

VALORES PSICOFISIOLÓGICOS DEL ESPECTADOR COMO ELEMENTOS DE RE-CONSTRUCCIÓN ESCÉNICA

MIGUEL RIBAGORDA LOBERA

Universidad Complutense de Madrid

EN ESTE ARTÍCULO SE PARTE de la idea de que, con independencia de la época y/o estilo que se estudie, en una producción teatral la actriz¹ es el centro del proceso creativo. En su libro *The purpose of playing: Modern Acting Theories in Perspective*, Robert Gordon [2006: 6] identificó seis «aproximaciones» a la técnica de actuación dentro del teatro occidental correspondientes al resultado del binomio creativo que forma la actriz con el director y su equipo artístico:

1. Realistic approaches to characterization: psychological truth.
2. The actor as scenographic instrument: performance as artifice.
3. Improvisation and games: theatre-making as play.
4. Performance as political praxis: acting as rehearsal for change.
5. Exploration of self and the other: acting as personal encounter.
6. Performance as cultural exchange: playing one's otherness.

De manera inevitable, esta taxonomía se ve sometida al paso del tiempo y avances en distintos campos del conocimiento sugieren revisar estas aproximaciones. Uno de los investigadores más activos es Phillip B. Zarrilli, quien incorporó una séptima aproximación: «Performance as psychophysiological process, the embodiment and shaping of energy» [Zarrilli 2007: 635–647]. Y entiéndase *psico*, indica, como «the vital principle –namely, the élan vital or the enlivening quality of the (actor's) breath/energy». Bajo esta categoría, el proceso de actuación debería ser visto no como la *encarnación* de un personaje sino como una «dynamic, lived experience in which the actor is responsive to the demands of the particular *momento* within a specific (theatrical) environment» [Zarrilli 2007: 638].

¹ Utilizaré indistintamente actriz, actor, actrices y/o actores. Igual principio aplicaremos a espectador y director.

Sería imprudente refutar algo tan sencillo y, a mi parecer, acertado. En todo caso, me atrevería a sugerir que este concepto podría también entenderse, no como una nueva aproximación al proceso creativo de la interpretación, sino como una reelaboración de las seis que presentó Gordon, ya que con independencia de enfoques doctrinarios interesados que abordan la creación desde estructuras cerradas como la psicología del personaje o adoptando posiciones radicales como la construcción del personaje partiendo de un rechazo al hecho teatro como representación, el actor siempre usará de sus capacidades *psicofisiológicas* innatas para construir su personaje. Sigue en la llamada verdad psicológica del trabajo actoral propuesto por el primer Stanislavski y Strasberg; en la construcción del actor como instrumento escenográfico de Appia o Craig; en la aproximación al trabajo escénico desde el juego y la improvisación de Copeau, Saint-Denis o Lecoq; a la actriz que trabaja bajo el prisma político de Brecht o Boal; en la explotación del yo de Artaud y Grotowski; y finalmente en la actriz del teatro de intercambio cultural sugerido por Brook o Barba. Todas las aproximaciones incorporan un actor vivo y reactivo a su entorno, aunque con distintos grados/intensidades de interacción que hacen que esta esté más o menos presente en la construcción final del personaje. Entiéndase, por tanto, la incorporación de elementos *psicofisiológicos* al proceso creativo como una manera distinta de *evidenciar* la realidad de un cuerpo unido a su entorno (su ecología) y de hacerlo accionar percibiendo e imaginando en el *aquí y ahora* escénico, camino que lleva al interesante trabajo sobre los valores *psicofisiológicos* del intérprete.

Sirvan estas primeras líneas para introducir el concepto de la *psicofisiología* ligada a la creación en las artes escénicas. El lector puede ampliar conocimientos, entre otros, en el artículo referenciado y en publicaciones de distintos autores [Blair 2008; Cook *et al.* 2016; Barret 2005; Zarrilli 2009; Shaughnessy 2013; Sofia 2015; Fons 2009]. Interesa también hablar de la *psicofisiología* del espectador y reflexionar sobre la posible *re-construcción* del intérprete del teatro occidental como respuesta a los valores de este durante la representación teatral. ¿Sería coherente presentar una guía de trabajo actoral que relacionase las posibles alteraciones en los

procesos *psicofisiológicos* del espectador, como consecuencia del devenir de la obra, con las consecuentes modificaciones en el trabajo escénico generadas por esas alteraciones? Se habla de guía de trabajo, no de una nueva entrada en la clasificación sobre técnica de actuación, por lo que esta guía compilaría con cualquier criterio que permita poner en marcha procesos creativos. La reflexión que propongo se centra en una hipotética reelaboración o ajuste del trabajo escénico con independencia de la técnica actoral con la que dirección e intérpretes afronten el trabajo.

