

UNIVERSIDAD NACIONAL DE RÍO NEGRO

CUERPO, EXPERIENCIA Y PERFORMANCE ACTORAL

COMO VÍAS DE CONOCIMIENTO

Especialización en Docencia y Producción Teatral

Trabajo Final Integrador

Alumna: Mónica Dreidemie

DNI: 21.485.916

Directora: Alicia Nudler

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	Pág. 3
<i>Capítulo I. La mediación del cuerpo en la comprensión del mundo. Cuestionamientos desde el cognitivismo a la tradición referencialista</i>	Pág. 7
<i>Capítulo II. La corporalidad revisada. Desarrollos interdisciplinarios del giro epistemológico</i>	Pág. 17
<i>Capítulo III. Teatrología y Ciencia Cognitiva corporeizada en diálogo. Antecedentes</i>	Pág. 39
<i>Capítulo IV. La teatralidad y lo real. El giro cognitivo en las artes escénicas</i>	Pág. 51
<i>Apuntes Finales. Práctica, Poética y Saber</i>	Pág. 65
<i>Referencias bibliográficas</i>	Pág. 70

INTRODUCCIÓN

La relación entre práctica y teoría son intrínsecas a sí mismas; de hecho la actuación, la dirección, la dramaturgia y toda práctica vinculada a la escena es un pensamiento en acto.

Argüello Pitt

La investigación que aquí se presenta pretende legitimar el valor de la práctica en las artes escénicas como vía de conocimiento. Para ello se apoya en fundamentos teóricos de distintos campos disciplinares que concuerdan en señalar al cuerpo, a la experiencia y a la práctica performática como vías de conocimiento experiencial, enactivo y situado, es decir, un conocimiento adquirido en relación, en entramado.

La inquietud que motivó esta investigación está fuertemente vinculada a la experiencia profesional de la autora, quien es actriz y bailarina. Tomar estas prácticas como punto de partida ha sido una decisión metodológica.

Desde el teatro contemporáneo, que asume procedimientos metodológicos de dramaturgia de actor, se puede pensar que la actuación es una manera de conocimiento. Hablamos de un teatro donde la corporalidad del actor es su propia identidad, donde el actor se señala a sí mismo en la materialidad y el fenómeno de la escena y donde el sentido de verdad está en su existencia en sí y en la ejecución del acto y no en ideas previamente concebidas. Hablamos de un teatro que se sitúa a nivel de la experiencia y del acontecimiento, y que asume la improvisación como metodología de trabajo de un actor que se posiciona como creador y no como intérprete. En este teatro la acción que realiza el actor/actriz es pensamiento. Partiendo de esta premisa podría decirse que la cognición es el proceso de conocimiento en acto. Actuar es hacer, actuar es pensar y actuar es conocer en relación con otros dentro de un sistema que se autoconstituye y autorreferencia, que deviene y se transforma, que *teatra*.

Desde la práctica de la meditación en movimiento y estudios de movimiento consciente como el *Sistema Consciente para Técnica de Movimiento* creado por Fedora Aberastury, podemos entender que “las manos y los dedos son los artesanos del cerebro” (Aberastury, 1991:45). Este concepto enfatiza que la práctica corporal modifica el

estado de consciencia y la percepción y que a través de un trabajo arduo y consciente logramos deshacernos de bloqueos energéticos que nos limitan a la hora de experimentarnos vivencialmente como una unidad cuerpo-mente-espíritu y como una totalidad, es decir, en relación directa y recíproca con el entorno.

Desde la práctica de la danza Butoh entendemos cómo el imaginario transforma directamente el cuerpo y sus posibilidades de movimiento, cómo la relación mente-cuerpo se evidencia, cómo la manera en que nos pensamos actúa sobre la manera en que nos movemos. Desde la práctica de toda danza que involucre la improvisación, como también el *contact improvisation* o la danza contemporánea improvisada como forma de espectáculo, aprendemos el valor de la confianza que se necesita para moverse sin ideas ni coreografías de antemano y percibimos el entramado energético con otros cuerpos y el entorno en el devenir de un pensamiento en acción.

Es desde estas artes del presente, desde estas experiencias prácticas de la autora donde no hay distancia entre el pensamiento y la acción, que se articulan y entrelazan sus intereses con los estudios teóricos analizados. Reconocerse como ser en entramado, entender el poder de la atención conjunta, de la comunión, de la empatía, de la entrega (que cambia el paradigma del control por el de la escucha) y entender el cuerpo y la práctica escénica como vía de conocimiento basado en la experiencia, son contenidos enunciados con total claridad en los análisis teóricos de los investigadores estudiados, los cuales construyen un puente interdisciplinario entre la práctica y las palabras, entre las artes y la academia.

Esta investigación se asienta y enmarca en la idea de un cambio radical en la concepción del ser humano y la cultura que se produce desde los años '60, impulsado por los avances del cognitivismo (que aparecen en clara confrontación con el tradicional referencialismo u objetivismo abstracto). Esto sucede en distintos campos disciplinares a través de un proceso de transformación histórica, que se manifiesta en diversas ideas emergentes y focos de estudio. El cambio de paradigma se sustenta en una nueva concepción del ser humano como “agente que no descubre, ni representa el mundo, sino que, en red dado, lo constituye” (Dinamarca, 2013:2)

Este cambio ha afectado también la práctica del arte teatral; en consonancia con lo expresado anteriormente, este trabajo integrador se propone recorrer las propuestas teóricas de distintos autores de diferentes disciplinas que ayuden a construir un puente entre la experiencia y la teoría, entre las artes en acción y la academia. *Cuerpo,*

experiencia y performance actoral son los rieles por los que se desliza la presente investigación, siendo la *cognición corpórea* su objeto de estudio.

La relación del cuerpo con la cognición es relevante en varios campos disciplinares, tanto artísticos como científicos, por lo que resulta fructífero reunir y pensar en conjunto diferentes aportes. El papel del cuerpo en la comprensión del mundo, es decir, su vinculación con el estado de conciencia y, por ende, con el funcionamiento de la mente, la percepción, la imaginación y la racionalidad, adquiere una relevancia particular en la escena teatral por el carácter performático que ésta posee: el teatro es un acontecimiento constituido e identificado por la presencia del actor frente a una audiencia en tiempo real; y por su carácter comunicacional e interaccional y el efecto producido: la creación de *sentido vivido*.

La tesina busca indagar en cómo la experiencia corporal orienta los modos de percibir, comprender y simbolizar la relación del ser humano con su entorno y, en segunda instancia, reflexionar sobre el estatus de la misma en el quehacer teatral. Desde una perspectiva crítica, la pregunta que guía el recorrido bibliográfico es la siguiente: ¿cómo el cuerpo se constituye en una mediación clave en la construcción de significado (por ejemplo, por medio del proceso cognitivo de categorización/nominación), y cómo, tanto con la imaginación como con el razonamiento, otorgamos *sentido* a nuestra experiencia? El presente escrito pretende rescatar el valor esencial de la imaginación y la sensibilidad y, a la vez, revisar diferentes posicionamientos y perspectivas para abordar la *performance* del actor como un acontecimiento reflexivo, profundamente vinculado al contexto interaccional y generador.

El recorrido que a continuación se presenta está motivado por la siguiente hipótesis: nuestros cuerpos son, por naturaleza, empáticos y nos vinculamos entre nosotros por medio de una pequeña danza. Se trata de la danza en la temprana edad que estudia Stern (1985), la misma pequeña danza que se halla en todas las interacciones humanas, tanto entre personas como con el medio natural. La danza puede ser pensada como una especie de *patrón que nos conecta* (Nachmanovitch, 1991:203) y que emerge como eje fundamental en las artes performáticas: un *carácter de compañía* que resulta un pilar de la escena por su cualidad de experiencia, encuentro colectivo, co-presencia, carácter relacional de la co-creación del acontecimiento artístico. Desde esta concepción, el cuerpo es revalorizado como material escénico y como vía de conocimiento. En tal sentido, la empatía (por su esencia de *ser con otros*)

adquiere un interés central.

El trabajo aquí presentado recorre la perspectiva de diferentes autores provenientes de distintas disciplinas, por lo que se restringe a una revisión bibliográfica (que no intenta ser exhaustiva) para explorar variados aportes en torno a la relevancia del cuerpo en la percepción y comprensión del mundo, poniendo especial interés en el área de la *performance* artística y sus criterios de análisis. Metodológicamente, se sostiene sobre la selección, lectura crítica y sistematización de bibliografía especializada, adoptando una perspectiva crítica e interdisciplinaria.

El escrito se organiza del siguiente modo: en el **Capítulo 1**, se desarrollan los aportes que han realizado diferentes autores desde investigaciones cognitivistas al problema de la mediación del cuerpo en la percepción y la cognición, y del cuerpo en su relación con la imaginación y la *performance*; en el **Capítulo 2**, se revisan perspectivas que le asignan al cuerpo un rol protagónico en la comprensión del entorno desde diferentes disciplinas (psicología, ciencias del lenguaje, antropología evolutiva); en el **Capítulo 3**, se presenta una reseña de los cambios que han sucedido en el ámbito científico de la teatrología en dirección de la revalorización del cuerpo en tanto eje de experiencia y comunicación, en diálogo con los estudios sobre performatividad expuestos anteriormente; en el **Capítulo 4**, se indaga el rol de los procedimientos metafóricos como medio de comprensión de lo real y de expresión teatral, y se analiza cómo la posición ontológica se cristaliza en la producción teatral. Finalmente, en **Apuntes finales** se reúnen las ideas directrices del recorrido, y se exponen nuevas inquietudes surgidas a partir de la investigación bibliográfica realizada.

La mediación del cuerpo en la comprensión del mundo.

Cuestionamientos desde la ciencia cognitiva corporeizada a la tradición referencialista

1.1 Performatividad, un concepto clave

Se tiene en cuenta el concepto de *performance* en el sentido amplio en que lo entienden Schechner (2002) y Taylor (2007), incorporando los aportes de Goldberg (1998) y Turner (1988), el concepto de *performatividad* introducido por Austin en 1955 y reelaborado por Butler en 1988, ambos recuperados a través de los estudios de Fischer-Litche (2011).

En *Performance Studies* (2002), Richard Schechner retoma el concepto de *performance* en una perspectiva muy amplia: incluye desde juegos, entretenimientos populares, teatro, danza y música hasta rituales seculares y religiosos, *performances* del quehacer cotidiano y experimentos interculturales. La noción que subyace a sus investigaciones es que cualquier acción que esté enmarcada, es decir, puesta en práctica, presentada, resaltada o expuesta ante un público es *performance*. Su perspectiva del concepto es muy amplia y en ocasiones, los límites entre lo que es *performance* y lo que no es, son sinuosos o difusos.

En las ciencias de la comunicación modernas (que involucran perspectivas pragmáticas), el concepto de performatividad resulta fundacional. El concepto es introducido desde la filosofía del lenguaje por J. L. Austin en su serie de conferencias reunidas en el libro *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), a partir de los cursos que dictó en la década del '50 en la Universidad de Harvard. El término deriva del verbo inglés 'to perform' que significa 'realizar', 'realizar acciones'. Austin define los enunciados performativos como constitutivos de realidad: aquellos que "crean la realidad social que expresan" (según Fischer-Litche 2011:48) al tiempo que la nombran. Los distingue de los enunciados reportativos, aquellos que son meramente referenciales, que 'reflejan' la realidad que nombran (al inicio de su reflexión Austin retoma una tradición referencialista de la que más tarde se aparta). Así, desde la

filosofía del lenguaje, se formula por primera vez la idea de que el habla tiene el potencial para modificar el mundo, para transformarlo. El concepto de *performatividad* en la teoría de los Actos del Habla aduce a la idea del habla como acción.

A partir de este concepto se produce un giro radical en las ciencias de la comunicación, lo que en los años noventa repercute en el ámbito de la filosofía y la teoría de la cultura promoviendo también una transformación radical de enfoque, por lo que se comienza a estudiar a la cultura como *performance* y ya no solo como *texto*. Judith Butler introduce en su artículo de 1988 *Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory* la dimensión sociopolítica y económica de las palabras en la constitución de los roles (y desigualdades) sociales.

Asimismo, es de interés para este trabajo retomar la diferenciación que hace De Marinis entre las cualidades de *presentación* y de *representación* que comprenden la "bidimensionalidad característica y constitutiva del teatro" (1997:20) y que diferencian al teatro (occidental) de representación de los fenómenos teatrales contemporáneos, los cuales se caracterizan por tener una dimensión autorreferencial (donde la escena se constituye remitiéndose a sí misma - autosignificancia) y son, en ese sentido, performáticos; y donde el nivel de *producción* (de sentido, de realidad) predomina sobre el nivel de *reproducción* (donde la escena se constituye remitiéndose a referencias externas, es decir, representando algo distinto de sí mismos).

Por otra parte, resulta útil el concepto de *realización escénica* como lo formula M. Herrmann, quien estima *la relación entre actores y espectadores como piedra fundacional del teatro* (citado en Fischer-Lichte, 2011:60), y enfatiza la condición de medialidad del teatro, y la materialidad de la realización escénica.

Otro concepto que respalda nuestro estudio es el de teatralidad y su relación con lo real, para lo cual nos sirven los aportes de Argüello Pitt (2013), Feral (2003), Fichte-Lichte (2011), Cornago (citado en Argüello Pitt 2013) y las reflexiones de Sánchez (2013), entre otros; estos serán revisados en el desarrollo del texto.

Además, se retoma el concepto de *experiencia* tal como lo formula Johnson (1987), ampliado en relación a lo teatral por Lehmann (1989 y 2002) y Argüello Pitt (2013).

Finalmente, la teoría de organización celular definida como *autopóiesis* por Varela y Maturana (2006) engloba y enmarca los aspectos que componen el presente trabajo.

1.2 Percepción y cognición: el rol de las metáforas

La nueva ciencia cognitiva parte del supuesto de que la comprensión del mundo está mediada por la corporeidad. Por ejemplo, la imaginación habitualmente se expresa en esquemas y proyecciones metafóricas que se sustentan en experiencias corporales. En este sentido, los significados simbólicos más complejos se formulan generalmente a partir del empleo de metáforas (estructuras cognitivas básicas a nuestra comprensión) que en la mayoría de los casos remiten a relaciones básicas con el cuerpo. El procedimiento metafórico (un desplazamiento sutil de la significación que logra hacer cercano lo lejano) guía y, en algunos casos, estructura nuestros razonamientos de modo motivado. En las investigaciones cognitivistas, el concepto de experiencia incluye la percepción básica, las trayectorias del movimiento e involucra las dimensiones emocional, histórica, social y lingüística; además, concibe la experiencia de modo activo y en interacción dinámica con el mundo.

Desde esta perspectiva, nuestro cuerpo habita el espacio, lo modifica. Nuestro cuerpo es mucho más que un instrumento o un medio. Es lo que organiza nuestra expresión en el mundo y da forma visible a nuestras intenciones. Hasta nuestros movimientos afectivos más secretos le dan forma a nuestra percepción de las cosas.

Las tendencias performáticas actuales revalorizan el cuerpo como mediador de la comunicación en su rol constitutivo para la creación de sentido y experiencia, e incluso reconocen y proponen la preponderancia de su materialidad por sobre su signicidad. El tema atraviesa diferentes paradigmas (históricos y vigentes) de las ciencias sociales y humanas: materialistas, formalistas, evolucionistas, culturalistas; y enlaza perspectivas que articulan o moderan dichos paradigmas. Fue desarrollado por autores contemporáneos de referencia en diversas disciplinas: filosofía de la mente, ciencias de la comunicación, psicología, antropología, neurociencias, pedagogía, teatrología. Francisco Varela, Mark Johnson, George Lakoff, Andy Clark, Michael Tomasello, Antonio R. Damasio, Richard Schechner, John Dewey, Lev Vigotsky, Jean Piaget, Maurice Merleau-Ponty, Max Herrmann, Fisher-Lichte, Judith Butler, por nombrar solo algunos, se han detenido a estudiar el rol de la corporalidad como mediadora en la comprensión y experiencia subjetiva del mundo. A continuación se repasan algunos de sus aportes.

Mark Johnson en el Prefacio de su libro ya clásico *The body in the Mind; The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (1987) llamaba la atención sobre el hecho de que ninguna de las teorías que en ese momento abordaban la cuestión del significado y la racionalidad ofrecían un tratamiento serio sobre la imaginación (1987:ix). Si bien no desconocían el rol de la imaginación en los procesos de invención, descubrimiento y creatividad, no le otorgaban valor esencial en la estructura de la racionalidad.

Según Johnson, el estudio de la cognición humana en la tradición occidental (fuertemente marcada por el cartesianismo) ha desestimado el rol de la imaginación sistemáticamente durante siglos en las teorías de la mente, el lenguaje y el conocimiento. Un complejo de presupuestos 'objetivistas', proveniente de una tradición filosófica y cultural occidental profunda, le ha negado a la imaginación su rol en la constitución de la racionalidad. Básicamente, esta perspectiva concebía al mundo como un espacio plagado de objetos que poseen características y se constituyen en total independencia de la comprensión y percepción humana, donde la realidad poseería una existencia independiente de cualquier creencia o subjetividad. Para ello, era necesario entender al lenguaje como un conjunto léxico que mapeara (en correspondencia total, 'reflejara') todo objeto, propiedad, o relaciones de modo unívoco, literal y libre de contexto. En esta perspectiva, el ser humano, sus comportamientos, su imaginación o su cuerpo quedaban excluidos.

Luego, y con antecedentes como Dewey, Piaget y Vygotsky (finales del S. XIX y S. XX), esta perspectiva entró en crisis a causa de un sinnúmero de investigaciones que ponían en evidencia cómo el entendimiento humano es una mediación indispensable para alcanzar el significado y la razón. Los cuestionamientos más desafiantes a la lógica objetivista provinieron de los estudios sobre procesos como el de categorización, impregnados por estructuras imaginativas, proyecciones corporales y usos socio-culturales; los de significación situada, en la que la comprensión depende inevitablemente de marcos culturales y experienciales particulares y contextualizados (no universales, ni abstractos, ni trascendentes); los estudios sobre tropos del lenguaje, como las metáforas y las metonimias, que ahora son entendidas como dispositivos básicos que, sostenidos sobre estructuras imaginativas, condicionan la naturaleza de las inferencias racionales y moldean los significados; los estudios sobre la polisemia, que reconocen la traslación y la extensión de un significado básico hacia otros escenarios o

dominios cognitivos; los estudios diacrónicos sobre las transformaciones semánticas de unidades lingüísticas, que a través del tiempo cambian en base a proyecciones metafóricas naturalizadas (incorporadas) en el uso por los hablantes; las investigaciones sobre los sistemas conceptuales no occidentales, que muestran estructuraciones radicalmente diferentes a las que estamos acostumbrados en el mundo occidental (por ejemplo, en la conceptualización del tiempo y el espacio); y más ampliamente, los avances generales en las ciencias, donde ya es evidente que todo lo que conocemos y aprendemos es contextualmente (histórico, espacial y socialmente) dependiente, por lo que no es posible pensar el conocimiento humano en términos de un progreso unidireccional hacia una realidad externa a los sujetos.

Resulta interesante para esta investigación el enfoque enactivo de la ciencia cognitiva desarrollado por Varela, Thompson y Rosch (2009:174), por el valor que le confiere a la experiencia, al cuerpo y a la interacción con el entorno. El enfoque enactivo considera a la mente y al cuerpo como inseparable de la experiencia y del mundo, diferenciándose del cognitivismo clásico que compara a la mente con una computadora digital y también del más reciente conexionismo que la concibe como una red paralelamente distribuída. A diferencia del enfoque enactivo estas dos últimas ramas de las ciencias cognitivas consideran que el cuerpo es separable de la mente y del mundo.

Con el objetivo de definir la cognición corpórea enmarcada desde el enfoque enactivo, reseño a continuación seis características principales tomadas de Wilson (2002:3):

- 1) **La cognición es situada.** La actividad cognitiva se da en interacción con el medio, se lleva a cabo en el contexto de un entorno real e implica la percepción y la acción.

