault, F.; Barthélémy, C.; Malvy, J.; Sinigaglia, C.; Stern, D.; Rizzolatti, G. (2013). Impaired vitality form recognition in autism. *Neuropsychologia*, Vol. 51, pp. 1918–1924. Disponible en <http://www.elsevier.com/locate/neuropsychologia>.
- Shifres, F.; Pereira Ghiena, A.; Herrera, R. y Bordoni, M. (2012). Estilo de ejecución musical y de danza en el tango: atributos, competencia y experiencia dinámica. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 7, N° 2, pp. 83-108. Disponible en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co>
- Stern, D. ([1985] 2005). *El mundo interpersonal del infante. Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva*. Buenos Aires: Paidós. (Primera edición en inglés: 1985).
- Stern, D. (2010). *Forms of vitality: Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy, and development*. Oxford: University Press.
- Weeks, N. (2013). *The dynamics of embodied gestures in the theatre of Robert Wilson*. Interdisciplinary Network Conference on Performance, Oxford (UK), Mansfield College, September 2013, pp. 1-14.

## Notas

1. Esto es coherente con la limitación que Stern le señala al lenguaje, que no logra dar cuenta de la riqueza multimodal de la experiencia sensorial y kinética, excepto en algunos logrados giros metafóricos.