La idea propuesta formulada como hipótesis podría redactarse como «la actriz del teatro occidental dispone de herramientas para modificar su trabajo escénico *durante el transcurso de este* condicionada por la respuesta psicofisiológica del espectador». La lógica incertidumbre que puede plantearse frente a esta hipótesis es que una producción teatral es una propuesta de creación multidisciplinaria en la que el espectador podrá valorar, criticar, experimentar... pero no modificar². Pero esto no es cierto. Cualquier intérprete con quien se hable tras una representación dirá la manera en la que *ha sentido al público* o en la que el público ha recibido su trabajo. Ante la pregunta ¿cómo has sentido al público?, estas son las respuestas recogidas después de una representación³: «estaba frío», «receptivos desde que abrí la boca [...] lo he alargado (el silencio) porque el ambiente generado lo permitía», «se notaba la tensión en cada momento», «les sentía cómo aburridos hasta que solté esa morcilla y desde entonces, se han reído [...] los he relajado». A quien se refieren constantemente es al público, a ese ente impreciso para el que se trabaja, que valora y genera situaciones dinámicas en el aquí y el ahora de la representación. ¿Cómo puede sentir un actor la frialdad?, ¿cómo le afecta?, ¿qué puede hacer para modularla?, ¿cómo se nota la tensión desde el escenario? O ¿cómo percibe una actriz la idoneidad para modificar su presencia escénica acorde a la respuesta presunta y subjetivamente recibida desde butacas?

² Excluyo al teatro inmersivo en sus distintas modalidades.

³ Obra: *La Flauta mágica, tu primera ópera*, 11 de noviembre de 2018, Teatro Bellas Artes, Madrid.

Plantear el desarrollo de herramientas para que el intérprete *reajuste* su trabajo escénico mientras lo está llevando a cabo guiado por los procesos psicofisiológicos del espectador como respuestas emocionales o atentivas se puede justificar en la existencia de un espacio dinámico compartido de acción que es al mismo tiempo danza o peripecia de intenciones [Falleti 2010: 21] entre escena y platea. Jorge Dubatti [2010] en su *Filosofía del Teatro* debate su estatus ontológico preguntándose por el teatro en su ser y hacer, un análisis *necesariamente* biunívoco entre la escena y el patio de butacas compuesto por las subjetividades múltiples del auditorio que atiende a la corporización del conocimiento, idea esencial para generar respuestas psicofisiológicas en la recepción.

Pero afectar a un espectador hasta el punto de que este modifique el trabajo escénico pasa por apellar al primero como activo y al segundo como dinámico para que, de manera consciente, maneje resortes expresivos y de acción/percepción cuyo estudio se aborda desde las neurociencias, la psicología, la fisiología, la neurobiología, la ecología, la etología, la comunicación y la sociología.

Propongo un primer acercamiento para evaluar esta hipótesis desde tres perspectivas: el propio entorno teatral, la neurobiología y la filosofía⁴. Soy consciente de que dejo fuera aproximaciones necesarias, no obstante, estudiando la relevancia y coherencia de las conclusiones obtenidas en estos tres campos, creo poder presentar un argumento para justificar la existencia de esa guía de reelaboración actoral durante la actuación dependiente de la psicofisiología del espectador que, en caso de aceptarse, deberá estar supeditada a su validación por parte de la dirección de la obra.

⁴ El enfoque filosófico estaría encuadrado dentro de una corriente filosófica en expansión que discurre paralela a la ciencia cognitiva y asume en contra de especulaciones filosóficas con más de dos mil años, tres principios esenciales: la mente está inherentemente corporeizada, el pensamiento es en su mayoría inconsciente y los conceptos abstractos son mayormente metafóricos. Para profundizar sobre esta visión puede recurrirse, por ejemplo, a Nöe [2009], o Lakoff y Johnson [1980, 1999].

ENTORNO TEATRAL

Se encuentra materia de trabajo en al menos tres referentes teóricos para tratar la hipótesis formulada:

1) Marco de Marinis [2011: 68] presentando su *Nueva Teatrológia* apuntaba que la revolución de los estudios teatrales pasa por un cambio de objetivo en el estudio del teatro del texto dramático al hecho teatral, un hecho en el que *de facto* está incluido el espectador:

The spectator is [...] the other, the indispensable protagonist of the theatrical relationship (just as the reader is obviously not a failed or would-be writer). But if seeing theatre is one of the various modes of making it, then «having experience of the craft» would mean not only practicing it directly, actively, but also indeed seeing it, passing on its memory, studying it, and so on.