- 2) **La cognición se ve presionada por el tiempo.** Según Andy Clark (1997- versión en idioma inglés referenciada por Wilson) el ser humano es ‘mind on the hoof’, literalmente, *mente en casco o pezuña*, es decir, *mente en pie*; por lo que la cognición debe ser entendida en términos de cómo ésta funciona bajo las presiones de la interacción con el medio en tiempo real.

- 3) **Se relega trabajo cognitivo al entorno.** Debido a los límites de las habilidades de procesamiento de información (límites en la atención, memoria, etc.) se explota el entorno para reducir la carga de trabajo cognitivo. Se busca que el entorno mantenga o incluso manipule información por nosotros; se recolecta esa información sólo sobre la base de lo que se necesita saber.
- 4) **El entorno es parte del sistema cognitivo.** El flujo de información entre la mente y el mundo es tan denso y continuo que, para los científicos que estudian la naturaleza de la actividad cognitiva, la mente por sí sola no es una unidad significativa de análisis.
- 5) **La cognición está hecha para la acción** (principio enactivista). La función de la mente es guiar la acción y los mecanismos cognitivos, tales como la percepción y la memoria. Estos deben ser entendidos en términos de su contribución final a una conducta apropiada en determinada situación.
- 6) **La cognición *off-line* está basada en el cuerpo.** Incluso cuando se produce una desconexión del entorno, la actividad de la mente se basa en mecanismos que evolucionaron para la interacción con el mismo, estos son mecanismos de procesamiento sensorial y motor.

Fuente: Wilson (2002:3) Traducción de la autora

Considerando las manifestaciones artísticas como un camino de experiencia y conocimiento (tanto para el artista como para el público), es interesante observar cómo el enfoque enactivo y el enfoque de la cognición corpórea, se articulan con aspectos del giro performativo en las artes escénicas, asunto que se verá a continuación.

Según Fischer-Lichte (2011), a principios de los años sesenta se produjo en las artes occidentales un generalizado e insoslayable *giro performativo* que condujo a la creación de un nuevo género artístico: el llamado *arte de acción y de la performance*. Desde entonces las fronteras entre las distintas artes se tornaron difusas; tanto las artes visuales como la música, la literatura y el teatro tendieron a llevarse a cabo como y en realizaciones escénicas. Los artistas tendieron progresivamente a la creación ya no tanto de obras de arte, sino más bien de *acontecimientos*. Lo producido en estas realizaciones

escénicas resulta autorreferencial y constitutivo de realidad, además de ser el resultado de la intervención, tanto de los actores como de los espectadores.

La corporalidad o materialidad de la acción prevalece sobre la signicidad: no hay preponderancia de significados sobre las acciones, aunque estas los refieran. El acontecimiento es anterior a todo intento de interpretación que pretenda ir más allá de la autorreferencialidad de la acción. El efecto físico motivado por las acciones prevalece. La materialidad del acontecimiento no llega a adquirir el estatus de signo, ni desaparece en él, sino que produce un efecto propio e independiente de su estatus sígnico, es decir, tiene existencia propia. Así, el estatus de materialidad y corporalidad se impone sobre el estatus sígnico, existiendo al margen de todo intento de interpretación o atribución de significado.

En síntesis, el aspecto crucial del *giro performático* es la tendencia generalizada hacia la creación de *acontecimientos* por sobre obras de arte y la transformación de la relación entre sujeto y objeto, de la misma manera que entre *estatus material* y *sígnico*. El cuerpo ya no es sólo un medio del bailarín o del actor, sino que (tanto las artes visuales como la música y la literatura) se incorpora la experiencia corporal como fenómeno sustancial en la producción artística.

En las artes visuales el carácter performático predominaba en el *action painting* y en el *body art*, como también posteriormente en las esculturas de luz y las videoinstalaciones. En ellas, el artista exhibía su cuerpo caracterizándolo de manera singular, y se presentaba a sí mismo en la acción de pintar. El evento invitaba al público a *participar* de una realización escénica y a *experimentar* el hecho artístico y la atmósfera creada. Los artistas visuales y plásticos como Joseph Beuys, Wolf Vostell y el grupo Fluxus son los más representativos de este movimiento. En las artes musicales la realización escénica de los conciertos (donde ya de por sí producción y recepción suceden a la vez) tomó otro grado de relevancia con el surgimiento de los conceptos de *música escénica* (propuesta de Karlheinz Stockhausen), de *música visual* (propuesta de Dieter Schnebel) y de *teatro instrumental* (propuesta de Mauricio Kagel), estableciendo también nuevas relaciones entre los músicos y los oyentes. En el ámbito de la literatura la calidad performativa se manifestó en los recitales literarios, en donde el público se congregaba a escuchar la lectura a través de la voz del poeta o del escritor, y también en lo que respecta intrínsecamente a la obra literaria, como por ejemplo, en la novela laberíntica donde el lector tiene participación al poder elegir y combinar materiales a

voluntad.

El teatro también experimentó un impulso performativo a partir de los años sesenta que consistió en su propia redefinición y en la redefinición de la relación actor-espectador. El teatro dejó de entenderse como la representación de un mundo ficticio destinada a un espectador pasivo que la observa, interpreta y comprende, para convertirse en la posibilidad de que *algo* acontezca *entre* actores y espectadores. La participación de la audiencia se convirtió en una práctica usual en la vanguardia teatral americana: el *Environmental Theater* de Richard Schechner y su *Performance Group* o el *Living Theatre* de Julian Beck y Judith Malina (donde se invitaba al público a tener contacto con los actores, transformando el hecho en una especie de ritual comunitario) son algunos ejemplos emblemáticos.

A modo de conclusión Fischer-Lichte sostiene que:

La redefinición de las relaciones entre actores y espectadores consistió en estos casos en desplazar la preponderancia del estatus signico de las acciones y de los significados potencialmente atribuibles a ellas hacia su corporalidad específica y hacia los efectos de todo tipo que pudieran producir en el conjunto de los participantes: psicológicos, afectivos, energéticos y motores, así como hacia las experiencias sensoriales de gran intensidad que hacían posibles (Fischer-Lichte, 2011:45).

En tanto acontecimientos que presentan estas cualidades especiales, las realizaciones escénicas proponen la posibilidad de *experimentar* cambios en su transcurso, de *transformar* a los que participan en ellas, tanto artistas como espectadores. En cuanto a la relación entre texto dramático y texto espectacular, Max Herrmann (citado en Fischer-Lichte, 2011), creador de los estudios teatrales en Berlín a principios del siglo XX, no sólo defendía la preponderancia de la realización escénica por sobre el texto dramático, sino que los consideraba esencialmente opuestos:

El teatro y el texto dramático [...] son, en mi opinión, [...] ya desde el origen, contrarios, [...] la evidencia de tal oposición es clara: el texto es la creación lingüístico-artística de una sola persona, el teatro es un logro del público y de quienes están a su servicio (Herrmann citado en Fischer-Lichte 2011:61).

Fischer-Lichte (2011) hace fuerte hincapié en que el trabajo de Max Herrmann

aporta ideas claves a través de su concepto de *realización escénica*, ya que atiende a la relación entre actores y espectadores como piedra fundacional del teatro. Además, este autor comprende al teatro como juego social y al público como participante activo y creador del arte del teatro. De esta manera, recalca el carácter social como asunto esencial del teatro, donde ya no se trata de una relación sujeto-objeto sino de una relación de co-sujetos, implicando una sustitución del concepto de *obra de arte* por el de *acontecimiento*. De esta manera, potencia el sentido de *medialidad del teatro*, sustentado en la idea de que la realización escénica acontece *entre* actores y espectadores, es decir, es creada por ambos conjuntamente. En la co-presencia física de actores y espectadores se generan continuamente posibles nuevas relaciones entre ellos.

Paralelamente a esta re-versión en la relación texto-realización escénica, se produce también un giro performático en los estudios sobre rituales: se revierte la idea existente de que el mito es anterior al ritual. Ya Jane E. Harrison (1912) había desarrollado una teoría acerca del origen del teatro griego a partir del ritual y refutado la idea de que la cultura griega fuese una cultura textual. Primero el ritual, luego el teatro y luego los textos; es decir, la realización escénica se produce antes que el texto.

Max Herrmann señala que “La singular y efímera *materialidad* de la realización escénica se constituye más bien a través de los cuerpos de los actores que se mueven en y por el espacio.” (citado en Fischer-Lichte, 2011:68) es decir, no se desprende de los textos, ni de los decorados. Este autor se refiere al *cuerpo real* y al *espacio real*:

...es decir, no concibe el cuerpo del actor en el espacio escénico como mero portador de significado, como era habitual desde el siglo dieciocho, sino que se centra en la materialidad específica del cuerpo y del espacio. Apunta a que son ellos los que contribuyen en mayor medida a la constitución de la realización escénica, y no meramente los personajes y los espacios ficticios creados en ella” (Herrmann citado en Fischer- Lichte, 2011:68).

Herrmann en la teoría y Max Reinhardt en la práctica (productor cinematográfico de importancia vital en la renovación del teatro moderno) desplazaron el foco de interés del cuerpo como portador de significados al cuerpo *real*, es decir de su estatus signico a su estatus material.

Enumero a continuación tres ideas de Herrmann (citado en Fischer-Litche, 2011) de interés para nuestra investigación:

1) **Los espacios reales abren nuevas posibilidades de percepción y de experimentación.** Los espectadores están obligados a seleccionar autónomamente a qué le prestan atención y de esa manera se convierten en creadores de la realización escénica. El espacio escénico está *entre* los espectadores.

2) **El carácter *relacional* de la teatralidad.** La teatralidad como una dinámica perceptiva que une la mirada del espectador con la del observado (sujeto u objeto). Esta relación puede surgir tanto de la iniciativa del actor que demuestra su intención lúdica como la de un espectador que transforma con su propia percepción lo que observa en objeto espectacular. Se percibe así desde una mirada diferente, con distancia, creando un espacio con leyes y reglas que no se enmarcan en lo cotidiano. Esta mirada es indispensable para el surgimiento de la teatralidad y su reconocimiento como tal. De no existir esta mirada, tanto el objeto observado como el observador se encontrarían en un mismo ámbito de cotidianidad.

3) **La percepción corpórea del espectador.** Herrmann considera que el espectador despliega una actividad que no sólo consiste en un ejercicio de su fantasía y su imaginación, sino que se trata de un proceso físico. Esto se da de esta manera porque el espectador percibe y forma parte de una realización escénica, no sólo a través de su sentido de la vista o del oído, sino también a través de su presencia, o dicho de otro modo, a través de su sentido corporal, su cuerpo entero participa de manera sinestésica.

De manera introductoria, se ha expuesto hasta aquí la temática de la mediación del cuerpo en la percepción y expresión artística desde diferentes autores y disciplinas, comenzando desde la perspectiva de la psicología cognitiva y los estudios comunicacionales, dando ejemplos de las artes plásticas, la música y la literatura hasta arribar a investigaciones específicas sobre la escena teatral. Se ha buscado subrayar la relevancia del giro performativo y presentar tópicos que resultan relevantes en el estudio sobre la cognición corpórea.

CAPÍTULO II

La corporalidad revisada.

Desarrollos interdisciplinarios del giro epistemológico

El presente capítulo revisa autores de referencia provenientes de diferentes disciplinas para indagar cómo la experiencia corporal imprime una orientación a los modos de percibir y simbolizar la relación del ser humano con su entorno. Se busca reflexionar asimismo sobre cómo el cuerpo se constituye en una mediación clave en la construcción del significado. En el capítulo anterior se mencionaron brevemente conceptos de la ciencia cognitiva que han generado un cambio de paradigma. En este capítulo se exponen conceptos y autores extensamente reconocidos en sus campos de investigación, y se sistematiza algunos de sus aportes más relevantes a la reflexión teatral.

Se hará un recorrido de la perspectiva y posición de los siguientes autores: Francisco Varela (2009), Mark Johnson (1987), George Lakoff (1991, 1999), Antonio Damasio (2006), Daniel Stern (2010) y Michel Serres (2011). Estos autores, provenientes de disciplinas diversas, de algún modo confluyen en aproximaciones interdisciplinarias que iluminan la pregunta sobre el rol del cuerpo en la conformación de la cognición humana. Todos, de manera directa o indirecta, han influenciado la reflexión sobre el teatro contemporáneo.

2.1 Desde la Biología, la Neurofenomenología y el Budismo: aportes de Francisco Varela¹

La autopoiesis ocupa un lugar privilegiado por haber anunciado de manera clara y explícita una tendencia que hoy es ya una configuración de fuerzas en muchos dominios del quehacer cultural. Esta tendencia es la desaparición de lo que Heidegger llama la época de la imagen del mundo

¹ Francisco Varela (Chile 1946-2001) es PhD. en Biología, investigador en neurociencias, ciencias cognitivas y neurofenomenología, Dir. de Investigación del Centro Nacional de Investigaciones Científicas (CNRS) en el Laboratorio de Neurociencias Cognitivas e Imágenes Cerebrales (abreviado LENA) de París.

[representación mental de un agente racional] y que puede también designarse como cartesianismo. Si la autopoiesis ha tenido influencia es porque supo alinearse con otro proyecto cuyo centro es la capacidad interpretativa del ser vivo que concibe al hombre no como agente que 'descubre' el mundo, sino que lo constituye...

Varela

Francisco Varela es bien conocido por su contribución al concebir la noción de *autopoiesis* en biología (junto a su colega Humberto Maturana en 1972). También por la perspectiva *enactiva* del sistema nervioso y la cognición, por su revisión de las ideas corrientes sobre el sistema inmunológico y por establecer correlaciones empíricas entre el Budismo y la ciencia.

En primer lugar, hace falta detenerse en el concepto de *enacción*. La *enacción* (traducción del verbo inglés 'to enact') refiere a una vía de conocimiento que se desarrolla en la práctica. Este se sostiene en las habilidades puestas en juego por quienes adquieren el conocimiento siempre en contexto y a partir de una coherencia operacional. Como ejemplo aplicado al conocimiento motor, se trata de la vía de conocimiento por la que se adquiere la habilidad de andar en bicicleta, lo que solo se logra en la acción de intentarlo y practicarlo. El concepto es ampliamente aplicable a la escena teatral, pues refiere a la puesta en práctica, imprescindible para dar vida a un rol en una pieza teatral, y para la cual es indispensable la conexión con un entorno, entendiendo este proceso como origen y resultado de la cognición.

Más recientemente, sobre el mismo concepto Varela desarrolla la teoría de la autopoiesis. El término 'autopoiesis' (que significa literalmente, auto creación o producción) sustenta una teoría de organización celular que define a los seres vivos como organismos autónomos, sistemas determinados fundamentalmente por sus relaciones internas, capaces de auto reproducirse y mantenerse. Esta idea posteriormente se adoptó como plataforma epistémica en áreas de la psicología, ciencias cognitivas, sociología y otras.

En las neurociencias, Varela introdujo el concepto de neurofenomenología influenciado por la fenomenología de Edmund Husserl y de Maurice Merleau-Ponty. La neurofenomenología se desarrolla como una metodología para estudiar los mecanismos neuronales asociados a los fenómenos conscientes y parte de reconocer la sincronía de la actividad neuronal y su relación con la percepción y los estados de conciencia. Se trata de un enfoque que intenta conciliar la mirada científica con la experiencia vital,

desde una ciencia 'en primera persona', donde el observador examina su propia experiencia consciente usando métodos científicamente verificables.

El autor defiende la filosofía corporeizada, la mirada de la conciencia y cognición humana en términos de una estructura *enactiva* de la que emerge. Esta estructura comprende el cuerpo como sistema biológico y personalmente experimentado; es decir, como estructura física y experiencial, en conexión con el mundo físico en el cual interactúa. Se asume entonces la cognición como acción corporeizada.

En su libro *De cuerpo presente* (2009) junto a E. Thompson y E. Rosh, Varela explora la interrelación entre las ciencias cognitivas y la experiencia humana, proponiendo un enfoque está anclado en las ideas de Merleau Ponty, pero que renueva su visión presentando la idea de que el 'yo' o el sujeto cognitivo es fundamentalmente fragmentado, dividido o no unificado. Si bien muchos autores desafiaron antes la concepción aprendida del 'yo' como epicentro del conocimiento, el concepto de "un ser cognitivo no unificado o descentrado" (Varela et al. 2009) ('carente de ego' o 'carente de yo') es la piedra angular de la tradición budista para la auto-comprensión. En este sentido, se reconoce que Varela construye de algún modo un puente entre *la mente en la ciencia y la mente en la experiencia*, mediante el diálogo entre las tradiciones de las ciencias cognitivas occidentales y la psicología meditativa budista. Se trata de una visión predominantemente pragmática, que destaca la circulación entre las ciencias cognitivas y la experiencia humana en sus posibilidades *transformadoras* de la experiencia. De esta manera, Varela arriba al planteo de una teoría de la circularidad transformacional entre mente y experiencia.

Examinando la experiencia metódicamente, este autor atendió a los estados de presencia plena o conciencia abierta y al papel de la reflexión corpórea (donde se unen el cuerpo y la mente) en el análisis de la experiencia misma. De esta manera, investigó la experiencia y la mente dentro de un horizonte amplio que incluye tanto la atención meditativa como la experiencia en la vida cotidiana, en un intento de acercar las nociones científicas sobre la mente y la naturaleza a nuestra autocomprensión cotidiana. El autor argumenta que a medida que crece la presencia plena aumenta la valoración de los componentes de la experiencia. Observa la impermanencia en la actividad de la mente, su flujo cambiante y momentáneo, así como el apego a un 'yo' que se estima duradero, singular e independiente. Entiende este impulso como apego a un cimiento estable e interno, y observa el apego a la idea de un cimiento estable

externo: mundo pre-dado e independiente tanto a nivel personal como a nivel epistemológico, sosteniendo que la mente apegada constituye la fuente del objetivismo y el nihilismo.

De este modo, Varela presenta el enfoque enactivo valiéndose de las enseñanzas de la escuela Madhyamika (Varela, Thompson y Rosch 2009:253) del budismo Mahayana, según el cual la cognición no tiene fundamentos ni cimientos últimos más allá de la historia de la corporización, y plantea la idea de la falta de fundamento como la condición misma para el mundo de la experiencia humana. El autor concluye su libro reflexionando acerca de la aceptación de la ausencia de fundamentos últimos como voluntad cognitiva basada en la compasión.

Es en este sentido que Hernán Dinamarca (2013), en el prefacio del libro de Varela *De máquinas y seres vivos: Autopóiesis: la organización de lo vivo* (Maturana y Varela 2006), reflexiona sobre el contexto histórico de los finales de los años '60, en el cual emergió el concepto de autopóiesis, y con cuyas sensibilidades se alinean y resuenan nuevas interpretaciones sobre el rol del cuerpo como mediador en la comprensión de la realidad. Allí, Dinamarca afirma que este radical cambio de mirada está dado por la concepción de ser humano como “*agente que no descubre, ni representa el mundo, sino que [en red dado] lo constituye*” (Dinamarca, 2013:2).

Este movimiento emergente es denominado por Varela como *giro ontológico*: consiste en concebir como vía de conocimiento la co-construcción de pensamiento sistémico no representacional, a partir de la co-presencia corporal e interacción humanas con el entorno. Esta idea constituye un eje fundamental para el presente trabajo, ya que el mismo propone revisar y reunir aportes que iluminan (desde diferentes ámbitos de estudio) el rol del cuerpo, el movimiento y la enacción en la comprensión del mundo, como vías de conocimiento situado.