El cambio de paradigma que apunta De Marinis, es uno hacia el *hecho teatral*, uno que supone de manera automática la inclusión del espectador pues no hay *hecho* sin este y su aporte a la comunicación teatral nacida en su recepción: ver, transmitir la memoria, son acciones *reactivas* que suponen una modificación psicofisiológica en el que las recibe que puede exteriorizar, volcar al espacio de comunicación teatral y ser recibidas por el actor de tal manera que tenga la elección de re-accionar y/o re-elaborar su trabajo⁵. Ya Watzlawick [1985] en su *Teoría de la comunicación humana* afirma algo fundamental: *es imposible no comunicar*. Todo comportamiento humano con su mera presencia integrada en un espacio de comunicación tiene un valor, un mensaje para los demás. Esta idea fundamental avalaría la hipótesis presentada, ya que, en una representación teatral, ese valor o mensaje tanto desde el escenario como desde el patio de butacas está teñido de la subjetividad que constituyen los valores psicofisiológicos tanto del actor como del espectador.

⁵ O al menos disponga del conocimiento de lo que su trabajo está significando a nivel psicofisiológico al espectador y su consecuente nivel de integración en la comunicación teatral.

2) Patrice Pavis [2003: 19-20] escribe «The spectator is the one who activates every time the experience of materiality, as a procedure of desublimization/ desemiotization». Entiendo el proceso de desublimación enmarcado en el psicoanálisis como la transformación de actos en impulsos instintivos en oposición al de sublimación freudiano que establece el camino opuesto y la desemiotización como el acto (y acción) para entender una semántica casi siempre sofocada por la semiótica. En ese *activar la experiencia* para completar la información que se pone a disposición desde el escenario, que, por un lado, transforma en impulsos instintivos las acciones y, por otro, comparte la acción semiótica, está implícita la generación de valores psicofisiológicos en el patio de butacas que modifican su presencia, su entorno y finalmente ofrece al intérprete una batería de respuestas que le permiten percibir y optar por integrarlas para redirigir su trabajo mientras este se produce.

3) Según las teorías de la manipulación de Greimas [Greimas y Courtés 1979: 208] existen tres dinámicas modales en la comunicación: *hacer-creer*, *hacer-saber* y *hacer-hacer*. Esta última se antoja una dinámica fundamental en el teatro definido tras la Nueva Teatrorología de De Marinis. Un análisis de las relaciones de los agentes emisores y receptores de acuerdo a la idea contemporánea de incluir al espectador en la definición misma de la semiología hará que el espectador *haga* y no solo *crea* o *sepa*. La convergencia de distintas fuentes hace que el concepto relativista (que genera respuestas activas relativas a la escena) sea el más acertado para definir al espectador-intérprete y el desarrollo final de la co-presencia⁶, esto es, de la comunicación teatral mantenida por un espectador activo. Siendo cierto que el trabajo actoral se hace para el espectador, no lo es menos que este

⁶ El término *co-presencia* sin estar en el diccionario de la RAE se ha convertido en un referente frecuente en la bibliografía específica al referirse a la relación física de espectadores y actores. Ervin Goffman [1959] se refería a las situaciones sociales como «espacios tiempo definidos convencionalmente en que dos personas o más están co-presentes o controlan y comunican mutuamente sus apariencias, su lenguaje corporal y sus actividades».

tiene algo que decir y *hacer* durante su recepción por lo que no es imprudente estudiar la influencia de sus valores psicofisiológicos en el trabajo escénico, asunto que como se está tratando de demostrar, convendría tratarlo como un juego de herramientas de seguimiento y modificación de la actuación.

No hay que olvidar que el planteamiento de esta hipótesis se somete a la necesaria y particular idiosincrasia de la subjetividad del creador: habrá directores que no permitan modificaciones en el trabajo actoral con independencia de lo que suceda en el público, así como habrá actores que no modificarán su trabajo a menos que este se vea alterado por eventos ajenos a la propia representación. Sirva en cualquier caso esta hipótesis para llamar la atención sobre las modificaciones que, quizás inconscientemente, siempre se produce en todo intérprete por la mera existencia del espectador.

Desde el momento en el que se habla de valores psicofisiológicos, entre otros, se está llevando el estudio al campo de la neurociencia, no como un análisis intrínseco del sistema nervioso sino como el referido a los patrones afectivos, cognitivos y sociales que se manifiestan durante la representación, lo que correspondería al segundo de los campos desde los que quiero abordar la defensa de la hipótesis.

BIOLOGÍA (NEUROBIOLOGÍA)

La biología estudia la estructura del ser vivo y sus procesos vitales. En esta estructura se encuentra el sistema nervioso responsable de la captación tanto de estímulos provenientes del escenario (y también del entorno no representacional) y de aquellos internos (del propio organismo del espectador), información que se procesa para generar respuestas según factores diversos. La neurobiología aplicada a la comunicación teatral permite estudiar los neuromecanismos con los que el sistema nervioso regula el comportamiento tanto de la actriz como del espectador; esto es, el conjunto de estímulos, verbalizados o no (recuérdese que es imposible no comunicar), que presentan actriz y espectadora en el microcosmos de la representación teatral. Lógicamente,

el comportamiento puede ser consciente o inconsciente, voluntario o involuntario, según las circunstancias que lo afecten y para tratar la hipótesis formulada bajo este prisma interesaría comprender este comportamiento en el espectador durante la representación y estudiar la activación de sus sistemas nerviosos relacionados con los procesos sensitivos (atención, emoción) y motores (acción), así como su organización en circuitos funcionales que procesen la información escénica y generen respuestas medibles.

Para no perder al lector puramente teatral, resumiré diciendo que lo que pretendo es teorizar sobre la activación y relación de los cerebros/mentes de los espectadores en interrelación mutua con los de los actores, sus mecanismos biológicos cognitivos y manifestaciones conductuales, así como los mecanismos neurológicos de sus emociones. Estos tres conceptos son conocidos dentro de las ciencias cognitivas como SCAN (Social, Cognitive and Affective Neuroscience) y con ellos se pueden establecer fundamentos teóricos relativos a su percepción, memoria, emoción, atención y toma de decisiones y no solo del espectador sino también del intérprete, responsable de la activación psicofisiológica del espectador por medio de su trabajo. Es a estos fundamentos a los que he llamado guía de trabajo actoral y que se constituirán como un juego de herramientas de seguimiento y modificación de la actuación.

Las áreas del sistema nervioso del espectador que se alteran durante la recepción escénica pueden dividirse en: 1) las directamente involucradas; y 2) las indirectamente activas, entendiendo por estas últimas las que se activarán independientemente de si se estudia un espectador o un ser vivo en comunicación en condiciones no representacionales. Las consecuencias de la activación de ambas generan patrones de cognición y consiguiente conducta reconocidas como de recepción activa. Esta conducta será la que finalmente absorba la actriz sobre el escenario en el transcurso de la representación percibiéndose una recepción media que será el sumatorio de todas las recepciones individuales, aunque la función final debe de incorporar más elementos relacionados, por ejemplo, con el espacio: la recepción nunca será similar entre

los integrantes del patio de butacas porque el teatro percibido en primera fila difiere notablemente del recibido en la última. Además, no hay consenso en cómo la subjetividad puede formularse matemáticamente por más que se intentara incorporar hace años [Rutledge *et al.* 2014] al presentarse la ecuación de la felicidad en la que los autores codificaron tres términos: uno para un valor fijado, otro para la recompensa media, y un tercero para la diferencia entre lo recibido y lo esperado, todas respuestas neurobiológicas. No obstante, las neuroestructuras involucradas en la percepción sí que son las mismas en los cerebros de los espectadores:

1) *Las directamente involucradas:*

El *sistema límbico*, conjunto de estructuras del encéfalo con límites difusos que están especialmente conectadas entre sí y cuya función tiene que ver con la aparición de los estados emocionales, igualmente necesarios en la construcción escénica. Cabría destacar dentro de este sistema el hipotálamo, involucrado en la regulación de las emociones, el hipocampo en los procesos mentales relacionados con la memoria y en la amígdala activa en la respuesta emocional.

La *ínsula*, centro de conexión entre el sistema límbico y el neocortex que tiene la función, entre otras, de la somatopercepción, de la función vestibular (hace referencia al equilibrio corporal y al control del cuerpo en relación al espacio), de la integración de información emocional y perceptiva, y de la empatía y reconocimiento emocional.

La *corteza prefrontal media* (CPM), zona de encuentro entre la percepción de los estímulos externos y los internos que se activa/desactiva en la resolución de conflictos y problemas. En estados de ambigüedad se disparan grupos neuronales de esta zona mientras que en estados emotivos a plena intensidad se mantiene inactiva. Es importante hablar de ambigüedad porque esta genera un aumento de conciencia, representa un conocimiento en proceso y promueve el libre pensamiento, tres valores que queremos en un espectador al que tendemos que llamar activo, inclinado y no reclinado, un espectador que con su comunicación no verbal devuelve al escenario información que el intérprete recoge de manera consciente e inconsciente y genera cambios en su psicofisiología (trabajo) durante la representación.