2.2 Desde la Filosofía Analítica: aportes de Mark Johnson²

Without imagination, nothing in the world could be meaningful. Without imagination, we could never make sense of our experience. Without imagination, we could never

² Mark Johnson (EEUU 1949-actualidad) es Filósofo de la Universidad de Oregon

Mark Johnson en su libro *The body in the mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason* (1987) plantea el tema del significado: ¿Qué es y de dónde viene? ¿Cómo se forma? Se pregunta cómo el pensamiento es posible en criaturas corpóreas (*embodied* en inglés) como nosotros. Señala que toda consideración adecuada del significado y de la racionalidad debe otorgar un lugar central a las estructuras corporizadas e imaginativas de la comprensión por las cuales accedemos y aprehendemos el mundo. La imaginación, expresada en esquemas y proyecciones metafóricas (no arbitrarias), se forma a partir de experiencias corporales, contribuyendo por medio de esas estructuras cognitivas básicas a nuestra comprensión y guiando nuestros razonamientos de modo motivado. El concepto de experiencia en esta perspectiva incluye la percepción básica, las trayectorias de movimiento, y las dimensiones emocional, histórica, social y lingüística. Por otro lado, concibe la experiencia de modo activo y en interacción con el mundo. Por su parte, las proyecciones metafóricas sostienen una red de significados y dan origen a patrones de inferencias en diferentes niveles de abstracción, o dicho de otro modo, todo significado abstracto (razón o imaginación) se sostiene sobre una base corporal.

Apoyándose en Merleau Ponty y Dewey, cuestiona las dicotomías ontológicas y epistemológicas del pensamiento occidental, el dualismo mente-cuerpo, sujeto-objeto, cognición-emoción, conocimiento-imaginación. Parte de la suposición según la cual somos un cerebro funcional en un cuerpo funcional en relación continuamente interactiva con el medio ambiente; si uno de estos elementos está ausente, no existe el significado.

Johnson sostiene la teoría de que la base de todo significado y cognición es senso motriz. Desarrolla el concepto de esquemas de imagen ('Image Schemas' en inglés): estructuras cognitivas reconocibles que provienen de nuestra percepción y acción motora en el mundo. Estas estructuras recurrentes de nuestra experiencia senso-motriz que conforman la base de gran parte de nuestro sentido corpóreo pre-reflexivo. Se aprenden automáticamente y usualmente de manera inconsciente, a través de la

³ Sin imaginación nada en el mundo puede ser significativo. Sin imaginación no podríamos dar sentido a nuestra experiencia. Sin imaginación no podríamos razonar hacia un conocimiento de la realidad (Johnson, 1987: Prefacio ix) Traducción de la autora

interacción de nuestro cuerpo con el medio. Si bien uno puede reflexionar acerca de ellas posteriormente, se instalan como neuroconexiones o arquitecturas neuronales con una lógica interna difíciles de modificar. Algunos ejemplos son los esquemas de imagen Contenedor ('Container' en el original en inglés) y Origen-Camino-Meta ('*Source-Path-Goal*'); se trata de estructuras que provienen de la orientación vertical y horizontal y se forman en la interacción del cuerpo con fuerzas físicas (intensidades, cualidades).

Johnson trabajó también con el neurocientífico Don M. Tucker quien, en su libro *Mind from Body* (2007) argumenta que el cerebro evolucionó para regular el control de acciones motivadas, llevadas a cabo por el sistema motor y guiadas por una evaluación sensorial continua de los eventos del medio ambiente. Propone que no hay 'facultades' de memoria, percepción consciente o apreciación musical que floten en el *ether mental* y que se hallen separadas de las funciones corporales. Si aceptamos que la mente viene del cerebro, entonces nuestro comportamiento y experiencia debe ser entendida como elaboraciones de sistemas primordiales de percepción, evaluación y actuación. Cuando estudiamos el cerebro para buscar 'networks' que controlen la cognición, encontramos que todas las redes neuronales que han sido implicadas en la cognición están unidas de una manera u otra a los sistemas sensoriales, motores y de motivación. Es decir, no existen partes del cerebro que funcionen a partir del conocimiento descorporeizado.

Para producir pensamiento abstracto el cerebro se apropia de esas estructuras, (los esquemas de imagen) y activa el uso de *metáforas primarias*, como por ejemplo: tiempo es movimiento; organización es estructura física; deseo es hambre o sed, adición aritmética es reunión de objetos. En el mismo sentido, para los números negativos activa el uso de la lógica del movimiento: aritmética es movimiento a lo largo de un trayecto. Las metáforas no son universales porque dependen de cómo cada cultura usa sus funciones orientativas y son, en su mayoría, inconscientes. Pero en todas las culturas del mundo todo concepto abstracto está definido por metáforas provenientes de estructuras de base corpórea y resulta ser que, desde un punto de vista neurológico, ésta resulta ser la única manera posible.

La activación de los sistemas neuronales también se produce (por un efecto 'espejo') cuando observamos a alguien hacer algo o en el uso de la imaginación, por ejemplo, cuando oímos un verbo o pensamos en un movimiento se activan las neuronas que lo efectúan. Se las denomina *neuronas espejo* o *neuronas cubelli*. Este dispositivo neuronal fue descubierto por Giacomo Rizzolatti y su equipo en el año 1996.

Johnson considera que, si bien aportan al entendimiento de nuestro proceso de cognición, estas investigaciones son aún superficiales. El autor dice que para entender la producción de sentido hay que embarcarse más profundamente en *habitar el cuerpo* y prestarle atención a las emociones, los sentimientos, las cualidades; buscando comprender qué son las emociones y cuál es su rol en el razonamiento. En su libro *The meaning of the body. Aesthetic of human understanding (2007)* Johnson rescata el valor de la Estética como disciplina de valor cognitivo y la creación artística como máxima expresión en la producción de sentido, ambas ancladas al cuerpo humano. Sostiene que el sentido es previo a lo lingüístico y que su base es corporal. Concibe a la conciencia como el monitoreo constante del estado del cuerpo en su relación a lo que acontece.

Sus reflexiones aportan y abren camino en la observación y comprensión de cómo se produce experiencia y se crea sentido en el arte teatral.

2.3 Desde las Ciencias del Lenguaje: aportes de George Lakoff⁴

Nosotros hemos llegado a la conclusión de que la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción.

Lakoff y Johnson

Lakoff (1991) trabaja en el marco de la Filosofía Analítica y la Filosofía del Lenguaje. En su libro *Women, Fire, and Dangerous Things (1987)*, Lakoff revisa el paradigma tradicional hegemónico sobre el concepto de mente y lo confronta con las nuevas perspectivas cognitivistas. Propone la ciencia cognitiva como un campo nuevo que integra y reúne lo que ya se ha aprendido acerca de la mente en distintas disciplinas: psicología, antropología, lingüística, filosofía e informática. Busca entender qué es la razón; cómo se comprende la experiencia; cómo se construye y organiza un sistema conceptual y discernir si la razón es universal, social o individual. Intenta identificar factores en común en la manera en que piensan los seres humanos. Para responder a estas inquietudes afirma que desde el enfoque tradicional, la razón es abstracta e incorpórea pero desde el nuevo enfoque cognitivista e interdisciplinario, la razón tiene bases corporales.

⁴ George Lakoff (EEUU 1941-actualidad) es lingüista cognitivo en la Universidad de California en Berkeley.

La perspectiva tradicional considera la razón como literal, es decir, preeminentemente como proposiciones que pueden ser objetivamente verdaderas o falsas (lo que se conoce como 'referencialismo'), mientras que desde la perspectiva en la que se inscriben las investigaciones de Lakoff, se consideran los aspectos imaginativos de la razón (expresados mediante metáforas, metonimias e imágenes mentales) como centrales.

Ambas posturas consideran la categorización como el principal procedimiento para dar cuenta de la experiencia. Las categorías según el enfoque tradicional son caracterizadas independientemente de la naturaleza corporal de los seres que categorizan y, literalmente, sin que los mecanismos imaginativos se integren en su constitución. Desde la nueva perspectiva, la experiencia física y el modo en que usamos mecanismos imaginativos son centrales en relación a cómo se construyen categorías que dan sentido a la experiencia. Por ello, la categorización (los procesos de racionalizar la experiencia, darle límites discretos y nombrarla) es un tema central en ambos enfoques.

Lakoff denomina al enfoque tradicional con el nombre de *paradigma objetivista*. Este modelo propone que el pensamiento racional consiste en la manipulación de símbolos abstractos y que esos símbolos se corresponden con el mundo objetivamente construido, independiente de la comprensión de un organismo. Según Lakoff los postulados objetivistas se sostienen sobre las siguientes ideas, entre otras:

- El pensamiento es la manipulación mecánica de símbolos abstractos.
- La mente es una máquina abstracta que manipula símbolos abstractos, esencialmente como lo hace una computadora. Tiene reglas y está impulsada por aspectos lógicos.
- Los símbolos (palabras, representaciones mentales) son representaciones internas de la realidad externa, y entran en correspondencia con cosas en el mundo independientemente de las propiedades particulares de cualquier organismo que perciba.
- Si la mente es un espejo de la naturaleza, el razonamiento correcto reflejaría la lógica del mundo exterior.
- Las máquinas, que no hacen más que manipular mecánicamente signos que corresponden a cosas en el mundo, son capaces de pensar significativamente y razonar.
- El pensamiento es atomista, ya que puede ser deconstruido completamente en simples unidades, que se combinan en complejos conceptuales regulados.
- El pensamiento es lógico: puede ser modelado con precisión por sistemas semejantes a los usados en la lógica matemática.

(Lakoff 1987, 12) Traducción de la autora.

Desde esta perspectiva, es incidental para la naturaleza de la razón que los seres humanos tengan los cuerpos que tienen y funcionen en un medio ambiente de la manera

en que lo hacen, dado que se parte de un concepto de pensamiento que es abstracto e incorpóreo, independiente de cualquier limitación del cuerpo humano, sistema perceptual, sistema nervioso, o contexto.

La idea de categoría es fundamental en esta concepción. Esto es así dado que la mayoría de los símbolos (palabras y representaciones mentales) no designan cosas particulares. Muchas de nuestras palabras y conceptos designan categorías. Algunas son categorías relativas al mundo físico - almohadones, girafas, por ejemplo. Otras aluden a entes abstractos o categorías de actividades- corporación/acreditar, coreografía/ danzar, etc.

La perspectiva objetivista se apoya mayormente en base a la idea de categorías, entendiendo que una categoría está conformada por lo que comparte propiedades en común, y estas propiedades en común constituyen la condición suficiente y necesaria para definir una categoría. Considera a las categorías como absolutas, pre-existentes a su relación con los sujetos que perciben y, por ende, universales. La base epistemológica cartesiana es evidente en esta conceptualización.

Últimamente las ciencias cognitivas han analizado el tema de las categorías conceptuales, tomándolas como objeto de estudio de especial interés y han entrado en confrontación con la postura objetivista, presentando evidencias empíricas que se posicionan de manera muy diferente con respecto a este asunto y al concepto de razón humana en general. Lakoff glosa los postulados básicos de esta nueva perspectiva cognitiva de la siguiente forma:

- El pensamiento ocurre en el cuerpo: las estructuras usadas para reunir nuestros sistemas conceptuales surgen de la experiencia corporal y tienen sentido en términos de ella; más aún, el núcleo de nuestros sistemas conceptuales está directamente anclado en la percepción, el movimiento del cuerpo y la experiencia en su carácter físico y social.
 - El pensamiento es imaginativo: los conceptos que no están conectados con la experiencia emplean la metáfora, la metonimia y la imagería mental, todos procedimientos que van más allá de reflejar literalmente una realidad externa o de representarla. La capacidad imaginativa está también corporeizada -indirectamente- dado que las metáforas, metonimias e imágenes están basadas en la experiencia, usualmente corporal. La razón es además imaginativa de un modo menos obvio: cada vez que categorizamos algo, de alguna manera, empleamos la imaginación.
 - El pensamiento tiene propiedades gestálticas y por ende, no es atomista; los conceptos tienen una estructura general que va más allá de sumar piezas conceptuales independientes en base a reglas generales.
 - El pensamiento tiene una estructura ecológica. La eficiencia del procesamiento cognitivo, como en los procesos de aprendizaje y memoria, depende de la estructura general del sistema conceptual y del significado del concepto.
- (Lakoff, 1987:14) Traducción de la autora.

A partir de estos postulados, el experimentalismo se define en oposición al objetivismo, apoyándose en la idea de que el razonamiento depende y es posibilitado por el cuerpo. Un cuerpo que cuenta con una herencia genética y que está influenciado por el medio ambiente natural y social en el que vive, y por su manera de desempeñarse en él. El experimentalismo asume estos aspectos como determinantes de la experiencia individual y colectiva.

A raíz de estudiar los procesos de categorización, Lakoff plantea al razonamiento como un rasgo que define a los seres humanos (tal como se propone desde la antropología evolutiva) y que nos distingue de otros seres vivos. En la categorización se hacen presentes las metáforas y los diferentes juegos del lenguaje.

En otro de sus libros clásicos, *Las metáforas de la vida cotidiana* (1991), Lakoff junto a M. Johnson investiga cómo los modos de interpretar el entorno se manifiestan, por ejemplo, en los modos de habla que empleamos a diario en nuestra comunicación. Estos modos de habla, si bien no son universales sino particulares, muestran tendencias generalizables (procedimientos comunes a diferentes lenguas), dado que en la mayoría de los casos los modos metafóricos de decir (ubicuos en todas las lenguas naturales) parten de experiencias corporales comunes a todos los seres humanos. Puede servir de ejemplo el modo de expresar el tiempo (concepto de naturaleza compleja), éste reposa en la mayoría de las lenguas del mundo en metáforas espaciales, más cercanas y claras a la experiencia corporal. En español, se dice 'dentro de una semana', 'en el mes tal', etc., remitiendo a preposiciones espaciales ('dentro', 'en') para comprender períodos de tiempo. Para despejar posibles dudas, se cita el ejemplo de metáfora orientacional utilizada por los autores:

Feliz es arriba; triste es abajo
Alta fiesta. Eso me levantó el ánimo. Se me levantó la moral. Está saltando de gozo.
Estoy deprimido. Caí en una depresión. Mi moral cayó por los suelos. Se encuentra abatido. (Lakoff y Johnson, 1991:51)

La base física que subyace a esta metáfora es que una postura inclinada acompaña característicamente a la tristeza y la depresión, mientras que una postura erguida acompaña a un estado emocional positivo. La metáfora es una estrategia cognitiva básica que nos ayuda a ir desde lo conocido a lo desconocido, de lo concreto a lo abstracto, etc. Según la tesis de Lakoff, el repertorio de metáforas más empleadas en una determinada cultura muestra cómo percibe, piensa y actúa una comunidad

particular, denotando el impacto estructurante que dicho repertorio tiene en estos procesos. Los modos de hablar de las personas ponen en evidencia cómo se han cristalizado y comunicado de generación en generación ciertas formas de percepción, por lo que ciertas tendencias específicas quedan naturalizadas.

2.4 Desde la Filosofía: aportes de Andy Clark

...Estoy dispuesto a admitir que los pensamientos, considerados únicamente como instantáneas de nuestra actividad mental consciente, se pueden explicar totalmente mediante el estado del cerebro en cada momento. Pero el flujo de razonamiento y el pensamiento, y la evolución en el tiempo de las ideas y las actitudes, están determinados y explicados por la interacción íntima, compleja y continua entre cerebro, cuerpo y mundo.

Clark

Andy Clark⁵, en su libro *Estar ahí. Cerebro, cuerpo y mundo en la nueva ciencia cognitiva* (1999), introduce el concepto de *mente extendida* y sostiene que nuestros procesos mentales son parte de un contexto más amplio en el que nuestras representaciones se establecen como parte de la herencia cultural y cognitiva presente en nuestro entorno. El autor propone, a través de los conceptos de *cognición encarnada* y *mente distribuida*, que nuestra mente y memoria se encuentran más allá de nuestros límites corporales y que la representación no está limitada orgánicamente: herramientas, instrumentos, andamiajes (apoyos culturales y lingüísticos) y estructuras externas constituyen un sistema que se acopla funcionalmente (por medio de orientarse a un mismo propósito) al sistema cognitivo interno. Ambos sistemas operan en simultáneo para el éxito adaptativo, el procesamiento de la información, la cognición y el razonamiento.

Mente, cuerpo y entorno se interrelacionan simbióticamente. El pensamiento requiere del cuerpo, no en el sentido trivial de necesitar un cerebro físico para pensar, sino en el sentido de que la estructura de nuestros pensamientos proviene de la naturaleza del cuerpo. Clark recuerda la visión de Descartes en la cual la mente es como una esfera totalmente distinta de los reinos del cuerpo y el mundo. Admite que, si bien esta extrema oposición entre mente y materia hace tiempo que ha sido superada, se

⁵ Andy Clark (Escocia, 1957-actualidad) es Filósofo en la Universidad de Edimburgo, Escocia y fue director del Cognitive Science Program de la Universidad de Indiana en EEUU.

continúa muchas veces pensando en tales términos.

La ciencia cognitiva se ha propuesto como meta comprender cómo el pensamiento es materialmente posible. Durante más de treinta años se ha valido de los modelos computacionales de la mente como sus instrumentos más relevantes. Esta teoría apela a la idea del cerebro como el puntal mecanicista de la mente humana y sostiene que nuestra mente es un sistema que combina o procesa símbolos. Clark denuncia la persistencia de esta antigua oposición entre mente y materia en la manera en que estudiamos el cerebro y la mente, relegando el papel del resto del cuerpo y del entorno. Señala que abordar la cognición como pura resolución de problemas equivale a separarla del cuerpo y del mundo en los que nuestros cerebros han evolucionado para guiarnos. Propone abandonar los métodos de investigación que separan artificialmente el pensamiento de la actuación del cuerpo, abandonar la idea de lo mental como una esfera diferente del ámbito corpóreo y del cerebro como centro ejecutivo de razonamiento de alto nivel para entenderlo como el lugar desde el que se controla la actividad corporal. También cuestiona la división nítida entre percepción, cognición y acción. La percepción implica actividad y lo percibido depende de la manera en que nos movemos (por ejemplo, la observación de un cuadro implica el movimiento de los ojos a lo largo de toda la obra y en puntos específicos de interés). La percepción es posible en tanto está guiada a la acción. No percibimos el mundo pasivamente. Desde este cambio de paradigma propone dar paso a una ciencia cognitiva de la *mente corpórea*.

La teoría extendida de la mente corpórea postula que la actividad de un organismo en su entorno es parte integrante de sus estados mentales. Es decir, la interacción cuerpo-mundo constituye la mente. Por lo tanto, la mente no se encuentra desconectada del cuerpo y sus correspondientes actividades sino que se encuentra extendida por el entorno. Este proceso de interacción o retroalimentación está mediatizado por trayectorias representacionales, esto es, información descargada por agentes humanos cuando constituyen elementos culturales, y en general, proporcionada por el mundo. La idea es identificar estas trayectorias confirmativas de lo mental, que se encuentran tanto en la arquitectura del sistema como en el entorno. Clark introduce el concepto de *bucles de acción* que entrecruzan el organismo y su entorno y, dando como ejemplo el armado del rompecabezas, demuestra que se aprende sobre el mundo realizando acciones.

A partir del estudio de la inteligencia artificial y la robótica, Clark postula que

“las raíces de la inteligencia y la comprensión no se encuentran en la presencia y la manipulación de estructuras de datos explícitas y de tipo lingüístico, sino en algo más terrenal: el ajuste de respuestas básicas a un mundo real que permite a un organismo corpóreo sentir, actuar y sobrevivir” (1999:42). El proyecto llamado CYC -abreviatura de ‘encyclopedia’-, es un multimillonario experimento sobre inteligencia artificial. Su objetivo era dotar a una computadora de la capacidad de ejercer sentido común proveyéndola de estructuras lógicas y de una vastísima cantidad de información comparable a una fracción significativa del conocimiento general adquirido por un humano adulto. Se pretendía llegar al punto de que la computadora pudiera asimilar textos y autoprogramarse para adquirir el remanente de su base de conocimiento. A partir de este experimento, Clark plantea la relevancia de un razonamiento *situado*, es decir, producido por seres corpóreos en un entorno físico real; y de ubicar la inteligencia en el lugar que -según él- le corresponde: en el acoplamiento entre los organismos y el mundo que se encuentra en la raíz de la acción fluida y cotidiana. Rechaza de esta manera la visión centrada en la manipulación incorpórea de datos explícitos de modo descontextualizado. El almacenamiento de datos explícitos y su manipulación lógica son sólo un complemento secundario de la dinámica que une cerebros, cuerpos y entornos reales.

Los aportes de Clark son de gran relevancia para esta investigación ya que partiendo de experimentos científicos tan duros (y multimillonarios) como los de la robótica (Proyecto CYC) entiende, postula y defiende la importancia de la cognición corporizada basada en el acoplamiento cuerpo-entorno en tiempo real: incluso robots super avanzados no son capaces de realizar tareas simples en entornos reales que sí realizan los seres vivos con gran maestría.

2.5 Desde la Psicología: aportes de Michael Tomasello

En el aprendizaje cultural, los aprendices no sólo dirigen su atención a la localización de la actividad de otro individuo, sino que intentan ver la situación en la forma en que el otro la ve -desde el interior de la perspectiva del otro.

Tomasello

Tomasello⁶ (2007) estudia la filogénesis y ontogénesis del aprendizaje humano desde una perspectiva evolutiva e integral entre la cultura y la naturaleza. Este autor ha trabajado en la identificación de los procesos cognitivos, sociales y culturales que distinguen a los seres humanos de otras especies, en particular, la especie más cercana de los primates no humanos, situándose en particular en el ámbito de la antropología evolutiva en relación con la psicología. Se ha focalizado en cómo los niños se convierten en miembros cooperativos de grupos culturales, y ha señalado en sus últimos trabajos que ciertas habilidades humanas y motivaciones indican, como rasgo distintivo de la especie, la existencia de la 'intersubjetividad compartida': intención conjunta, atención compartida, colaboración, y normas sociales. Tomasello también se ha detenido en cómo los niños adquieren el lenguaje, y rechaza la idea de una gramática universal e innata (en oposición a la postura de Chomsky). Ha adoptado un posicionamiento funcionalista sobre el desarrollo del lenguaje, llamado en algunas oportunidades 'socio-pragmático', donde los niños adquieren el lenguaje y sus estructuras por medio de interpretar las intencionalidades y descubrir patrones en la interacción discursiva frente a los otros.

En contraste con el comportamiento de los chimpancés, Tomasello argumenta que solo los humanos se comprometen el uno con el otro en actos comunicativos en los que existe 'intencionalidad compartida' para alcanzar objetivos comunes. Distingue cinco razones fundamentales de por qué los chimpancés no señalan (*pointing*): 1) no entienden intenciones comunicativas; 2) no participan de acuerdos atencionales ni comparten presupuestos contextuales comunicativos en los que los gestos deícticos adquieren significado; 3) no poseen motivaciones para ayudar ni para compartir; 4) no tienen motivos para comunicar información a otros porque desconocen si esa información es nueva o vieja para ellos; 5) no pueden aprender imitativamente las convenciones comunicacionales básicas como los recursos de coordinación bidireccional con roles reversibles (recíprocamente, entre locutor y receptor).

Tomasello señala que muchos teóricos indican el lenguaje como el principal elemento distintivo de la cognición humana. Esto contiene un elemento verdadero, porque sólo los humanos emplean el lenguaje, y porque el lenguaje es constitutivo de la cognición humana en muchas formas. Pero para el autor no es relevante preguntarse por qué los chimpancés no hablan, sino más bien por qué no señalan, interrogante que -

⁶ Michael Tomasello, USA 1950-, PhD. en Psicología, co-director del MPI of Evolutionary Anthropology-Leipzig.

según él- nos podría conducir a líneas de investigación empírica más productivas. De este modo, Tomasello argumenta y distingue la cognición intencional y causal de otros tipos de cognición: básicamente, la cognición intencional

requiere que un individuo comprenda las relaciones de antecedente-consecuente entre acontecimientos externos en los que no ha participado directamente, cosa que evidentemente los primates son capaces de hacer. Pero además, la comprensión de la intencionalidad y la causalidad requiere que el individuo comprenda las fuerzas determinantes que explican 'por qué' en estos acontecimientos externos una secuencia antecedente-consecuente particular se produce del modo en que lo hace; y, comúnmente, esas fuerzas determinantes no son fáciles de observar. (...) el componente clave no es aquí un acontecimiento antecedente específico (como en el aprendizaje asociativo), sino la fuerza subyacente causal o intencional, que puede ser inducida por muchos acontecimientos antecedentes distintos (Tomasello 2007: 37).

Desde una perspectiva evolutiva e interaccional, este autor integra parámetros naturales y culturales, estudiando la interrelación de los condicionamientos impuestos por las estructuras orgánicas y los patrones socioculturales en el aprendizaje y la comprensión de la experiencia. A través de sus estudios sobre la intersubjetividad compartida, nos acerca al tema de la empatía y de la comunicación gestual, es decir, a cómo nuestras intenciones se manifiestan y comunican corporalmente mediante gestos, ritmos, estados y acciones, cómo transmitimos información a través de nuestra energía y disposición corporal. En definitiva, cómo nos comunicamos a través del cuerpo.

2.6 Desde las Neurociencias: aportes de Antonio Damasio

Muchas veces las manos resuelven misterios con los cuales el intelecto ha luchado en vano.

Karl Jung

Damasio⁷ (2006 a y b) trabaja desde la neurobiología basando sus investigaciones en estudios experimentales de laboratorio, a menudo en intervenciones quirúrgicas. Desde la neurobiología, avanza introduciendo el concepto de emoción en relación con los sentimientos y el cuerpo.

En sintonía con lo planteado en el análisis de Lakoff y Johnson, Damasio postula que:

⁷ Antonio R. Damasio, Portugal, 1944-, médico neurólogo, Universidad del Sur de California, actual director del Institute for the Neurological Study of Emotion and Creativity en USA.

la influencia del cuerpo en la organización de la mente puede detectarse asimismo en las metáforas que nuestros sistemas cognitivos han desarrollado para describir acontecimientos y cualidades en el mundo. Muchas de tales metáforas se basan en el trabajo de nuestra propia imaginación en relación con las actividades y experiencias típicas del cuerpo humano, tales como posturas, actitudes, dirección del movimiento, sentimientos, etc. Por ejemplo, las ideas de felicidad, salud, vida y bondad se asocian con 'arriba' tanto con la palabra como con el gesto. La tristeza, la enfermedad, la muerte y el mal se asocian con 'abajo'. El futuro se asocia con 'adelante'. Mark Johnson y George Lakoff han explicado de manera harto persuasiva de qué forma la categorización de acciones y posturas corporales concretas ha conducido a determinados esquemas que finalmente se denotan mediante un gesto o una palabra. (2006^a:194)

Sin embargo, Damasio no considera la mente como una *tabula rasa*. En su opinión, el cerebro contiene estructuras presentes antes del nacimiento, aporta conocimiento innato y experiencia automatizada, predeterminando así muchas ideas del cuerpo.

La consecuencia de este conocimiento y esta experiencia es que muchas de las señales corporales destinadas a convertirse en ideas resulta que han sido engendradas por el cerebro. Éste ordena al cuerpo que asuma un determinado estado y se comporte de una determinada manera, y las ideas se basan en esos estados y comportamientos corporales. El ejemplo más claro de esta disposición se refiere a los instintos y las emociones; tal como hemos visto no hay nada libre ni aleatorio acerca de ambos. Son repertorio de comportamientos muy específicos y conservados a lo largo de la evolución a los que el cerebro, en determinadas circunstancias, llama fielmente para que actúen. (2006^a:195).

Las emociones, según Damasio, son fundamento de los sentimientos y anteriores a éstos en evolución. Forman parte de los mecanismos corporales de regulación de la vida y promueven la supervivencia del organismo. Para el autor, constituyen acciones o movimientos a nivel de la regulación homeostática automatizada. Pero, además de la supervivencia, el objetivo de estos esfuerzos homeostáticos es proporcionar un estado vital mejor que neutro, es decir, de bienestar, lograr que la vida funcione de manera fluida. De este modo, Damasio define la emoción como un conjunto complejo de respuestas químicas. Estas respuestas automáticas se producen cuando el cerebro detecta un estímulo emocionalmente competente (innato o aprendido, actual o recordado) y responde con repertorios específicos de acción.

Damasio distingue las emociones de los sentimientos; entiende los sentimientos como experiencias mentales de estados corporales, surgidas por la interpretación que hace el cerebro de las emociones. Las emociones serían la reacción corporal automática y los sentimientos, el componente mental producto de sentir esa reacción. Considera que la mente empieza a nivel del sentimiento y que es ahí donde emerge el ser y la propia conciencia del ser humano.

También Damasio aporta la hipótesis del *marcador somático*, un caso especial de sentimiento generado a partir de emociones. Se trata de la sensación corporal displacentera que aparece cuando se nos ocurre la posibilidad de tomar una mala decisión o la placentera en su caso contrario. El cuerpo funciona como señal de alarma automatizada, obligando a repensar o reconsiderar la decisión a tomar. Otra forma más en que el cuerpo informa a la mente en su interacción con el mundo.

2.8 Desde la Psicología del Desarrollo: Aportes de Daniel Stern

Why did nature make babies so that they couldn't talk for the first two years of their life, nor understand words? They understand tone of voice and melody. Especially in light of this question—in light of the fact that the more people look at babies, the more they realize how smart they are, how well they navigate the world, how they have representations of things, how they can anticipate, how they can recall and have memories of events and repeat them or not repeat them. One of the answers is that during the first couple of years, 18 months, the baby has to learn the infrastructure, the most basic fundamental parts of being a human being, especially with other people. They have to learn these simple things that we all know to do and don't think about much, like, when you're with somebody, what do you do with your eyes? When can you look at them in the face? When should you turn away? How far do you have to turn away your head? Do you turn it down, or do you turn it up? They mean very different things in a baby's life. You have to learn, who can I touch? Who can't I touch? With how much pressure? How strongly can I bite someone? How do you put your mouth so you can kiss? What distance can I be relative to another person? What orientation? It's the whole world.⁸

Stern

⁸¿Por qué la naturaleza hizo que los bebés no pudieran hablar por los primeros dos años de vida, ni entendieran palabras? Ellos entienden tono de voz y melodía. Especialmente a la luz de esta pregunta, a la luz de la evidencia de que cuanta más gente observa a los bebés, más gente se da cuenta de lo inteligentes que son, lo bien que navegan el mundo, cómo tienen representaciones de las cosas, cómo pueden anticiparse, recordar y tener memorias de los eventos y repetirlos o no repetirlos. Una de las respuestas es que durante los primeros años, 18 meses, el bebé tiene que aprender la infraestructura, las partes más básicas y fundamentales de ser un ser humano, especialmente con otra gente. Tienen que aprender estas simples cosas que todos sabemos y en las que no pensamos mucho, como cuando uno está con alguien ¿qué hace con sus ojos? ¿Cuándo puede mirar a la cara? ¿Cuándo voltear la cabeza? ¿Cuán lejos voltear la cabeza? ¿La voltear hacia arriba o hacia abajo? Ellas significan muy diferentes cosas en la vida de un bebé. Tienes que aprender, ¿a quién puedes tocar? ¿A quién no puedo tocar? ¿Con cuánta presión? ¿Cuán fuerte puedo morder a alguien? ¿Cómo pones tu boca para poder besar? ¿Con qué distancia me relaciono con otra persona? ¿Con qué orientación? Es todo un mundo. Conferencia: Forays into the Nonlinguistic and the Challenge of Languaging Experience. Roundtable at The Philoctetes Center, New York, June 2007. (Traducción de la autora).

Daniel Stern⁹ es un psiquiatra infantil e investigador en el terreno de la psicología del desarrollo, autor del concepto de entonamiento afectivo (*affect attunement*). Su campo de estudio se concentra en la relación madre-hijo en la temprana edad. Stern observó y registró minuciosamente los micro-movimientos en el maravilloso mundo de la comunicación no lingüística entre madre e hijo, y cómo la madre, a través de sus conductas, movimientos, sonidos, ritmos, fraseos, secuencias se sintoniza afectivamente con su bebé a fin de hacerle saber que ella está con él/ella en su estado afectivo, al imitar la forma de la vitalidad de la conducta del bebé en otra modalidad sensorial. Observó constantes y variables: formas de repetición, variación, expectativa y sorpresa en el juego. Estudió la habilidad de anticipación del movimiento de otro y la sincronización en patrones de movimiento. A su vez, observó la lectura de la intención en relación con unidades temporales (*timing*) de la interacción.

Según este autor, este tipo de experiencias tempranas organiza nuestra psique, influenciando los modos en cómo de adultos sintonizamos con los otros, damos permisos, regulamos o modulamos las interacciones con los demás.

Stern observa la relación madre-hijo como una danza, con su ritmo, estructura y progresión; observa cómo crece la atención y la expectativa, cómo se evaden o consuman expectativas, cómo se desenlaza la interacción y sus efectos, y cómo esta comunicación se sincroniza como en un baile conjunto.

En su interés por comprender la experiencia no verbal e intersubjetiva y su función en la organización psíquica temprana, pone su atención en las vivencias corporales en general y en el *movimiento* en particular, arribando a su noción de Formas de la vitalidad. Este concepto conforma un concepto operativo clave y herramienta para el análisis teatral.

Partiendo de la idea de que la experiencia vital primordial es el movimiento, Stern observa los cuatro elementos que lo componen: fuerza, tiempo, espacio, direccionalidad/intencionalidad. En la dinámica de pequeños eventos de comunicación interpersonal que duran segundos, Stern encuentra la matriz por la que experimentamos a los otros y sentimos su vitalidad. Su investigación refiere a cómo se hacen las cosas, a la experiencia de la dinámica, de las fuerzas existentes en cada movimiento, a los fenómenos subjetivos involucrados en la manera de moverse. Stern describe un mundo

⁹ Daniel Stern, USA, 1934-2012, psiquiatra y teorista psicoanalítico especializado en desarrollo infantil, Prof. Honorario de la Universidad de Ginebra, Prof. de Psiquiatría Universidad de Cornell.

hecho de eventos dinámicos, no sólo conformado por movimientos físicos sino también mentales y emocionales.

Cada Gestalt de vitalidad tiene su propio patrón de fluidez y, si bien las formas de la vitalidad están siempre relacionadas a un contenido, el mismo contenido puede manifestarse con diversas formas de vitalidad. No son en sí mismas sensaciones, emociones, ni cogniciones sino cualidades energéticas que acompañan a las mismas. Asimismo, las *formas de vitalidad* son multimodales, es decir que se experimentan en las diversas modalidades sensoriales: vista, oído, etc. Ejemplos de formas de la vitalidad son: fugaz, suave, flotando, explotando, desvaneciéndose, acelerando, forzando, etc.

Tal como muestra el epígrafe que abre esta sección, Stern defiende la “decisión de la naturaleza” que nos hace nacer sin lenguaje, ya que sostiene que de otra manera no podríamos experimentar todo lo que necesitamos ‘aprender’ como conocimiento corporal acerca de lo que ocurre en el mundo y cómo movernos en él. Tampoco podríamos adquirir todo el *bagaje* de conceptos corporales y kinestésicos que nos permite la comunicación directa, la comprensión empática, un contacto sensible con el mundo, que luego es base del lenguaje: sobre este conocimiento pre-lingüístico se fundamenta su sentido.

Las investigaciones de Stern resultan significativas para el presente trabajo por el valor que confieren a la presencia y a la atención en la comunicación en formas no verbales, por el foco en lo empático de la comunión y el valor de los detalles en los ritmos, los gestos, el ‘entre’ de la experiencia. También por la atención en tiempo presente de cada acontecer entre madre e hijo y por la validación que el hijo recibe de su madre mediante el ejercicio de esta atención. Todos temas que se entrelazan y corresponden con la problemática del cuerpo, la experiencia y la performance (en su sentido básico traducido del inglés *to perform*: realizar acciones) como vías de conocimiento, y con las problemáticas que atienden a lo vital en el campo de la práctica teatral.

2.9 Desde la Filosofía y la Historia de la Ciencia: reflexiones de Michel Serres

El aprendizaje bucea los gestos en la oscuridad del cuerpo.
Serres

En su libro *Variaciones sobre el cuerpo* (2011), Michel Serres¹⁰ aborda la problemática del cuerpo como mediador del conocimiento y sostiene que “el sapiens de la sabiduría desciende del sapiens que saborea” (2011:17), validando la experiencia, y que el cuerpo, siendo fluido y flexible, “todo lo inventa desde la sensación” (2011:16). Se pregunta por una naturaleza ilimitada del cuerpo individual y recorre la problemática del cuerpo a través de cuatro perspectivas que se desplazan en dos ejes: primero, desde el cuerpo en el umbral entre el animal y el hombre (capítulo: *Metamorfosis*), al cuerpo del aprendizaje entre la naturaleza y los objetos técnicos (capítulo: *Vértigo*), y segundo, desde el cuerpo de las virtualidades del *Homo sapiens* (capítulo: *Poder*) hacia el cuerpo de la cultura entre el desarrollo de la mente y las potencialidades del pensamiento (capítulo: *Conocimiento*), un conocimiento que descansa en los estados de variación corporal y las ideas que estas variaciones producen.

Al recorrer mitos e historias, el autor nota que el tema del origen del conocimiento pone en escena personajes en relatos donde las experiencias a menudo permanecen en estado virtual, es decir, son experiencias del imaginario (por ejemplo, cita la estatua de Condillac que huele a rosas, en su *Tratado de las sensaciones* de 1754), relacionándolo con la idea de que el niño al nacer no dispone de sus sentidos completos, sino que estos progresan o se desarrollan con lentitud. El autor nota que los niños adquieren motricidad de gestos y posturas en el transcurso del tiempo, y se pregunta si el niño imita antes de que sus sentidos estén formados, y si imita antes de ver al modelo, o lo imita para verlo mejor (para conocerlo) (2011:75).

Serres señala la falta de sensualismo del racionalismo para dar luz al tema del origen del saber, preguntándose “¿qué queda, finalmente, de las adquisiciones sensoriales en la abstracción, las bibliotecas, las pantallas y las redes?”. El autor nota la reducción del cuerpo a “transportador de cinco terminales periféricas en el camino que va de los sentidos al entendimiento”(2011:76). Propone al *mimo* como origen del conocimiento, mostrando que “no hay nada en el conocimiento que no haya estado primero en todo el cuerpo, cuyas metamorfosis gestuales, posturas móviles, cuya misma evolución imita todo cuanto lo rodea”(2011:77). Aprendemos las emociones reconociéndolas en los otros, las experimentamos al imitarlas. Cara a cara, frente a frente, cuerpo a cuerpo, todo se adquiere por la danza y el espejo. El cuerpo, desde la

¹⁰ Michel Serres, Francia 1930- 2019, Filósofo, historiador de las ciencias y escritor, miembro de la Academia Europea de Ciencias y Artes y de la Academia Francesa.

concepción de este autor, es el primer soporte de la memoria y la transmisión. Pero si el aprendizaje sólo fuera por imitación, no habría otra cosa más que hábito y obediencia. En este sentido, Serres introduce el concepto de invención, postulando que la invención es la muerte del mimo, y el paso noble y corajudo del buscador del conocimiento: tomar, aprender, comprender para acceder al saber.