2) *Las indirectamente activas:*

La *corteza prefrontal*, región cerebral involucrada en la planificación de comportamientos cognitivamente complejos, en los procesos de toma de decisiones y en la adecuación del comportamiento social a cada momento a representar. Se considera que la actividad fundamental de esta región cerebral es la coordinación de pensamientos y acciones de acuerdo con metas internas y por tanto está ligado a la construcción del trabajo actoral.

Hay que entender que los disparos neuronales durante la actividad cerebral son en un 95% de naturaleza inconsciente, por lo que en este segundo grupo de activación indirecta entran estructuras que no tendría sentido comentar para el objetivo de este trabajo, pero son numerosas.

Con estas nociones podemos conocer qué estructuras neuronales se activan para mantener lo que el neurocientífico Antonio Damasio [2010] llamó «*homeostasis social*», en la que se vinculan los procesos representacionales con la preocupación por los sentimientos de los otros: el trabajo actoral con la recepción espectatorial. Estas activaciones están empíricamente comprobadas, medidas y estudiadas en numerosos trabajos que usan de tecnología de imagen médica, básicamente fMRI (Resonancia magnética funcional) y PET (Tomógrafo de Emisión de Positrones), donde se puede aprender, no la anatomía, sino la funcionalidad del cerebro en las variables psicofisiológicas descritas (emoción, atención,...). Para ser más precisos, en un entorno teatral opino que debería hablarse de una *homeostasis social* circunscrita a la ecología propia de una representación⁷. Este concepto lo tomamos prestado de la biología celular: la *autopoiesis*. Los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela [2011] definieron a comienzos de la década de los 70 del

⁷ Parafraseando a la definición de homeostasis, la *homeostasis social* en el entorno teatral se entendería como la capacidad del «organismo vivo» formado por actores y espectadores durante una representación y su capacidad para «mantener una condición interna estable compensando los cambios en su entorno mediante el intercambio regulado de materia y energía con el exterior»; en este caso, el exterior físicamente no existiría, solo tenemos el escenario y el patio de butacas, por lo que hay que buscar un término que permita mantener esa condición interna estable sin mirar al exterior: la *autopoiesis*.

siglo pasado la autopoiesis, neologismo que designa la cualidad de un sistema capaz de reproducirse y mantenerse por sí mismo. Fue propuesto para definir la química de auto-mantenimiento de las células vivas y explotando la riqueza de la transdisciplinariedad, los investigadores en las artes escénicas buscan proyecciones fructíferas en el operar del sistema nervioso y de los fundamentos de la comunicación humana al proponer usar este concepto como la cualidad de un sistema cerrado dinámico bidireccional capaz de auto-mantenerse, esto es, la comunicación teatral *durante* una representación. El propio Maturana [1997: 40] avalaría esta tesis: «el ligar la autopoiesis como una opción epistemológica más allá de la vida celular, al operar del sistema nervioso y de los fundamentos de la comunicación humana, es claramente fructífero».

Dados por sentados estos dos puntos, faltaría conocer un grupo neuronal que se dispara en el actor durante la representación y *revela* lo que sucede en el cerebro del espectador experimentando la recepción: las neuronas espejo. Ya se ha apuntado la imposibilidad de que todos los espectadores muestren patrones perceptivos similares, lo que no quita para que desde el escenario se busquen estados atentivos, emotivos y perceptivos en las tramas dramatúrgicas y dramaturgias escénicas correspondientes y para ello, desde la neurobiología podemos valernos de las neuronas espejo, grupos neuronales que se disparan en el cerebro del intérprete al realizar una acción y simultáneamente en el del espectador al verla/experimentarla. Este grupo de neuronas está ya muy estudiado. Al buscar en PubMed «neurona/s espejo» hay una respuesta con una base de más de 800 artículos y la gran mayoría sobre sujetos humanos. Para el que desee conocer sobre ellas recomendaría, por ejemplo, Di Pellegrino *et al.* [1992], Gallese *et al.* [1996], Heyes [2010] y Umiltá *et al.* [2001]. Leonardo Fogassi [2005], docente en neurofisiología en la Universidad de Parma, junto a otros investigadores llevó a cabo un experimento con el que determinó finalmente que la función de estas neuronas descubiertas años atrás por Rizzolatti *et al.* [2006] es la de proporcionar un mecanismo neurológico para entender la *intención de las acciones de los demás*.