Serres, al hablar de la relación entre la filosofía y el cuerpo, responde que el objetivo de cualquier instrucción es la invención, y que la lengua filosófica y la matemática habitualmente intentan sustituir la experiencia como un abuso y una violencia, haciendo que todo parezca residir en la lengua. Sostiene que la invención es el primer mandamiento de la filosofía y que ésta nace del propio cuerpo de la experiencia, desplazando la idea de que su función sea

aprobar o condenar la racionalidad o claridad de todos los discursos, sino de ver surgir creaciones artísticas en el sentido griego de poiesis: mezclas dinámicas, figuras paradójicas. Se trata de fabricar dinamismos de experiencia y corporalidad, de sostener el movimiento que impulsa los desplazamientos, como en la geofísica. Se trata de intentar percibir los movimientos continuos y lentos que se desplazan por debajo y explican los rompimientos súbitos. Percibir es cavar por debajo para descubrir, en el sentido etimológico, el régimen de las placas más lentas y más calientes. Todo conduce al cuerpo como epicentro de experiencia y percepción. El cuerpo siempre es el lugar donde se diversifican los a priori (...)La filosofía comienza en el claroscuro de la atmósfera real: a través del claroscuro hace ver. (Serres, 2011:134).

Para Serres el cuerpo es *relación*: relación entre límites envolventes e incorporaciones. El cuerpo incorpora el medio acrecentando su poder. Con todo su vuelo imaginativo y sensible, el aporte de Serres es pertinente a esta investigación por valorizar el cuerpo y sus sentidos, la experiencia, la percepción y la interrelación cuerpo-mundo en el camino del conocimiento y el poder creativo del conocimiento como invención.

Como hemos desarrollado en el presente capítulo, desde investigaciones empíricas y teóricas provenientes de diferentes disciplinas se ha cuestionado la tradición occidental sostenida durante siglos en la que la cognición humana era entendida al margen del cuerpo y la imaginación. Hoy en día los presupuestos objetivistas

(referencialistas) muestran falencias graves, por lo que los conceptos de mente, lenguaje y conocimiento son repensados desde perspectivas cognitivas corporeizadas que integran los avances de disciplinas diversas: neurociencias, robótica, psicología del desarrollo, filosofía, lingüística y biología. Todas las investigaciones revisadas confluyen en señalar la relevancia del cuerpo en la percepción y comprensión del mundo, apuntando a la interdependencia cuerpo-mente-entorno como unidad cada vez más aceptada en el campo de la investigación científica.

Teatrología y Ciencia Cognitiva corporizada en diálogo.

Antecedentes

El presente capítulo plantea la problemática de la investigación teatral como ciencia de lo performativo donde el cuerpo es resignificado. En este sentido, revisa cómo el giro cognitivo, el concepto de performatividad y las nuevas formas de concebir la relación cuerpo-mente-entorno han influenciado los estudios teatrales.

3.1 La investigación teatral como ciencia de lo performativo. Aportes de Schechner

A raíz del giro performativo en las ciencias de la cultura (desarrollado en el capítulo I), desde comienzos del siglo XX los estudios teatrales debieron adaptarse a un cambio fundamental no sólo en relación con el concepto de lo teatral, sino también en relación con el concepto dominante de cultura. Como señala Fischer-Lichte, mientras antes la cultura era estudiada como *texto*, a partir de entonces se concibió la idea de *cultura performativa*, lo que resultó en la expansión del campo de estudio de las ciencias teatrales hacia la investigación de la cultura considerada como *performance*. Esta transformación amplió el abanico de posibilidades en torno al objeto de estudio: algunos estudiosos consideran también *performances* los rituales, marchas, representaciones mímicas, conciertos, eventos deportivos, eventos religiosos, pantomimas circenses, ceremonias, fiestas, etc.

Richard Schechner ha sido un importante exponente de referencia en este sentido. Este autor norteamericano, en su libro *Performance Studies* (2002), configuró un campo de investigación interdisciplinaria entre las artes performáticas, la antropología (especialmente en su colaboración con V. Turner), la sociología, la psicología, la filosofía, y la teoría literaria. Él señala que las performances se manifiestan como acciones, interacciones y relaciones. Sin embargo, realiza un aporte relevante al señalar que la *Performance* no existe 'en', sino en un 'entre'. De este modo, acentúa el carácter relacional de todo acontecimiento. Schechner considera el cuerpo

en acción como una inteligencia activa, epistemológica, política y estética en sí misma (en contraste con su concepción como una *cosa* vista en una pintura tradicional), y hace de la *embodied action* y de los *enactive events* sus objetos de estudio.

Schechner desbarata estándares establecidos en la academia tradicional. En coherencia con la postura intelectual mencionada, su método de investigación se basa en la práctica. Por ejemplo, *Practice-as-Research in Performance* (PARIP) documenta una serie de proyectos de investigación, que el autor desarrolla en el periodo 2001-2006, donde propone incorporar el pensamiento creativo como herramienta para la investigación.

3.2 Aportes de Fischer-Lichte

La performance creó una relación en la que dos relaciones fundamentales tanto para una estética hermenéutica como para una estética semiótica fueron redefinidas: en primer lugar, la relación entre sujeto y objeto, entre observador y observado, entre espectador y actor. Y en segundo lugar, la relación entre la corporalidad o materialidad de los elementos y su signicidad, entre significante y significado.

Fischer-Lichte

Fischer-Lichte (2011) plantea la nueva problemática metodológica de la investigación teatral como ciencia de lo performativo, cuyo objeto de estudio ya no son los textos dramáticos sino las *puestas en escena*. Para esto distingue y describe sus caracteres fundamentales:

Materialidad. Está dada por la corporalidad de los actores, su interacción y la presencia de los espectadores. En este sentido, las puestas en escena son efímeras y transitorias, no se dejan fijar. Cada una es singular e irrepetible.

El uso de artefactos de otras artes (objetos, pinturas, textos, etc.) participan del proceso performativo pero no constituyen la materialidad específica de la puesta en escena.

Por su parte, la constitución de la espacialidad, la corporalidad y la sonoridad se consiguen sólo mediante la 'performativización' de los materiales usados.

Medialidad. Refiere a la co-presencia física de actores y espectadores. Estos agentes

sociales se reúnen en un mismo lugar y tiempo. Por esta simultaneidad, tanto la producción como la recepción son simultáneas y se condicionan mutuamente. Los procesos de la puesta en escena y la percepción se implican. La comunicación, de este modo, se concibe en función de 'reglas de juego interaccional', que son susceptibles de ser transformadas por las intervenciones de actores y espectadores.

Semioticidad. El teatro es de función referencial y performativa a la vez. Solo en la combinación de ambas dimensiones del evento semiótico se produce el significado/sentido. Ambos aspectos se desarrollan simultáneamente, aunque pueden alternar en sus intensidades. La puesta en escena siempre es, de este modo, entendida como bidimensional.

A través de la fuerza performativa de la teatralidad, la dimensión que tiene la capacidad de recodificar lo real, de 're-crearlo' (reproducirlo, y producirlo a la vez, transformándolo en cada evento), se arriba a la función referencial (y no a la inversa, como se lo concebía en la tradición semántica referencialista): la puesta en escena teatral consiste en una especie de juego donde los significados producidos por los espectadores son utilizados como instrumento performativo de creación de realidades interaccionales en el devenir semiótico co-producido.

Esteticidad. Mientras otras artes producen obras, el teatro produce acontecimientos. En este sentido, cada función es un acontecimiento único e irrepetible por estar determinado y constituido por el encuentro de actores con un grupo azaroso de espectadores, que en cada nueva ocasión es diferente.

Fischer-Lichte señala el carácter de 'emergencia' en la escena teatral: la emergencia de lo que ocurre en el instante es más importante que el contenido de lo que se presenta o su posterior interpretación. El acontecimiento afecta a todos los participantes de manera singular. En su devenir alberga intercambio de energías, desencadenamiento de fuerzas, formaciones y actividades. Y éste se agota en su realización, más allá de que sus efectos puedan persistir o se alteren a posteriori.

De la complejidad que presenta esta nueva concepción de teatro deviene la inquietud de saber cuáles son las posibilidades de análisis del acontecimiento puesto en escena y la problemática que presentan los diversos enfoques. La influencia del *giro*

performativo antes analizado, es evidente y fundacional a una nueva forma de concebir y analizar la teatralidad.

Si bien posee muchas ventajas, el análisis semiótico de la puesta en escena también arrastra algunos condicionamientos o limitaciones. El análisis semiótico focaliza su interés en los procesos de formación de significado, estudiando cómo los actos performativos devienen signos. Por ello, descarta de su análisis todo aquello que no se apoya en un significante construido explícitamente, como accidentes técnicos o particularidades personales de los actores. Para incluirlos, debe recurrir a fuentes y documentos que lo ayuden a recuperar lo efímero, valerse de lo que haya podido anotarse y, especialmente, de videos. En este sentido, el enfoque semiótico es útil en cuanto método descriptivo y analítico de posibles significados de lo observado, pero en numerosas ocasiones lo performativo se escabulle del análisis semiótico.

El problema surge en la primera semiótica del Círculo de Praga (1930) donde se piensan tres principios del funcionamiento del signo en el teatro: 1) principio de artificialización: todo en el teatro tiene un sentido previo, es decir, está motivado. 2) connotación: todo en el teatro dice algo más, 3) movilidad: los signos son heterogéneos y, por lo tanto, intercambiables (por ejemplo, la lluvia puede ser representada de diversas maneras). Esta idea de Semiótica del teatro implica pensar en signos de signos, es decir, en una doble mediación. Esta concepción se pone en crisis justamente con el giro performativo, ya que el acontecimiento se puede comprender de manera autorreferencial. El problema analítico consiste en que no se pueden crear unidades mínimas, ya que la relación entre signos en la representación teatral crea un sistema heterogéneo. Entonces, ¿Cómo se puede describir la relación significante/significado? ¿Cómo se implican mutuamente la corporalidad y la signicidad, la sonoridad y la signicidad, cuando ya no hay personaje, historia, trama, convención o interpretación inducida?

A su vez, en lo performativo, el tiempo adquiere una nueva cualidad. El contenido del discurso se relega detrás del modo de habla. ¿Se trata de un acontecimiento sensual y es el espectador quien le adjudica significados? Esta es la pregunta que queda expuesta.

El análisis semiótico, al estar restringido al signo (significante/significado, que funciona en el marco de un sistema), no puede responder a estas preguntas. De este

modo, la ciencia teatral se encuentra en la encrucijada de desarrollar nuevos métodos para captar lo genuinamente performativo, ya que en las puestas experimentales las funciones performativas prevalecen sobre las referenciales. Las teorías estéticas tradicionales no pueden contener las implicancias de los cambios dados a raíz del giro performativo, por lo que Fischer-Lichte propone una teoría estética de lo performativo para el análisis y la investigación teatral.

3.3 Desde la Teatrología: Aportes de Patrice Pavis

El término poco científico y poco semiológico de “energía” resulta muy útil a la hora de delimitar el fenómeno no representable del que tratamos: con su presencia, su movimiento y su fraseo, el actor o el bailarín desprenden una energía que alcanza de lleno al espectador. Intuimos correctamente que esta calidad es la que establece la diferencia y la que participa tanto en la experiencia estética completa como en la elaboración de sentido.

Pavis

Patrice Pavis en su libro *El análisis de los espectáculos* (2000) analiza el teatro, la mímica, la danza, el cine y otros medios audiovisuales desde la semiología y la antropología del espectáculo, aportando a la teorización del hecho teatral un método de organización y análisis de los signos teatrales basado en un sistema de *vectorización*.

Este autor estudia la teatralidad como conjunto de signos o semiosis, es decir, como entramado de redes de signos vinculados que cobran sentido en su interdependencia dinámica. El método es un intento de superar el estudio fragmentario de la puesta en escena, y plantea la hipótesis de una analogía entre la puesta en escena y los sueños. Así, el escenario es el lugar donde se dan las operaciones de construcción de sentido inconsciente a través de movimientos de fuerzas llamados *vectores*. El vector, definido como una fuerza y un desplazamiento desde un determinado origen hacia un punto de aplicación, puede actuar por condensación (metáfora) o por desplazamiento (metonimia). De esta primera división, el autor desarrolla cuatro vectores: desde la condensación u operación metafórica, actúan el *acumulador* (acumula o condensa varios signos), y el *embrague* o *shifter* (hace pasar de un nivel de sentido a otro); y desde el desplazamiento u operación metonímica actúan el *conector* (enlaza dos elementos de la secuencia en función de una dinámica) y el *secante*

(provoca una ruptura del ritmo, por lo que aumenta la atención sobre un cambio de sentido) (Pavis, 2000:77) . De esta manera, los vectores señalan las relaciones que se establecen a lo largo de la obra entre las diferentes redes de signos, describiendo líneas directrices de la dramaturgia en base a principales opciones escénicas.

Al plantear el tema de lo 'no representable', es decir, de lo esencialmente invisible –la energía, las percepciones kinestésicas, la audición, el ritmo– Pavis como analista del espectáculo centra su atención en 'leer el cuerpo', vale decir, ver, oír y sentir cómo se mueve el cuerpo, su direccionalidad, sus calidades, esfuerzos y dinámicas. Al detenerse en ello, delata el alejamiento de la teoría y el análisis del espectáculo de una semiótica de la comunicación, señalando las falencias del modelo semántico del signo y de los niveles de sentido, que no son suficientes para el análisis de la puesta en escena contemporánea.

Pavis considera al actor como eje de su análisis, por lo que estudia su cuerpo en contacto con el resto de los componentes, incluso con el espectador. Significativamente, utiliza el concepto de *partitura*, aludiendo a una interpretación que genera efectos externos; y el de *subpartitura* o *subtexto*, que hace referencia a todo aquello sobre lo que el actor funda su interpretación: preparación técnica-profesional-artística y el entorno cultural en el que se inscribe al construir su partitura o 'ejecución' (*performance*) (Pavis, 2000:107-111).

Pavis, a su vez, plantea una *vectorización del deseo*. Tanto el deseo del cuerpo mismo de la representación como el del espectador son pasibles del análisis de las fuerzas que organizan el espectáculo. De este modo, el autor analiza el espacio, el tiempo y la acción desde su interrelación e interacción. El espacio, según Pavis, puede analizarse en su exterioridad más objetiva y fácilmente semiotizable (lugar teatral, espacio escénico y espacio liminar), lo que entiende como 'espacio objetivo'. Pero también puede analizarse desde lo que denomina 'espacio gestual', el que depende de la presencia, la posición escénica y el desplazamiento de los actores, lo cual atañe a la subpartitura. A su vez, puede analizarse a partir de considerar otros ámbitos como la proxemia o la experiencia kinestésica del actor, el 'espacio ergonómico'. Por otra parte, distingue el 'espacio dramático', que es el mencionado y simbolizado en el texto dramático; el 'espacio escénico', al que Pavis aporta el concepto de la mirada 'haptogénica' (cuando los *ojos tocan*); 'el espacio textual' que refiere al ritmo de la recitación del texto; el 'espacio interior', conocido también como espacio mental, donde

un personaje contempla su mundo interior figurado en la escena; y el 'espacio de instalación', cuando el teatro se instala en un lugar particular.

Resulta interesante para esta disertación la mirada que Pavis comparte con la fenomenología en general sobre la percepción y recepción del espectáculo, cuando sostiene que el teatro no le llega al espectador, sino que es el espectador quien hace que el teatro le llegue.

En el fondo, la percepción es un acto constructivo antes que receptivo o meramente analítico [...]. A pesar de todo, una teoría de los procesos mentales realmente satisfactoria sólo puede existir si incorpora equitativamente teorías de la motivación, de la personalidad y de la interacción social. Tal vez resulte arriesgado afirmar que cuando el agente asiste a una representación también busca continuamente puntos de reconocimiento, conexiones causales entre los acontecimientos. (Pavis, 2000:43)

Para Pavis, el espectador resulta una figura activa, no es un mero receptor, registrador. El cuerpo del espectador vibra con el hecho escénico, asocia, construye, proyecta, reflexiona, analiza, produce sus percepciones y sus respectivas conexiones. No se limita sólo a registrar lo que sucede sino que construye sentido interactivamente con el hecho. Pavis también aborda el tema de la subjetividad de la mirada del espectador como manera de experimentar estésicamente; y cita a Barba para aludir al involucramiento psicofísico del espectador en la dinámica del espectáculo: “espectadores capaces de seguir o de acompañar al actor en la danza del pensamiento en acción” (Barba, citado en Pavis, 2000: 38).

Haciendo referencia a la experiencia del espectador, Pavis argumenta que, siempre que éste suspenda la producción de significantes inmediatos, lo que experimenta primordialmente es la materialidad del espectáculo, a través de la presencia y corporalidad del actor, su tono de voz, los colores, la música, el ritmo. Lo que seduce y captura su atención es el erotismo del acontecer teatral: “cuando percibimos la materialidad de la representación (...), nada nos impide situarnos en lo prelingüístico, 'justo antes del lenguaje' y captar 'el cuerpo en la mente'.” (Pavis, 2000:30, citando a Mark Johnson, *The Body in the Mind*, University of Chicago Press, 1987).

Otro extracto significativo del autor que nos acerca al modo de análisis que propone es el siguiente:

Confrontado con un gesto, un espacio o una música, el espectador apreciará *durante*

el mayor tiempo posible su materialidad: quedará *primero* afectado de asombro y de mutismo por esas cosas que se le ofrecen a su estar-ahí, *antes* de integrarse al resto de la representación y de volatilizarse en un significado inmaterial. Pero tarde o temprano, fatalmente, el deseo se vectorizará y la flecha alcanzará su presa y la transformará en significado. Leer los signos del espectáculo supone así, paradójicamente, resistirse a su sublimación, pero, ¿durante cuánto tiempo? (Pavis 2000:33).

Asimismo, presenta la problemática, particularmente pertinente a esta investigación, de la interpretación de lo energético en función de su significación: lo que consiste en “saber conectar estas impresiones que anteceden al lenguaje con los demás elementos del espectáculo, especialmente lingüísticos y narrativos” (Pavis, 2000:30). Pavis señala la relación entre materialidad y vectorización, su posibilidad de registro en la organización del *espacio-tiempo-acción*, y la relación entre semiotización y dessemiotización como procesos antitéticos y complementarios. Puntualiza entonces la doble exigencia a la que se ve subscripta la descripción de un espectáculo: volver al cuerpo mismo de la representación y también abstraerse de él para sondear sus contornos y recorridos desde el punto de vista del deseo del espectador. Este tipo de reflexión valida en primer lugar la fisicalidad del espectáculo y, en segundo lugar, también la participación activa del espectador en la construcción del significado.

El método de análisis que Pavis propone se funda en la experiencia singular del espectador al asistir por única vez al acontecimiento teatral. Sostiene que en principio el espectador debiera conformarse con dicha experiencia como objeto de análisis, considerando que el evento al que asiste es único, dado que se organiza y desarrolla en función de lo efímero y singular.

En su libro *La puesta en escena contemporánea. Orígenes, tendencias y perspectiva* (2015), Pavis aborda el tema de la puesta en escena. La analiza desde una perspectiva histórica que recorre las producciones de Zola y Antoine, donde aparece la figura del director en su sentido moderno, las investigaciones espaciales de Appia y Craig, las vanguardias rusas encabezadas por Stanislavsky y Chéjov, la influencia de Copeau en la escena francesa, la ruptura propuesta por Artaud y Brecht, la descentralización de la escena con Vilar y Barrault, el giro performático de los años '60 y la creación colectiva, hasta la vuelta al texto en los '80 y la nueva dramaturgia de los '90. Revisa de este modo el trabajo tanto de artistas europeos, ejemplificados en Castorf, Pollesch, Chéreau, Mnouchkine como también producciones coreanas y las prácticas espectaculares del mexicano Guillermo Gómez-Peña en territorio estadounidense. En este libro, Pavis apunta el sentido específico que adquiere el

término *puesta en escena* dependiendo de cada contexto.

Pavis enmarca el análisis en el contexto de los *Performance Studies* (Schechner, R., 2002). Considera la puesta en escena como una de las innumerables manifestaciones de las *cultural performances*, donde las nociones de *espectáculo* y *acción performativa* (ritual, juego, ceremonia) se conjugan complejizando la óptica epistemológica, la cual se debate entre la objetivación antropológica y la construcción estética. Así, Pavis atestigua sobre el cambio de paradigma experimentado por la *puesta en escena* a partir del impacto que la *performance*, en tanto arte vivo o de acción, ha tenido sobre ésta. Articula ambos fenómenos vinculando ambos conceptos: *performance* y *mise en scène* en los términos '*performise o mise en perf*', a los que propone como una relectura del concepto de *teatralidad* concebido por Josette Féral.

De esta manera, el ensayo sostiene la hipótesis de que la *puesta en escena contemporánea* se ha transformado en *performance* en tanto participa de la producción de una acción, por lo que valida el acto mismo de su enunciación, su corporalidad y materialidad y su devenir permanente. La inclusión de nuevas tecnologías en la escena también es señalada por el autor como característica de esta mutación.

Por otra parte, se dedica a estudiar tres casos fronterizos donde se pregunta por los límites de la *puesta en escena*: la lectura escénica, la no-puesta en escena y la puesta en escena improvisada. La 'lectura escénica' subraya el sentido performativo de lo lingüístico; la 'no-puesta en escena' limita al mínimo lo necesario para transmitir un texto, como en las *performances* a oscuras; y la 'escena improvisada' altera la linealidad del texto y la duración del espectáculo en su compromiso por lo aleatorio en el aquí y ahora. Todas las acepciones demuestran diferentes dosificaciones de teatralidad en un diálogo entre los dos conceptos axiales del ensayo.

Finalmente, basándose en los textos posteriores a Becket y Koltés donde se evidencia que las fuerzas directrices del teatro ya no pasan ni por el autor ni por el director, Pavis da paso a la *alteridad*, donde el poder de decisión se transfiere a manos de los actores y de la mirada del espectador, en un territorio de heterogeneidad, multiplicidad e hibridación entre puesta en escena y performance. En este planteo, el autor desarrolla nuevos conceptos como *mise en corps* (puesta en cuerpo - *embodiment*) y *mise en perf* (organización de la performance), que complementan el marco teórico-metodológico propuesto anteriormente para el análisis de la escena teatral. Tanto los procedimientos analíticos propuestos en *theatre studies* como en *performance studies*,

que Richard Schechner había diferenciado una veintena de años atrás, se muestran válidos y complementarios para estudiar el proceso de creación de obras como *Les Coréens* (2006) de Michael Vinaver, y también para estudiar su recepción. En este sentido, transmutando el enfoque metodológico de lo que antes era una semiología descriptiva, Pavis transita hacia una fenomenología del sujeto que percibe.

3.4 Acontecimiento ontológico. Aportes de Jorge Dubatti

Las nociones de acontecimiento ontológico, 'el teatro sabe', 'el teatro teatral', la función ontológica y existencia, prácticas teatrales y pensamiento teatral, problematización, doxa teatral, teatro perdido, así como la distinción entre razón lógica y razón pragmática, determinan una base epistemológica que exige un modelo de investigador participativo

Dubatti

En *Introducción a los estudios teatrales* (2011) Dubatti analiza, actualiza y define el teatro y su relación con la realidad. En principio, plantea la problemática epistemológica del análisis teatral, señalando que la construcción científica del teatro como objeto de estudio implica una toma de posición ontológica. El autor parte de asumir la teatrología como ciencia del arte teatral, y sostiene que sólo las ciencias del arte que recurren a vínculos inter-disciplinarios pueden comprender la singularidad y complejidad del teatro. Si bien en los años '80 y '90 en Argentina predominó el análisis semiótico como base epistemológica de la teatrología, este autor señala la necesidad de un pluralismo epistemológico para abordar la escena teatral contemporánea. Además, plantea que para el análisis teatral se hace necesario revisar el pensamiento de los artistas a partir de sus prácticas.

El autor parte de la premisa de que cada construcción simbólica impone una concepción del mundo y del teatro respectivas, por lo que remite a un régimen de experiencia y a una concepción de la subjetividad que se presupone. En este sentido, Dubatti insta a adoptar el punto de vista 'adecuado a cada caso' para percibir la realidad. Observa que la semiótica considera el teatro como lenguaje, como sistema de comunicación y al actor como portador de signos; mientras que la antropología asume la teatralidad como una competencia humana, debido a que estudia los comportamientos

comparados entre el teatro y la cotidianeidad, la relación entre comportamiento teatral y comportamiento cultural; y que, por su parte, la teatrología entiende el teatro como acontecimiento ontológico, caracterizado por la producción de poiesis y expectación en convivio, y al actor como presencia aurática generadora de acontecimiento poiético.

Dubatti postula la teatralidad como un “acontecimiento convivial” fundamentado en una experiencia poiética propia del teatro, entendido como el encuentro co-presencial de artistas, técnicos y espectadores (2007, 43-44). Hace hincapié así en el hecho de compartir una experiencia. La experiencia individual se potencia al compartirla, al pasar a ser una experiencia colectiva; la teatralidad se alimenta de la atención y de la comunión. Dicho fenómeno se distingue de la teatralidad social en tanto que en esta última “no se produce el acontecimiento poiético (y) por lo tanto no sale del plano de la realidad cotidiana”, observación que lo lleva a sugerir el término “*espectacularidad social convivial*” para deslindarla del hecho teatral (2011:149-150).

Dubatti delinea algunos de los presupuestos filosóficos de la teatrología del siguiente modo:

- carácter efímero- evanescente
- la escena teatral construye una zona de experiencia y subjetividad que posee saberes y *haceres* específicos
- es prioritaria su función ontológica: poner un mundo a vivir
- debe ser estudiada en su dimensión de praxis (no desde esquemas abstractos *a priori*)
- para su análisis, es necesario diseñar categorías específicas acordes a su problematicidad y complejidad: por ejemplo, los conceptos de *ampliación*, *liminalidad*, *umbralidad*, *desdelimitación histórica*, etc.
- modelo de investigador participativo que interviene en la zona de experiencia teatral

El autor concibe el teatro como un acontecimiento compuesto por la simultaneidad de tres sub-acontecimientos: el convivio (acontecimiento en compañía), la poiesis (producción, nuevo acontecimiento que se produce en el transcurso de la acción teatral) y la expectación (su recepción). La especificidad del teatro, expresada desde una

definición lógico-genética, consiste justamente en esta naturaleza triádica: el teatro es la expectación de poíesis corporal en convivio. El teatro, en su dimensión pragmática, genera una multiplicación mutua de los tres sub-acontecimientos, de manera que se tornan indistinguibles en la dinámica del acontecimiento teatral. El teatro es la zona de acontecimiento resultante de la multiplicación convivial-poética-expectatorial. Expresada desde una definición pragmática, el teatro es la fundación de una zona de experiencia y subjetividad en la que intervienen convivio-poíesis-expectación.

Dubatti sostiene que esta definición pragmática implica una superación de los conceptos de teatro de la representación y teatro de la presentación, y retoma la secuencia inicialmente presentada por Kartún: representar- presentar- sentar (Dubatti, 2011:34), donde la influencia del concepto de performatividad emerge con fuerza. En esta secuencia, 'sentar' el acontecimiento teatral alude directamente a la función ontológica del teatro y el arte: el teatro crea un *espacio/tiempo de habitabilidad propio, sienta un hito en el devenir de nuestra historia*. (Dubatti, 2011:35)

La poíesis, su especificidad, subraya el nuevo ente que se produce en el acontecimiento, la acción de creación o producción. La poíesis se diferencia ontológicamente de otros entes cotidianos por su entidad metafórica, por su autonomía, desterritorialización, semiosis ilimitada y puesta en suspenso del criterio de verdad.

Dubatti afirma que *la poíesis no existe para producir sentido, sólo existe, sin un por qué ni un para qué*, y aludiendo al ejemplo de las formas más abstractas de danza contemporánea admite que las preguntas: *¿Qué significa, qué representa, qué 'quiere' decir, qué dice?, son preguntas impertinentes* (Dubatti, 2011:62). Afirma que la razón de existencia de la poíesis está en ofrecerse como una *ampliación, como un complemento ontológico de este mundo*.

Desde la Filosofía del Teatro, Dubatti recurre a la pregunta ontológica como vía de conocimiento: *¿qué es el teatro?, ¿qué pasa en el teatro?, ¿qué hay en el teatro?* Y es por este posicionamiento base y sus implicancias para la teatrología que sus aportes resultan pertinentes y vitales para la presente investigación.

En el presente capítulo hemos revisado cuatro autores de referencia (Schechner, Fischer-Lichte, Pavis y Dubatti) que introducen el concepto de performatividad en la teatrología, repensando y desarrollando herramientas útiles para el análisis teatral en la escena contemporánea.

LA TEATRALIDAD Y LO REAL

El giro cognitivo en las artes escénicas

Este capítulo se concentra en indagar el rol de los procedimientos metafóricos como medio de comprensión de lo real y de expresión teatral. En este sentido, repasa los aportes de pensadores que investigan el sentido de la teatralidad y la experiencia en la escena contemporánea, y en los que el giro cognitivo en torno a la corporalidad ha servido para re-significar lo real y repensar las artes escénicas.

4.1 Estudios teatrales y Ciencia cognitiva corporizada. Aportes de McConachie, B. y Hart, F. E.

Following Gordon and Vielmetter, it is evident that most spectators engage in empathetic observation as soon as a performance begins, watching facial expressions and body language in human exchanges to figure out what is going on. This is not the same as reading the body as a sign. Rather, it is a mode of cognitive engagement involving mirror neurons in the mind/brain that allow spectators to replicate the emotions of a performer's physical state without experiencing that physical state directly.¹¹

McConachie y Hart

En el libro *Performance and Cognition* (2006), McConachie y Hart sostienen que la noción de espectador como 'lector' (la cual es generalmente derivada de teorías de la performance basadas en el lenguaje) tiene una limitada comprensión de la recepción del espectador. Las ciencias cognitivas han demostrado que la empatía y la respuesta emocional son cruciales en la experiencia del espectador incluso más que el tipo de decodificación que los semióticos imaginan. Desde este posicionamiento señalan que el entendimiento del otro le debe más a la imitación (mecanismo básico de la empatía)

¹¹ De acuerdo con Gordon y Vielmetter, es evidente que la mayoría de los espectadores se involucran en una observación empática tan pronto como la performance comienza, mirando las expresiones faciales y el lenguaje corporal en las interacciones humanas para dilucidar qué está sucediendo. Esto no es lo mismo que leer el cuerpo como un signo. Es un modo de involucramiento cognitivo a través de las neuronas espejo en la mente/cerebro que permite a los espectadores reproducir las emociones de los estados físicos del *performer* sin experimentar esos estados físicos directamente. (Traducción de la autora)

que al entendimiento racional. Incluso, postulan que la empatía puede mover al espectador más allá de la problemática 'del otro', de la problemática de 'la otredad', de 'aquel que está siendo mirado'.

Según estos autores, la noción de empatía asume generalmente el involucramiento emocional, y la emoción es central en la construcción de sentido. Para ellos, la empatía es parte de respuestas psico-químicas que se desarrollan en constante retroalimentación en el convivio actor-espectador y en el sostén de la atención durante el devenir del espectáculo. Estas consideraciones sobre el involucramiento emocional comparten ideas con Damasio (2006 a y b) en su demostración de que la separación cartesiana cuerpo-mente es inválida, por un lado; y por el otro lado, con la fenomenología de Merleau-Ponty quien considera que la percepción involucra una corporalidad viva y presente, y define el acto de percibir como hacerse presente a algo a través del cuerpo (McConachie y Hart,2006:6). En este sentido, los autores consideran la experiencia como un fenómeno perceptual global que excede las limitaciones del lenguaje.

Desde la introducción del libro, ellos plantean la problemática de la percepción/interpretación, del sentido de sí mismo, del inconsciente cognitivo y su conexión con el lenguaje, del juego libre del significado (retomando postulados de Jacques Derrida), y cuestionan la visión tradicional acerca de la idea de *concepto*. Valiéndose de afirmaciones de Lakoff y Johnson como *las metáforas estructuran el sentido de sí mismo*, mencionan las nociones inconscientes que culturalmente aceptamos y afirman que casi todo el comportamiento del ser humano incluyendo el pensamiento racional deriva de este nivel que está por debajo de la consciencia consciente (*conscious awareness*). Citan a Lakoff y Johnson: "It is the rule of thumb among cognitive scientists that unconscious thought is 95% percent of all thought - and that may be a serious underestimate"¹² (Lakoff y Johnson, 1999:13). A su vez, los autores retoman las categorías de nivel básico identificadas por Eleanor Rosch como imágenes y categorías de la mente/cerebro que subyacen y motivan la producción de sistemas de signos, incluyendo el lenguaje, las que no son accesibles directamente a través de las palabras. Los conceptos no son entendidos como una proposición del lenguaje, sino como la manera en la que el cerebro mapea o categoriza respuestas anteriores al lenguaje, lo

¹² Entre científicos cognitivos, está completamente aceptado que el pensamiento inconsciente conforma el 95% de todo nuestro pensamiento, y eso puede ser una seria subestimación. (Traducción de la autora)

que condiciona a las personas -según estos autores- a que sólo se inclinen por conocer lo que las estructuras en su mente/cerebro les ofrecen.

De este modo, McConachie y Hart exploran los postulados teóricos de un acercamiento cognitivo al teatro y la performance. Ellos adhieren al concepto de mente-corporeizada, es decir, a la idea de que la mayoría de las estructuras del pensamiento y la expresión surgen por inmersión de un cerebro en un cuerpo humano, y a su vez, ese cuerpo está inmerso en un ambiente físico y socialmente determinado y condicionante. Las variaciones en la estructura mental debido a condiciones culturales específicas dadas en cierto momento y lugar retoman las preguntas del ser y el conocer, haciendo del concepto de mente-corporeizada un mediador entre las epistemologías esencialistas y las relativistas. Así, este concepto de mente-corporeizada da lugar a la creación de una nueva perspectiva epistemológica: el *realismo corporizado*.

En *Performance, Phenomenology, and the Cognitive Turn*, Elizabeth Hart indaga y reafirma el concepto de *conciencia corporizada* de Maurice Merleau-Ponty, señalando su relevancia para las ciencias cognitivas contemporáneas. En términos de debate teórico, proponen al cuerpo como el lugar común entre los fenomenólogos y los semióticos, entendiendo sus diferencias de foco, no como opuestos filosóficos, sino como dos aspectos diferentes del mismo conjunto de determinaciones. Hart sostiene que el lenguaje y el discurso están ellos mismos corporizados, e intenta comprender el *embodiment* no sólo como *mind-embodiment* sino también como inscripción cultural al modo relativista.

Los autores proclaman el espacio como metáfora y la metáfora como espacio: el espacio (*performance space*) produce significado desde su materialidad, como foco de imaginación, como convocante de signicidad cultural. Según ellos, el espacio del escenario es un espacio tangible y físico que habla su propio lenguaje concreto, un espacio a ser llenado. Llevando esta idea a otro nivel, los *site specific performances* amplían la potencialidad material, sensual y sígnica de espacios no convencionales para la performance. Desde estos desarrollos, se postula que el espacio habla, tanto como un cuerpo lo hace. Es en este sentido que aportan e inspiran inquietudes a la producción y al análisis teatral.

4.2 La interrelación entre la Filosofía y la Danza. Aportes de Maxine Sheets-Johnstone

We come into the world moving. We're precisely not stillborn. Indeed, movement forms the 'I' that moves before the 'I' that moves forms movement. We make inchoate reaching movements before we effectively reach and grasp. We kick our legs before we crawl or walk. We babble and coo before we speak. We move before we judge directions or navigate across distances from A to B or have any kind of concept of distances. We learn our bodies from the beginning—we learn our bodies and learn to move ourselves. We do so without an instructions manual and without any instructions from other people. How do we do this? We learn to move ourselves. We learn our bodies and we learn to move ourselves. In the process, we form non-linguistic concepts—what I call corporeal concepts, because they emanate from our own bodily experiences of movement. We learn far and near, we learn fast and slow, we learn in, inside, on, underneath. We learn concepts that have to do with space and time and force non-linguistically. Indeed, there would be absolutely no basis for language unless we had formed some of these concepts from the very beginning on the basis of our having learned our bodies and learned to move ourselves. We also relate to other people through movement, through our awareness of our own tactile, kinesthetic bodies and through our awareness of the kinetic dynamics of others. We learn this through play, through affect attunement, and through more sophisticated forms of dance.¹³

M. Sheets-Johnstone

Maxine Sheets-Johnstone en su libro *The primacy of movement* (1999) investiga el rol primordial que tiene el movimiento en la formación del ser humano. Sus investigaciones muestran cómo nuestros cuerpos kinéticos, siempre interactuando con el mundo, proveen de moldes y peldaños a las mentes humanas, son base del desarrollo del individuo, de su desempeño en la vida diaria, así como son base del lenguaje, de la

¹³ Venimos al mundo moviéndonos. Precisamente no nacemos quietos. El movimiento forma el 'yo' que se mueve antes de que el 'yo' que se mueve forme el movimiento. Hacemos movimientos rudimentarios de alcance antes de efectivamente poder alcanzar y agarrar. Tiramos pataditas con nuestras piernas antes de poder gatear y caminar. Balbuceamos y murmuramos antes de poder hablar. Nos movemos antes de juzgar direcciones o navegar distancias de A a B o tener cualquier concepto de distancias. Aprendemos nuestros cuerpos desde el inicio- aprendemos nuestros cuerpos y aprendemos a movernos. Lo hacemos sin un manual de instrucciones y sin instrucciones de otra gente. ¿Cómo hacemos esto? Aprendemos a movernos. Aprendemos nuestros cuerpos y aprendemos a movernos. En el proceso, formamos conceptos no lingüísticos - lo que llamo conceptos corporales, porque devienen de nuestra propia experiencia corporal de movimiento. Aprendemos lejos y cerca, aprendemos rápido y lento, aprendemos en, adentro, sobre, debajo. Aprendemos conceptos que refieren al espacio y al tiempo y se abren paso no lingüísticamente. No habría absolutamente ninguna base para el lenguaje a menos que no hubiéramos formado algunos de estos conceptos desde el primer comienzo sobre la base de haber aprendido nuestros cuerpos y aprendido a movernos. Nosotros además nos relacionamos con otra gente a través del movimiento, a través de nuestra conciencia de nuestros propios cuerpos táctiles y kinéticos y a través de nuestra conciencia de la dinámica kinética de los otros. Aprendemos esto a través del juego, a través del entonamiento afectivo, y a través de más sofisticadas formas de danza. (Traducción de la autora)

conciencia y, por tanto, de la cultura en relación con su momento histórico. Esta autora postula que gran parte de la comunicación está dada por el intercambio energético y recíproco de nuestras expresiones corporales (gestos, posturas, movimientos, velocidades, etc.) en constante movimiento y transformación, no mediado por la palabra y de significación inmediata y directa.

Alineada con las teorías de George Lakoff y Mark Johnson (por ejemplo, *Primary metaphor, 1999*), ella entiende que el lenguaje deviene de un aprendizaje previo que es corporal y en el mundo. La creación y entendimiento de conceptos e ideas devienen de una experiencia del cuerpo en movimiento, donde es clave la relación con el entorno. Propone que el movimiento es el preludio del habla.

Pensar en movimiento es uno de los ejes de su investigación, y por ello se alinea con disciplinas de danza de improvisación como el *contact improvisation*. Asimismo, su posición es similar a la que asume Stern cuando piensa los intercambios adulto-bebé como una danza improvisada. La noción de *Pensar en movimiento* desbarata la idea de que pensar es algo necesariamente dependiente del lenguaje. Usualmente se cree que *lenguaje, pensar y racionalidad* son un triunvirato interdependiente, olvidando que en la temprana edad hemos pensado en movimiento y que esa es la manera en que aprendemos en el comienzo de nuestra vida. Con un ejemplo sencillo, Sheets-Johnstone nos muestra una manera básica de pensar en movimiento: al ir por un sendero donde hay una gran piedra, uno no piensa 'oh, hay una piedra en mi camino, tengo que levantar la pierna, tengo que extenderla, tengo que pasarla por encima, hacer un esfuerzo' sino que uno simplemente sortea el obstáculo, lo cual constituye una manera muy básica en la que 'pensamos' en movimiento en nuestra vida cotidiana.