Hasta este momento y dentro de la neurobiología, se han descrito las áreas cerebrales del espectador que se disparan durante una representación teatral mostrando una activación psicofisiológica en su recepción, se ha conocido el mecanismo cerebral cerrado, dinámico y bidireccional capaz de auto-mantenerse durante la representación que da cabida a la comunicación del patio de butacas *hacia* el escenario, autopoesis, y, por último, se han presentado las neuronas espejo, cuyo disparo en el espectador permitirá entender las intenciones de las acciones vistas en el actor. Con estos tres elementos se puede responder a la pregunta planteada en la hipótesis diciendo que el conocimiento de las neuroestructuras del espectador y sus activaciones en los momentos que captan las intenciones del trabajo escénico construyen una recepción moldeada por los valores psicofisiológicos del intérprete, valores psicofisiológicos que en el espectador son medibles y susceptibles de modificar desde el escenario.

La comprensión de la conducta humana medida en atención y emoción por medio de índices psicofisiológicos tiene una larga tradición en el campo de las ciencias psicológicas (y nula en el de las artes escénicas), pues presentan ciertas ventajas como el hecho de que las respuestas psicofisiológicas del organismo, debido a su carácter involuntario, están relativamente libres de las influencias voluntarias del sujeto y pueden ser, por tanto, mucho más fiables. Por ello, tienden a ser más objetivas, más fácilmente cuantificables, menos susceptibles de manipulación y más veraces. Los seres humanos estamos regulados por capacidades cognitivas que nos permiten crear representaciones de nosotros mismos, entender las intenciones y las emociones de nuestros interlocutores para poner en práctica una conducta adecuada e interactuar, en definitiva y durante una representación, en una micro-sociedad cognitiva que permite entender, empatizar y comunicar. Las investigaciones científicas de la mente y el cerebro nos ofrecen a la gente de teatro una mejor comprensión de los procesos psicofisiológicos que se producen en el organismo de un espectador entendiendo el teatro no como un evento representacional sino como uno comunicacional.

FILOSOFÍA (ENACCIÓN)

Francisco Varela [1988] biólogo chileno, estableció la inmediatez que tenemos con el mundo y cómo desarrollamos una serie de habilidades para relacionarnos con él. Postuló que no es posible separar los procesos sensoriales (percepción) y motores (acción) de la cognición en el que se conoce como *enfoque enactivo de la cognición*. La adquisición de conocimiento (piénsese en el espectador) se realiza por tanto de manera holística rechazando el dualismo cartesiano tan arraigado en el teatro occidental que separa la emoción de la actividad física, fenómeno que, diría Descartes, no puede suceder en la sustancia extensa (cuerpo) en contraposición a la que definió como sustancia pensante (alma). La percepción bajo el prisma de la enacción no es una simple recuperación de un mundo predefinido, sino que es la acción guiada perceptualmente en un mundo que es inseparable de nuestras capacidades sensomotoras y por tanto la cognición no estará constituida por representaciones, sino por acciones corporeizadas «[la cognición] depende de nuestro estar en un mundo inseparable de nuestro cuerpo, nuestro lenguaje y nuestra historia social, en síntesis, de nuestra corporización» [Varela *et al.* 2011: 176] o como, llevándolo al extremo, Alva Nöe [2000: 12] afirma «la conciencia (y la cognición que la forma) no es algo que se alcanza, es algo que nos pasa, algo que conseguimos». Y, ¿cómo afecta esta realidad al proceso de la recepción teatral? La percepción de un espectador en una representación no se genera al recibir la actuación (tal y como definiría la hipótesis cognitivista computacional), se basa en la regulación perceptiva de las acciones escénicas, en la capacidad cognitiva del espectador inseparable de sus capacidades sensoriales y motoras. Sus estructuras cognitivas superiores emergen (enaccionan) de los esquemas recurrentes de acciones perceptivamente guiadas. Por ello, su cognición final no estará formada por representaciones de lo experimentado sino por acciones de asimilación⁸. Su cognición depende de los tipos de experiencia que derivan de la existencia

⁸ Adaptación de un párrafo de Varela [1996: 27].

de su cuerpo con sus capacidades sensorio-motoras insertadas en un contexto cultural y biológico más amplio [Varela 1996: 21].

Por lo tanto, extrapolando del prólogo de Morão [1995: 7] a un libro sobre Varela, la tesis fundamental de este aplicada al campo del arte escénico se basaría en la concepción del espectador como sistema autopoietico (esto es, auto-organizador), en lo complejo de sus interacciones con el medio (resto del patio de butacas e intérpretes), lo cual, se mira como esfuerzo de adaptación a las variaciones del ambiente. El espectador es, como sistema vivo, como realidad cerebral y neuronal, una unidad de interacciones con el contexto en que se encuentra; o que implica una circularidad inextricable con lo percibido.