Este concepto apela a la percepción y escucha de la *dinámica* en relación con el momento compuesto por un espacio/circunstancia, y la presencia de los otros. Apela a estar presentes en la vida kinética. Por ejemplo, en una danza de grupo improvisada, donde no hay una dirección ni nada programado, donde *se crea al andar*, uno no se mueve simplemente a través de la forma sino que la forma lo mueve a uno, o la forma se mueve a través de uno. Se trata de moverse 'en concierto' con otros. Un estado de escucha y alerta, que trasciende los hábitos particulares, y que es particularmente pertinente y relevante tener en cuenta en el análisis de las artes performáticas y de los procesos de creación teatrales contemporáneos. *Pensar en movimiento* involucra la *presencia* en la repetición, esa espontaneidad de lo espontáneo y lo planeado que

realimenta la atención del espectador. Esa recreación de vida, renovada una y otra vez. Los 'motivos' son pensados como invitaciones al juego. El artista hace el trabajo espiritual de convertir cada propuesta que interpreta en posibilidad de dar, en su posibilidad de entrega.

El rol del *juego, la imaginación y la sintonización afectiva* cobra gran relevancia en la investigación de esta autora. También en esto coincide con Stern: ambos autores destacan el rol de la empatía corporal, no lingüística, en la intersubjetividad.

En cuanto a la importancia del rol de la imaginación y el juego, Maxine Sheets-Johnstone, en la mesa redonda del Philoctetes Center, recuerda y cita a Carl Jung en *Psychological Types* del siguiente modo:

For everyone whose guiding principal is adaptation to external reality, imagination is, for these reasons, something reprehensible and useless. And yet we know that every good idea and all creative work are the offspring of the imagination, and have their source in what one is pleased to call 'infantile fantasy.' Not the artist alone, but every creative individual whatsoever owes all that is greatest in his life to fantasy. The dynamic principal of fantasy is play, a characteristic, also, of the child. And as such, it appears inconsistent with the principal of serious work. But without this playing, without fantasy, no creative work has ever yet come to birth. The debt we owe to the play of imagination is incalculable.¹⁴

De la misma manera en que para esta autora el movimiento precede al lenguaje, el ritual también lo precede. Es la manera en que, en la historia de la humanidad, inicialmente, se comunicó significado. En el proceso de ritualización es que se crea el significado social. El discurso hablado y el discurso del movimiento están íntimamente ligados. Cuando hay incongruencia entre ambos, esta perspectiva propone que el movimiento se mantiene primordial como significante. Es en este sentido que el aporte de Sheets-Johnstone a la teatrología resulta nodal e iluminador para pensar la puesta en escena.

4.3 La cotidianeidad como teatro. Aportes de Josette Feral

¹⁴ Para todo aquél cuyo principio guía es la adaptación a la realidad externa, la imaginación es, por esa razón, algo rechazable e inútil, Y sin embargo sabemos que cada buena idea y todo trabajo creativo emana de la imaginación, y tiene su fuente en lo que uno gusta llamar 'fantasía infantil'. No sólo el artista sino cualquier individuo creativo debe todo lo más grandioso de su vida a la fantasía. El principio dinámico de la fantasía es el juego, una característica también del niño. Y como tal, parece inconsistente con los principios del trabajo serio. Pero sin este juego, sin fantasía, ningún trabajo creativo puede nacer. La deuda que le debemos al juego de la imaginación es incalculable. (Traducción de la autora)

En el libro *Acerca de la teatralidad* (2003), Josette Feral adscribe a la idea de que la teatralidad desborda el fenómeno estrictamente teatral y puede ser encontrado tanto en formas artísticas como en lo cotidiano. Ella define la teatralidad como un "proceso" que "tiene la voluntad definida de transformar situaciones o retomarlas fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de manera diferente" (Feral, 2003:44).

La autora se pregunta en qué nos concentramos cuando debatimos el tema de la teatralidad, y arriba a la siguiente respuesta: 1) en los cuerpos; 2) en la materialidad en relación con el tiempo y el espacio; 3) en la de-codificación de signos (lo que llama retórica de la imagen o análisis narrativo del relato) (2003:14).

Y se pregunta: ¿Quién hace a lo teatral si las cosas no son naturalmente teatrales?, ¿es el actor, el director, o el espectador? Esta autora propone el estudio de la teatralidad como herramienta heurística para entender o definir nuestra posición como sujetos. Sirviéndose de las reflexiones de varios autores (entre otros, Evreinov, Barthes, Fisher-Lichte y Burns), Feral concluye que la noción de teatralidad no es una propiedad que se circunscribe al modo del 'tener o no teatralidad' sino que reposa en una mirada de extrañeza: la teatralidad

no pertenece ni a los objetos, ni al espacio, ni al actor, pero puede investirlos según su necesidad. Es más bien el resultado de una dinámica perceptiva: la de la mirada que une un observado (sujeto u objeto) y un observador. Esta relación puede ser tanto la iniciativa de un actor que manifiesta su intención de juego, como la de un espectador que transforma por su propia iniciativa al otro en objeto espectacular. Por la mirada que mantiene, el espectador crea entonces, frente a lo que ve, un espacio otro cuyas leyes y reglas no son más las de lo cotidiano y donde inscribe lo que observa, percibiéndolo con una mirada diferente, con distancia, como mostrando una alteridad donde sólo puede situarse como mirada exterior. Sin esa mirada indispensable para la emergencia de la teatralidad y su reconocimiento como tal, lo otro que miro estaría en el mismo espacio que el del espectador y en consecuencia, en mi cotidianeidad, fuera de todo acto de representación (Feral, 2003:108).

Feral, citando a Baudrillard (Feral, 2003:31), argumenta que la realidad es "efecto de la seducción, ilusión en sí misma", "imposible de captar sin mediación". De este modo, introduce la idea de que la realidad como tal no existe. Desde este posicionamiento, la 'representación' se piensa como un proceso de recepción, donde no se entiende al teatro como algo dado sino como algo que es construido, y donde la realidad tanto como el teatro son percibidos como construcciones subjetivas. La subjetivación, de este modo, refiere al proceso de representación que Feral considera central para pensar la teatralidad.

Feral señala a la necesidad de construir una *brecha* (2003:34) para constituir

teatralidad entre la realidad y la ilusión, donde esta brecha es dada por el consenso entre actor y espectador en la situación de espectáculo. Se sostiene sobre una convención: el acuerdo inicial de aceptar el juego, manteniendo ciertos límites implícitos a la situación. Este *encuadre* (o contrato interaccional) limita las actividades posibles y el tipo de participación de cada persona. Feral retoma el concepto de *liminaridad* de Goffman (Feral, 2003:36), remitiendo a la idea del umbral. Según la autora, el espacio de la actuación necesita un umbral. Por otra parte, el encuadre implica un espacio que no está fijado de antemano, sino que puede variar dependiendo de quien observa y, de este modo, se negocia y calibra interaccionalmente en la escena: el *framing* (marco en movimiento de continuidad) es un marco activo y dependiente del sujeto receptor cuya mirada es selectiva. Y el limen implica un umbral que permite el acceso al espacio.

Feral se apoya en el concepto de “espacio transicional o potencial” de Winnicott (Feral, 2003:41), psicólogo y autor del libro *Juego y realidad* (1973), entendido como el espacio que el niño crea y puede controlar para poder jugar, un espacio que no pertenece totalmente a la realidad pero que tampoco le pertenece totalmente al niño. Este espacio (de algún modo, virtual) tiene reglas inventadas por el niño, que cualquiera que entra debe respetar. Winnicott advierte que la cultura crea su espacio potencial a través del arte. En el teatro, este espacio potencial es el que habilita la posibilidad de 'teatralidad', de emergencia de la poiesis, y resulta la base del proceso mimético: sin espacio transicional no hay mimesis posible. De la misma manera que el actor necesita el espacio potencial para actuar (por su posibilidad de juego y protección), el espectador también lo necesita para leer e interpretar la teatralidad. El espacio potencial puede ser físico aunque no necesariamente, y funcionará en tanto haya encuadre de algún tipo. Entre otras características de la teatralidad, Feral también menciona el (re)conocimiento de la intención de representación, lo que llama "teatralidad latente" (Feral, 2003:39), de la ostensión y de la especularidad (donde la teatralidad se concibe en la conciencia del espectador). Todos estos conceptos son clave para al análisis teatral.

Analizando el vínculo entre teatro y vida, entre teatro y realidad, la autora se detiene en el concepto de mimesis. Diferencia dos tipos de mimesis: activa y pasiva. La mimesis pasiva se refiere a la representación, a la imitación de la realidad. Citando a Aristóteles, quien enunció “el arte imita la naturaleza, pero el arte lleva hasta el fin lo

que la naturaleza es incapaz de hacer” (Feral, 2003:28), señala que el arte es capaz de mejorar la naturaleza y, en este sentido, Feral arriba a la noción activa de mimesis. La mimesis activa la considera como “la libre expresión de la misma realidad”: una mimesis no imitativa que no sólo no reproduce nada, sino que hasta produce otra realidad, produce un evento que se constituye como realidad en sí mismo. También la llama mimesis productiva. Esta diferenciación es pertinente a nuestro desarrollo porque retoma el concepto de performatividad una vez más (aunque desde una perspectiva diferente) y apunta a los ejes de los diferentes paradigmas teatrales en la historización que venimos revisando: representación / presentación / liminalidad / sentar el acontecimiento.

Feral define “lo real como lo que sucede y la realidad, como lo que no es ficción” (Feral, 2003:31). El teatro está inscripto en lo real por su calidad de evento. Este nivel de análisis observa los cuerpos de los actores, los objetos, etc. También pertenece a la realidad porque es un evento inscripto en la realidad, pero al mismo tiempo está fuera de ella porque construye un mundo de ilusión. Sin embargo, esta relación entre la ilusión y la realidad ha sufrido transformaciones en las artes escénicas. Como ya ha sido expuesto anteriormente, lo performativo se basa en la presentación: lleva a escena acciones reales, realizándolas. En las primeras indagaciones, este concepto se diferenció de lo teatral porque lo performativo no podía volver a su punto de inicio. Por ejemplo, esto ocurre en las *performances* donde el *performer* mutila parte de su cuerpo, o comete otras acciones que no tienen retorno. Actualmente, el teatro ha tomado muchos aspectos de la *performance* al desligarse del paradigma de la representación.

Las tendencias teatrales y performáticas actuales (desde el giro performático de los años 60) revalorizan el cuerpo como mediador en la comunicación, la creación de sentido y la experiencia, e incluso reconocen y proponen la preponderancia de su materialidad por sobre su signicidad. Si bien es cierto que el teatro moderno ha sido fuertemente influenciado por el sentido de verdad y de creencia del actor vinculado a la acción, un legado de la teoría estética Stanislavskiana, en la actualidad, cada puesta en escena, independientemente de la teoría estética, se concibe como una realidad autónoma, donde el centro de la escena es el actor. La evidencia real es su 'estar allí', realizando una acción, siendo él mismo expuesto a un otro en situación de presentación.

Desde una perspectiva material de la escena, la corporalidad del actor es su

propia identidad, la cual funda y funciona a través de sus propias leyes en su propia creación de mundo. En este sentido, lo real se puede comprender como aquello material de la escena, vinculado a las cosas, a lo que sucede, a la acción misma, libre de interpretaciones previas. También se puede comprender lo real como vinculado a lo innombrable, es decir, a lo que sucede en el ámbito de lo energético. Lo real se sitúa entonces a nivel del suceso porque percibimos que pasa algo, aunque seamos incapaces de determinarlo.

4.5 Procedimientos metafóricos en la expresión artística

También según Feral, el discurso metafórico es un discurso donde opera la teatralidad, pues se funda en una dualidad o una multiplicidad de sentido, es decir que el espectador sólo puede comprender la metáfora si comprende el desplazamiento de la imagen inicial. Algunos de los medios expresivos son la fragmentación, la alegoría, la repetición. La metáfora crea una partición con la realidad que establece diferentes niveles de percepción y define diferentes teatralidades según cada estética (Feral, 2003:30). Feral remarca la importancia de la evolución de la imagen en el teatro porque ésta trae la idea de estilización que distingue de la imitación, de la representación o de la copia de la realidad. Según Craig y Meyerhold, es a través de la imagen que el teatro se convierte en arte. En la forma artística lo que atrae no es la copia ni la representación, sino la distancia entre lo que sucede en escena y lo que es evocado.

Con la contribución de Artaud se amplifica este aspecto, al proponer un lenguaje físico basado en la energía, en signos y no en palabras, direccionando la mirada hacia una concepción sensorial y plástica del evento teatral. El teatro como un lugar donde se valida y aprecia el aporte del contacto físico además del contacto intelectual.

Metáfora significa mudanza, mudanza a otro plano de realidad. Argüello Pitt en su libro *Ensayos* reflexiona:

La metáfora no hace otra cosa que el transporte de una situación a otra, la posibilidad de saltar campos paradigmáticos por medio de analogías y diferencias. La metáfora opera uniendo dos o más imágenes-conceptos pero su poder reside en que no intenta mantener las identidades sino que las confunde. Este salto de continuidad hace que la mirada y el entendimiento se pregunten por la experiencia. Lo “extraño” de la experiencia permite visitar de manera diferente aquello que resulta “familiar”. Lo político justamente está en el poder de la metáfora y del proceso metaforizante ya que el traslado hacia otros niveles de entendimiento de un fenómeno que parece normal, cotidiano, hace que lo veamos desde otra óptica. La

ficción desde esta perspectiva es un proceso, no es algo dado de antemano, es algo por lo cual entendemos de manera desplazada aquello que llamamos realidad y que se presenta como una representación de ésta, ya no sólo como una imagen que corresponde sino como un corrimiento, una extrañeza que hace que forcemos el entendimiento y nos preguntemos ¿en lugar de qué cosa está?

La metáfora desplaza, traslada con fuerza de un territorio a otro. Cambia de naturalezas “las cosas” y nos obliga a tratar de dilucidar un enigma que siempre parece velado o que, por lo menos, siempre nos provocará sentidos divergentes. El poder de la metáfora es nombrar lo innombrable y al mismo tiempo no nombrarlo del todo. Dejar un resto. Ese espacio de inacabado que permite el juego de imaginación y que ésta siempre sea, de alguna manera, perturbadora. El campo paradigmático que compartimos en los ensayos es lo que comúnmente llamamos “imaginario”, como un espacio donde las experiencias y saberes se confrontan con lo posible y con lo imaginable. El imaginario pareciera incluir la posibilidad de asociar situaciones pasadas con un devenir y un futuro posible que se reconfigura en cada acción. La metáfora es donde el imaginario se nutre.

El proceso metafórico se produce por un choque entre dos o más términos, imágenes, y opera por analogía. No es pero es. Esta idea de ambigüedad y de polisemia en el teatro contemporáneo resulta muy productiva. (...)

La posibilidad de generar campos metafóricos es dar lugar al real. (...) En el teatro sucede lo mismo. La ficción desplaza, pero ese desplazamiento instaaura un real. (Argüello Pitt, 2013:22)

Esta búsqueda de lo real en la escena responde a la esencia del teatro en todos los tiempos: el teatro es acontecimiento, por lo tanto, para que exista como tal necesita que “algo suceda, (...) que la realidad sea transformada por una experiencia que irrumpe inesperadamente. Que se dé lugar a una transformación, ese sigue siendo el lugar fundamentalmente político del teatro, donde siempre está el otro y lo otro” (Pitt, 2013:22). El lugar de la transformación a nivel político, para José Luis Arce, es el de la poesía como visión de mundo. En una entrevista para la revista de *Teoría y Crítica Teatral - telondefondo*, disponible en línea, argumenta:

la poesía transgrede el encadenamiento lineal, horizontal que permite justamente el corte en los discursos de poder. (...) Esta imagen del hombre poeta en términos tanto antropológicos como culturales: el poeta con mayúsculas. Para mí, el poeta es el reaseguro no sólo del hombre en términos esenciales, sino que es la figura, la imagen cultural que transgrede. Es el hombre que crea en términos antropológicos frente al que no crea. (...) En un sentido integral, más allá de los comportamientos que crea tal o cual arte uno puede ser poeta cocinando o siendo talabartero, en este sentido hablo, por eso digo antropológico (Arce, 2009:4)

4.6 El teatro como experiencia, y la experiencia como contacto directo cuerpo-mundo

En el primer capítulo de este trabajo fue expuesto el concepto de experiencia desde la perspectiva de Mark Johnson, enriquecida por diversas perspectivas científicas. En este apartado, se ampliará la idea de experiencia a partir de las reflexiones de

Daniela Martín (en Argüello Pitt, 2013:95), ya que aporta otras subjetividades para su comprensión que se entrelazan directamente con el quehacer teatral actual, su recepción como experiencia y la experiencia como modo de conocimiento.

Según el ensayo de Martín, en la cotidianeidad entendemos el concepto de experiencia desde dos perspectivas, pero ambas apuntan al modo en que conocemos el mundo, ya sea de manera reflexiva o sensorialmente. La primera apunta a la idea de acumulación de conocimientos y su posibilidad reflexiva, entendiéndola como experiencia pasada (recuperada por memoria, asociación, pensamiento, lenguaje). Esta manera en que entendemos la palabra experiencia involucra su procesamiento por medio del razonamiento, por lo que se articula posteriormente a la adquisición del lenguaje. Y la otra hace referencia a la participación perceptiva, sensible, directa, corporal y sensorial; es decir, como experiencia presente, vital, consciente, en el aquí y ahora, que involucra al ser en su totalidad. Podría decirse que esta segunda manera de concebir el concepto de experiencia es previa al lenguaje, o donde la gramática del lenguaje todavía no ha impreso su lógica de conocimiento.

Entre estas dos formas de entender la experiencia se ha dado el devenir del análisis teatral. En una primera etapa, ha dominado el paradigma representacional, que aspiraba a proyectar una ficción centrada en el texto, apoyado en la narración de una historia o fábula, disponiendo la división del espacio en escena-sala y, de esa manera, enmarcando la ficción, dándole al espectador un lugar de observador cómodo, 'seguro', pasivo y a oscuras, con la encarnación de personajes por parte del actor que buscaba la identificación del espectador o su distanciamiento de acuerdo al drama psicológico que presentaba. Esta perspectiva era heredera de la noción de mimesis pasiva y reproducía una manera de transmitir 'experiencia' desde relaciones lógicas de causa y efecto, donde lo verosímil y lo coherente predominaban en la dramaturgia. Se trataba de un teatro que atendía a lo racional en primera instancia.

En una segunda etapa, las teorías teatrales de la modernidad se fundan en la crítica de la representación. Éstas conciben la experiencia como acontecimiento, como suceso y usan procedimientos como la desaparición del personaje para dar lugar al actor/persona (y su biografía en incontables casos), y la búsqueda de intimidad con el espectador, desarticulando la convención espacio-escena, y dando lugar al uso de espacios no convencionales. Se trata de propuestas generalmente no narrativas ni lineales, donde la fragmentación y la multiplicidad de sentidos son la regla. Mucho de su

valor se basa en aspectos sensoriales y kinestésicos, en lo material y plástico, en lo energético y radicalmente presencial. Emplea procedimientos que desestabilizan el espacio de ficción, creando un espacio de experiencia a ser transitada, sin garantías ni seguridades para el espectador.

Cornago en su artículo *Teatro de la experiencia* menciona algunas características que nos permiten distinguir este tipo de práctica escénica. Hace foco en la experiencia de recepción del espectador y el tipo de experiencia involucrada en la producción de la misma:

El público no mira un espectáculo ajeno, una historia que le están contando, sino que está-ahí, formando parte de ese acontecimiento, sintiéndolo con todo su cuerpo... Este teatro debe crecer forzosamente desde dentro, desde la subjetividad de cada actor, desde sus emociones y experiencias, desde su historia personal (citado en Argüello Pitt, 2013:96).