Aplicadas a las artes escénicas, las ciencias cognitivas muestran que ni la forma de una posición o un gesto (cuerpo) ni la emoción que el intérprete use para darle significado (alma), constituyen la realidad fisiológica de la comunicación: esta solo se consigue mediante su necesaria combinación. Existen factores como patrones de respiración [Bloch 2002], niveles de tensión muscular o tempo del movimiento que son críticos entre el pensamiento, el sentimiento y la expresión física que hacen que la comunicación interpersonal tanto encima de un escenario como del escenario al patio de butacas sea una síntesis de impulsos biológicos inconscientes y del pensamiento consciente, de mente y cuerpo simultáneamente. La mente está integrada en el cuerpo y es la experiencia física la que da forma al pensamiento conceptual que se genera en el disparo de grupos neuronales que operan a través de los mismos canales que las acciones físicas. Es por tanto tarea de los investigadores en nuevas teorías y prácticas creativas encontrar un vocabulario que defina la práctica teatral basada en las actividades tanto cognitivas como sociales y afectivas y aplicarlas o bien a una aproximación a una nueva técnica de actuación o bien a una modificación en los estilos y técnicas presentes y presentarlas como herramientas de apoyo para el actor. La bondad de las ciencias cognitivas en este campo de estudio reside en que puede proporcionar bases teóricas empíricamente probadas y aplicarlas a la construcción escénica a partir de las actividades psicofisiológicas tanto del emisor como del receptor de una comunicación teatral.

CONCLUSIONES

Se ha presentado una taxonomía del ejercicio actoral que abarca los principales presupuestos teóricos desarrollados en el mundo occidental desde finales del siglo XIX a partir de la cual se presenta la hipótesis de que también se podría definir un juego de herramientas de seguimiento y modificación del trabajo actoral basadas en las respuestas psicofisiológicas del espectador justificado desde los campos del teatro, la neurobiología y la filosofía enactiva. En cualquiera de estos tres campos el nexo con las neurociencias y las ciencias cognitivas es evidente, como lo es su necesario cruce con las artes escénicas cuya construcción es aún temprana, pero con proyecciones sólidas. Presentados todos los antecedentes y visto que la hipótesis presentada es sólida, faltaría responder a la pregunta: ¿Se puede generar un juego de herramientas de seguimiento y modificaciones basadas en las respuestas psicofisiológicas del espectador? Sí. ¿Cómo? Pienso que se deben buscar trabajando junto al actor bajo los siguientes criterios y siempre respetando el trabajo inicial marcado por dirección:

- *Trabajo dinámico del actor consigo mismo durante la representación.* Re-elaboración sobre qué y cómo hacer (y decir) para captar y reaccionar a la atención o falta de atención y emoción del espectador durante la representación.
 - Modificación del lenguaje corporal y su grado de conciencia (lo que en psicología social se llama comunicación no verbal), análisis de reacción y reelaboración.
 - Trabajo sobre la relación entre el pensamiento, la palabra y el gesto en búsqueda de la reacción deseada en el patio de butacas, análisis de reacción y reelaboración.
 - Trabajo sobre la relación entre el intérprete y su personaje; no se buscan cambios en esta, ya marcados por la dirección, sino definiciones claras para la comprensión del espectador. ¿Existe espacio para mayor o menor definición?
- *Trabajo en la comunicación del intérprete con el patio de butacas y su retroalimentación constante.*
 - Trabajos sobre la modificación de empatía, imaginación y emoción con el cuerpo y las herramientas espacio temporales de vínculo, acción, conflicto.

Pienso que desarrollar estos dos puntos desde técnicas actorales que antepongan la construcción escénica basada en la corporalidad a otras técnicas menos físicas no está reñido con ninguna propuesta de construcción de personaje. Ha de entenderse la presente como una hipótesis a abordar desde la investigación que es lo que se está haciendo en el recién creado Laboratorio de Investigación Teatral de Madrid (Lictem), donde se trabaja la psicofisiología del lenguaje y de la acción en búsqueda de que el poder de una obra no radique en qué significa sino en cómo se hace (y reconstruye) su significado para un público vivo. Entendemos que se debe trabajar para un patio de butacas compuesto por una multitud de individualidades, ya que la recepción estudiada en su valor atentivo y emotivo siempre será individual. El teatro resultante de una aproximación neurocientífica conseguirá que no sea un espacio para comunicar experiencias, sino para experimentar conjuntamente donde las palabras y acciones escénicas no se traduzcan en percepciones dormidas, sino que sean *percibidas* para entender, donde se comparta esa comprensión y se habite una autopoiesis mantenida durante toda la representación que, finalmente, y si se desea, pueda incorporar las modificaciones escénicas deseadas generadas por los valores psicofisiológicos del espectador.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRET, LISA, F. (2005): «*Feeling is perceiving: Core Affect and Conceptualization in the Experience of Emotion*», en *Emotion and Consciousness*, eds. L. Feldman Barrett, P. M. Niedenthal y P. Winkielman, Nueva York, The Guilford Press.
- BLAIR, RHONDA (2008): *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*, Nueva York, Routledge.
- BLOCH, SUSAN (2002): *Al alba de las emociones*, Santiago de Chile, Grijalbo.
- COOK, AMY; BLAIR, RHONDA (eds.) (2016): *Theatre, performance and cognition. Languages Bodies and Ecologies*, Nueva York, Bloomsbury Publishing.
- DAMASIO, ANTONIO (2010): *Y el cerebro creó al hombre. ¿Cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?*, Madrid, Destino.

- DE MARINIS, MARCO (2011): «New theatrology and performance studies. Starting points towards a dialogue», en *The Drama Review*, 55, 4, pp. 64-74.
- (1997): *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Galerna.
- DI PELLEGRINO, G.; FADIGA, L.; FOGASSI, L.; GALLESE, V.; RIZZOLATTI, G. (1992): «Understanding motor events, a neurophysiological study», *Exp. Brain Research*, 91, pp. 176-180.
- DUBATTI, JORGE (2010): *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel.
- FALLETI, CLELIA (2010): «Diálogos entre teatro y neurociencias», en *Diálogos entre teatro y neurociencias*, coord. G. Sofia, Bilbao, Artezblai.
- FOGASSI, L.; FERRARI, P. F.; GESIERICH, B.; ROZZI, S.; CHERSI, F.; RIZZOLATTI, G. (2005): «Parietal lobe: From action organization to intention understanding», en *Science*, 302, pp. 662-667.
- FONS SASTRE, MARTÍ (2009): «El actor como imitador/simulador: performance y neurociencia cognitiva», en *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, 36, pp. 292-309.
- GALLESE, V.; FADIGA, L.; FOGASSI, L.; RIZZOLATTI, G. (1996): «Action recognition in the premotor cortex», en *Brain*, 119, pp. 593-609.
- GOFFMAN, ERVIN (1959): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.
- GORDON, ROBERT (2006): *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- GREIMAS, A.; y COURTES, J. (1990): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- HEYES, CECILIA (2010): «Mesmerising mirror neurons», en *NeuroImage*, 51, pp. 789-791.
- MATURANA, HUMBERTO (1997): *De Máquinas y Seres Vivos, autopoiesis de la organización de lo vivo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- MORÃO, ANTONIO (1995): «Advertencias del traductor», en *Varela, sobre a competência ética*, Lisboa, Edições 70.
- NOË, ALVA (2000): *Out of our heads*, Nueva York, Hill & Wang.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. (1980): *Metaphores we live by*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1999): *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*, Nueva York, Basic books.
- PAVIS, PATRICE (2003): *Analysing Performance: Theatre, Dance, and Film*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- RIZZOLATTI, G.; SINIGAGLIA, C. (2006): *Las neuronas espejo: los mecanismos de la empatía emocional*, Barcelona, Paidós.

- RUTLEDGE, R. B.; SKANDALI, N.; DAYAN, P.; DOLAN, R. (2014): «A computational and neural model of momentary subjective well-being», en *PNAS*, 111, 33 (August 19), pp. 12252-12257.
- SHAUGHNESSY, NICOLA (ed.) (2013): *Performance and Cognitive Science. Body, Brain and Being*, Londres, Bloomsbury Publishing.
- SOFIA, GABRIELE (2015): *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*, Bilbao, Madrid y México, Artezblai y Paso de Gato.
- UMILTA, M.A.; KOHLER, E.; GALLESE, V.; FOGASSI, L.; FADIGA, L.; KEYSERS, C.; RIZZOLATTI, G. (2001): «I know what you are doing. A neurophysiological study», en *Neuron*, 31, pp. 155-165.
- VARELA, FRANCISCO (1988): *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas: Cartografía de las ideas actuales*, Barcelona, Gedisa.
- (1996): *Ética y acción*, Santiago de Chile, Dolmen.
- VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. (2011): *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Barcelona, Gedisa.
- WATZLAVICK, P.; HELMICK, J.; JACKSON, D. (1967 (1985)): *Teoría de la comunicación humana*, Barcelona, Herder.
- ZARRILLI, PHILLIP B. (2007): «An Enactive Approach to Understanding Acting», en *Theatre Journal*, 59, pp. 635-647.