Esta segunda perspectiva exige mayor compromiso de ambas partes, tanto del actor como del espectador. Ambos se ven más profundamente involucrados en el hecho teatral.

Cornago afirma que la experiencia, en este caso, subraya el “sentido de encuentro que adquiere el acontecimiento teatral” (íd., 2013:96), un encuentro de la comunidad de cuerpo presente en un tiempo determinado para compartir un evento. El compartir hace a la experiencia. Y en este sentido, no es lo mismo vivenciar solo que vivenciar acompañado. Ese compartir aurático y móvil aporta una calidad de ‘único’ a cada evento, donde hay muchos otros receptores (y emisores) que atienden, y en su lugar de espectadores reaccionan, vibran, participan indefectiblemente en la comunicación y la creación del acontecimiento.

La experiencia como *modo de conocer* en el presente, implica un ‘ir hacia’, un viaje a lo desconocido, por lo que requiere una entrega al devenir, al estar presente y dispuesto a lo inesperado, al encuentro, a la sorpresa, a lo no planificado, a lo que se escapa de una dinámica de control, por lo que conlleva además la idea de posible peligro. En la medida en que se aleja de lo conocido o lo predecible, adquiere más validez como experiencia.

En la escena contemporánea, en la búsqueda de lo real en escena, el actor practica estos procedimientos. El teatro como acontecimiento presente desestabiliza lo planeado para recrearse en cada función de acuerdo a las variables del momento. El actor se entrega a un vacío donde debe desentenderse de la lógica del control para emancipar la escena de lo proyectado o previsto y habitarla en su dimensión actual.

Tanto para el espectador como para el actor el teatro es un ámbito de experiencia y por ende de conocimiento. Del tránsito del texto (la palabra) hacia lo corporal deviene la evidencia de la corporización (somatización) del conocimiento. Para Diana Taylor el paradigma performático sirve a este propósito, ya que “connota un proceso, una praxis y una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo” (Taylor, 2007:15). Para Taylor, la calidad performática de una actuación social o escénica nos permite advertir la transmisión de saberes mediante el cuerpo y reflexionar sobre el conocimiento in-corporado o corporizado (*embodied knowledge*).

Práctica, poética y saber

Se nos caen las lágrimas en ciertos momentos de las películas o las obras teatrales, incluso las que no se consideran artísticas, cuando algo 'nos toca un resorte'. Esta metáfora es exacta, porque se refiere al fenómeno de resonancia o vibración comprensiva. Si usted tocara una cuerda de un violín, y hubiera otro violín en la habitación, el segundo resonaría en el mismo tono que el primero. Sentir resonancia es un síntoma seguro de identidad con aquello que canta. La calidad es el reconocimiento de lo que Gregory Bateson llamó "el patrón que conecta". Hay algo biológico en el arte y en el reconocimiento de la belleza y la calidad, y con esto no quiero decir que la belleza sea natural en el sentido de opuesto a lo artificial. Las formas de arte altamente tecnológicas, abstractas o computarizadas pueden tener esa misteriosa cualidad de los seres vivos, lo mismo que un paisaje o un haiku. Con "biológico" quiero decir que como somos seres con todas las vueltas complejidades y dinámica y flujo autorreproductor y gracia inconsciente que da la vida, somos lo suficientemente ricos y adultos como para resonar o vibrar en presencia de otra cosa, que a su modo también está viva. Cuando el arte está vivo resuena comprensivamente con el corazón. Cuando el conocimiento está vivo resuena comprensivamente con la estructura profunda del mundo.

Nachmanovitch

El presente trabajo revisó autores de referencia hilvanados por la pregunta acerca de la actual valorización del cuerpo en la creación de sentido, su rol en la cognición y su función en las artes escénicas. Para ello, expuso los antecedentes interdisciplinarios que desmontaron históricamente los presupuestos de la representación clásica y subrayaron la dimensión performativa de toda puesta en escena. Finalmente, indagó sobre los efectos del giro paradigmático (epistemológico) sobre la teatrología.

En el recorrido bibliográfico expuesto se puso en evidencia que la vivencia, la intersubjetividad y la experiencia en la co-creación del acontecimiento en el convivio se consideran actualmente hechos cruciales del teatro y las artes escénicas. También, cómo la performance actoral, en tanto procedimiento enactivo o acción corporeizada, se puede entender como vía de conocimiento. En este sentido, el trabajo tuvo el objetivo de reunir las ideas y conceptos directrices que han guiado y promovido la transformación del paradigma y abierto nuevas inquietudes al análisis teatral.

Este trabajo se dedicó a estudiar desde diferentes ámbitos, tanto científicos

como artísticos, un cambio de cosmovisión, un giro ontológico en una época de transformación histórica. Como se ha visto, durante los años '60 se produjeron investigaciones que dieron el puntapié inicial a un cambio de sensibilidad, motivadas también en el ámbito social por reclamos contra el autoritarismo, la cultura patriarcal, contra la discriminación de la diversidad, en suma, reclamos por el respeto, la ecuanimidad y la dignidad humana. En las artes, esta movilización social generalizada se manifestó en el giro performático, que redireccionó la mirada en sentido de la conciencia del cuerpo, del *cuerpo habitado*, la relevancia de la (co-)presencia. Desde las ciencias, el recorrido se inició a partir de los postulados de la fenomenología y la teoría de sistemas. Podemos decir, en total concordancia con Hernán Dinamarca, que el radical cambio de mirada se sostuvo sobre una concepción del ser humano como “agente que no descubre, ni representa el mundo, sino que [en red dado] lo constituye”(Dinamarca, 2013).

La investigación analizó el rol del cuerpo, la experiencia y la performance actoral como vías de conocimiento, haciendo foco en diversos aspectos específicos involucrados en el proceso de cognición. Así, con los aportes de Varela y Maturana, se introdujo la postura enactiva de las ciencias cognitivas y se fundamentó la visión paradigmática de mundo recién mencionada. Conceptos como 'autopoiesis' de Varela a finales de los '60 y sus ideas asociadas; el “acoplamiento estructural, en red, entre ser vivo y entorno; la enacción o el conocimiento encarnado como acción en el mundo y por ende la implicación entre hacer y conocer”; la objetividad relativizada; “la autonomía del ser, aunque no en solipsismo, sino en co-deriva de intercambio material y energético con el mundo; mundo que a la vez crea al ser y una y otra vez es creado por el mismo ser” (2013:45), son ejemplos de estos emergentes sustentados en una nueva sensibilidad. Varela le dio el nombre de *giro ontológico* a este movimiento emergente de co-construcción de pensamiento sistémico no representacional.

A través de los aportes de Lakoff y Johnson, se estudió la injerencia del cuerpo y la imaginación en la producción de sentido, en la construcción del lenguaje con sus metáforas y, por ende, en la percepción y cognición.

Desde las investigaciones de Clark se remarcó la interdependencia e interrelación con el entorno en los procesos de aprendizaje y se abandonó, en los métodos de investigación, la división entre percepción, cognición y acción; como así también las distinciones artificiales entre pensamiento y actuación del cuerpo.

Mediante los estudios de Tomasello se focalizó en la capacidad particular que tiene el ser humano de interpretar la intencionalidad y se introdujo el tema de la intersubjetividad y atención compartida.

Con los aportes de Damasio se introdujo el tema de las emociones y los sentimientos y se subrayó cómo el cuerpo funciona como marcador somático frente a la toma de decisiones. Luego, se dio paso a las investigaciones de Stern donde se analizó el entonamiento afectivo y se focalizó en la experiencia no verbal e intersubjetiva basada en el movimiento corporal. Se estudiaron las formas de la vitalidad y los fenómenos subjetivos involucrados en la manera de moverse, atendiendo al tema de la comunicación directa, la comprensión empática, el contacto sensible con el mundo, la presencia y la atención. Todos estos son temas de crucial interés para el campo de las artes performáticas y sus adecuados criterios de análisis.

A través de las reflexiones de Serres se atravesó el tema de la cognición desde la perspectiva de la imitación como su origen y desde la perspectiva creativa de la invención como su fin, confrontando el conocer a través del lenguaje con el conocer sensual a través de la experiencia corporal.

Se articularon los estudios de la teatrología con los de la ciencia cognitiva corporeizada, adentrándonos en la problemática de la investigación teatral como ciencia de lo performativo. Aquí se observaron los aportes de Schechner, Fischer-Lichte, Pavis, Dubatti, McConachie, Hart y Sheets-Johnstone.

Por último, se analizó el tema de la teatralidad y lo real mediante los aportes de Feral y Argüello Pitt, los que retoman el tema de los procedimientos metafóricos ahora dentro de la expresión artística y entienden la actividad creativa como experiencia de conocimiento in-corporado o corporizado.

Como hemos visto en los desarrollos previos, el *carácter de compañía* es uno de los pilares de las artes performáticas en su acontecer como experiencia. Desde esta concepción, el cuerpo es revalorizado como material escénico y como vía de conocimiento. Es la co-presencia, el encuentro colectivo, el *carácter relacional* de la co-creación del acontecimiento artístico en el convivio el que nos habla del ser/estar/hacer *'entre'* de la experiencia.

Ese estar (y este es el lugar de la unión), sin lenguaje, sin palabra, sin discurso, es el lugar de la experiencia. Presencia y experiencia como modos ajenos al lenguaje que generan conocimiento, generan representación, sin la necesidad de la representación

misma. (Argüello Pitt, 2003:100).

Por su esencia de 'ser con otros', el tema de la empatía adquirió un interés central para esta investigación. Nos vinculamos por medio de una pequeña danza. Stern estudia esa danza en la temprana edad, pero ésta es la misma pequeña danza que se halla en todas las interacciones. Es ese *patrón que nos conecta* en convivio en las artes performáticas.

Las prácticas performáticas instan por un re-descubrimiento de nuestra experiencia, por adoptar formas de pensar experiencialmente, por la valorización de lo inmediato (tal como nos lo enseña el Budismo Zen) y el despertar al momento viviente.

Se constituyen como arte del presente donde el pensamiento es acción, la acción es en relación, y el cuerpo es el epicentro de las resonancias; donde la práctica, la poética y el saber son intrínsecas.

Los estudios realizados en el presente trabajo dieron fundamentos teóricos, desde miradas interdisciplinarias, a la temática del cuerpo, la experiencia y la performance como vías de conocimiento, asociando saberes entre las artes, las ciencias cognitivas y la teatrología; y creando así un puente teórico que valida científicamente aspectos específicos de las prácticas artísticas como camino de conocimiento. Coherentemente con lo que en esta investigación se propone, haber partido de experiencias artísticas de la autora posibilitó esta asociación y su producción de sentido.

Es así, que la temática expuesta en esta investigación promueve inquietudes que se articulan con el ámbito del conocimiento que es adquirido sólo por experiencia y que no es transferible a través del lenguaje. Las artes escénicas son especialmente sensibles a esta problemática debido a que se interesan por las implicancias de lo vital tanto en el acontecimiento escénico como en el cuerpo del artista como canal expresivo. En los procesos de investigación consciente sobre la relación mente-cuerpo y de re-integración energética necesariamente arraigados a una indagación experiencial que el artista necesita para su formación, el lenguaje no tiene la capacidad de transferir ni de comunicar conocimiento sin el anclaje de la experiencia. Separado de la experiencia, el lenguaje no significa.

Fedora Aberastury recalca: "No es tarea sencilla hablar de un trabajo que se hace, sabiendo anticipadamente que sólo se van teniendo revelaciones a medida que se participa activamente en él" (Aberastury, 1991:30).

El lenguaje cobra sentido y se entiende únicamente a partir de la experiencia y ésta enseña y prevalece muy por encima del acto de poder nombrarla. Entonces, ¿cómo comprendernos hablando, sin antes compartir la experiencia a la que nos referimos?

En el mundo de tensiones furiosas en el que nos toca vivir, ha ocurrido un fenómeno contradictorio. Hemos ganado en conocimiento, pero nuestras fuerzas vitales están debilitadas. Sin embargo, desde que existe un ordenamiento entre el pensamiento y la acción, entre la emoción y su posibilidad expresiva, la interpretación se ha convertido en el juego y movimiento de todos los deseos y voluntades, como en el amor, el arte y la vida cotidiana, esencias también de todo lo que es la experiencia viva. Aprendamos un poco más. Adentrémonos más profundamente en nosotros mismos. Rompamos con lo conceptual, que tiene su tiempo, para poder encontrar desprejuiciadamente, los caminos de comunicación con nuestra energía creadora. (Aberastury, 1991:32).

Siempre que el discurso es entendido, es comprendido, remite a lo conocido directa o indirectamente. En un proceso de investigación tanto creativa como cognitiva, es en la práctica de la entrega a lo desconocido donde se abren las nuevas posibilidades de conocimiento. Aquí el silencio tiene primero la palabra.

Referencias Bibliográficas

- Aberastury, F. (1991) *Escritos*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Abirached, R. (1994) *La crisis del personaje*. Madrid: Publicaciones de Asoc. Directores de Escena de España.
- Argüello Pitt, C.(Comp.) (2013) *Ensayos: teoría y práctica del acontecimiento teatral*, Córdoba:Alción Editora y DocumentA/Escénicas.
- _____ (2005) *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba: Ediciones DocumentA/ Escénicas.
- Arce, J. L. (2009) *La máquina Border*. Bilbao: Artez Blai.
- _____ (2009) En *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, nro 9 - julio, 2009- Disponible en línea <http://telondefondo.org>
- Banes, S. (1998) *Subversive Expectations. Performance art and paratheater in New York 1976-85*. Michigan: University of Michigan.
- Barthes, R. (1977) *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.
- Bartís, R. (2009) *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Bs. As: Ed. Atuel.
- Bourdieu, P. (1988) *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa.
- _____ (1967) *Campo intelectual y proyecto creador*. En AAVV, *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- _____ (1983) *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- Bourriaud, N. (2008) *Estética relacional*. Bs. As: Adriana Hidalgo Editora.
- Calvo, P. y Gomila, A. (eds.) (2008) *Handbook of cognitive science: An embodied approach*. Amsterdam: Elsevier.
- Clark, A. (1999) *Estar ahí. Cerebro, cuerpo y mundo en la nueva ciencia cognitiva*. Barcelona: Paidós.
- Damasio, A. R. (2006a) *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Dakontos. Cap. 3: *Sentimientos* y cap. 5: *Cuerpo, cerebro y mente*.
- _____ (2006b) *El error de Descartes: la razón de las emociones*. Barcelona: Dakontos.
- De Marinis, M. (1997) *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- _____ (1982) *El texto espectacular*. En *Semiótica del teatro. L'analisi testuale*

dello spettacolo. Milano, Bompiani.

De Peretti, C. (1989) *Las barricadas de la deconstrucción*. En *Revista Anthropos* N°93, Barcelona.

Dinamarca, H. (2013) *Francisco Varela: La autopoiesis, una emergencia contenida en la sensibilidad de un cambio de época*. En www.hernandinamarca.cl/?p=782

Dubatti, J. (2011) *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.

_____ (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

Español, S. (comp.) (2014) *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*. Buenos Aires: Paidós.

Feral, J. (2003) *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Generación.

Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

_____ (1999) *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco.

Foucault, M. (1999) *Qué es un autor*. En *Obras esenciales*, vol. I, Barcelona: Paidós.

_____ (1984) *Las palabras y las cosas*. Méjico: Siglo XXI.

Genette, G. (1982) *Intertextualidad*. En *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil.

Goldberg, R. (1998) *Performance: Live art since the 60s*. New York: Thames & Hudson.

_____ (1988) *Performance art*. Barcelona: Destino.

Grotowski, J. (1970) *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI ediciones

Jitrik, N. (1996) *Canónica, regulatoria y transgresiva*. En *Orbis Tertius*, año 1, N°1, La Plata.

Johnson, M. (2007) *The meaning of the body. Aesthetic of human understanding*. Chicago: University of Chicago Press.

_____ (1987) *The body in the mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Harrison, J. E. (1995) *Ancient Art and Ritual*, Montana: Kessinger Publishing, LLC.

Lakoff, G. (1987) *Women, fire, and dangerous things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Lakoff, G. y Johnson, M. (1999) *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenges to Western Thought*, New York: Basic Books.

_____ (1991) *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

Lavatelli, J. (2009) *Teoría teatral contemporánea*. Tandil: Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

- Lehmann, H. T. (2002) *El teatro postdramático*. París: L'Arche.
- _____ (1989) Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse. En: *Zeitschrift für Semiotik* vol. 2,1.
- Maturana H. y Varela F. (2006) *De máquinas y seres vivos. Autopóiesis: la organización de lo vivo*, Chile: Editorial Universitaria.
- McConachie, B. (2001) *Doing things with image schemas: the cognitive turn in theatre studies and the problem of experience for historians*. En *Theatre Journal*, Vol. 53, pp. 569-94.
- McConachie, B. y Hart, F. E. (Eds.) (2006) *Performance and cognition. Theatre Studies and the cognitive turn*. London: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (2012) *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge.
- Nachmanovitch, S. (1991) *Free Play, La importancia de la improvisación en la vida y el arte*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Pavis, P. (2015) *La puesta en escena contemporánea: Orígenes, tendencias y perspectivas*. Murcia: Editum. Traducción: Magaly Muguercia.
- _____ (2000) *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Pellettieri, O. y Rovner, E. (Eds.) (1996) *La Puesta en escena en Latinoamérica. Teoría y práctica teatral*, Buenos Aires: Galerna.
- Sagaseta, J. E. (2003) *La performance*. En *Los Rábdomantes* N°3. Buenos Aires: Universidad del Salvador.
- Sánchez, J. A. (2013) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato.
- Schechner, R. (2003) *Performance Theory*. New York: Routledge.
- _____ (2002) *Performance Studies, An Introduction*. New York: Routledge. (re-edición 2013)
- _____ (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Serres, M. (2011) *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sheets-Johnstone, M. (2009) *The corporeal turn. An Interdisciplinary Reader*. Charlottesville/Exeter: Imprint Academic.
- _____ (2007) *Roundtable at The Philoctetes Center. Forays into the*

Nonlinguistic and the Challenge of Languaging Experience: Evening II. June 27. En línea: <http://philoctetes.org/documents/Dance,%20Movement%20&%20Bodies.pdf>

_____ (1999) *The primacy of movement*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

States, B. (1987). *Great reckonings in little rooms. On the phenomenology of theater*. Berkeley: University of California.

Stern, D. (2010) *Forms of vitality: Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy and development*. Oxford Univ. Press

_____ (2010) *The issue of vitality*. En *Nordic Journal of Music Therapy*, Vol. 19, No. 2, September 2010, 88-102.

_____ (2007) *Roundtable at The Philoctetes Center. Forays into the Nonlinguistic and the Challenge of Languaging Experience: Evening II*. June 27. Disponible en línea: <http://philoctetes.org/documents/Dance,%20Movement%20&%20Bodies.pdf>

Taylor, D. (2007) *The archive and the repertoire: performing cultural memory in The Americas*. Durham: Duke University Press.

_____ (2001) *Hacia una definición de performance*. Revista Teatro/Celcit. Disponible en: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/24/30/>

Tomasello, M. (2007) *Los orígenes culturales de la cognición humana*. Buenos Aires: Amorrortu.

_____ (2006) *Why don't Apes Point?* En: Enfield, N. J. y S. Levinson. *Roots of Human Sociality; Culture, Cognition and Interaction*. Oxford/New York: Berg. Pp. 506-524.

Tucker, D. M. (2007) *Mind from Body: Experience from neural structure*. New York: Oxford University Press, Inc.

Turner, V. y Schechner, R. (1988) *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

Valenzuela, J. L. (2004) *Las Piedras Jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez*. Bs. As.: Editorial Instituto Nacional del Teatro.

Varela, F., Thompson, E. y Rosch, E. (2009) *De cuerpo presente: Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa.

Wilson, M. (2002) *Six Views of Embodied Cognition*, disponible en: <http://wexler.free.fr/library/files/wilson%20%282002%29%20six%20views%20of%20embodied%20cognition.pdf>