



CUERPOS VIVOS SENTIENTES: NUEVAS MIRADAS SOBRE LA RELACIÓN EJECUTANTE - EXPECTANTE EN EL ARTE ESCÉNICO

SENTIENT LIVING BODIES: NEW PERSPECTIVES ON THE RELATIONSHIP OF PERFORMER - EXPECTANT IN THE PERFORMING ARTS

Consuelo Maldonado Toral
Facultad de Artes. Universidad de Cuenca (Ecuador)

Recibido: 15 de Octubre de 2015
Aceptado: 1 de Noviembre de 2015

Resumen:

Analizamos el acto empático a partir de los estudios de la filósofo Edith Stein y lo ampliamos hacia las reflexiones contemporáneas de Peter Pál Pelbart sobre las nociones espinosistas del individuo definido desde su grado de potencia para comprender la relación ejecutante y expectante en el arte escénico. Partimos de la concepción de que la empatía es la base del arte escénico ya que al tratarse de un arte vivo y presencial, la relación entre intérprete y espectador se torna vital. Nos sumergimos en el universo de las relaciones intersubjetivas donde encontramos que estos vínculos son significativos tanto para el arte como para el entendimiento del mundo y la realidad de cualquier ser humano, así como la comprensión del sí (mismo). La empatía se presenta, entonces como un acto vivencial que busca evidenciar el estar en el mundo, como la experiencia de un ser en construcción cognoscente en el tiempo y en el espacio. Es así que encontramos en el fenómeno experiencial de la empatía una herramienta para ampliar el entendimiento sobre el fenómeno escénico y la técnica del ejecutante.

Palabras clave: Empatía, intersubjetividad, fenomenología, arte escénico.

Abstract:

We analyze the empathetic act from of the studies of the philosopher Edith Stein and we extend it towards the contemporary reflections of Peter Pál Pelbart on espinosistas notions of the individual defined from his degree of power to understand the performer and expectant relationship in the performing arts. We start from the idea that empathy is the base of the scenic art since it is a live and personally art, the relationship between performer and spectator becomes vital. We immerse ourselves in the universe of intersubjective relations where we find that these links are significant both for art and for the understanding of the world and the reality of any human being, as well as the understanding of his (self). Empathy is presented, then as an existential act that seeks

evidence of being in the world, as the experience of a Knower under construction in time and space. It is thus that we find in the experiential phenomenon of empathy a tool to broaden understanding about the scenic phenomenon and the technique of performer.

Keywords: Phenomenology, empathy, intersubjectivity, performing arts.

* * * * *

1. La empatía, un fenómeno experiencial

Esta investigación se inició con la lectura del libro *Sobre el problema de la empatía* de Edith Stein lo que nos guió hacia los estudios sobre la filósofa alemana¹ realizados por Kris McDaniel, Fernando Haya Segovia y Reinaldo Elesbão de Almeida que nos entregaron categorías de análisis para acercar nuestra reflexión a la problemática del proyecto de investigación “La sonoesfera performática como espacio para la experiencia rizomática.” Buscamos generar una experiencia performativa primariamente sonora que se fundamente en la relación intersubjetiva entre el ejecutante y el espectador. Con esto deseamos ampliar el campo de actuación de quien observa y de quien lleva a cabo una acción. En este sentido, Javier Andrade, director de esta investigación, aclara que procuramos,

(...) específicamente las posibilidades de la construcción de un estado rizomático entre los expectantes y los actuantes, que lo definiríamos como aquel en el cual las dos partes del rizoma tienden a lo que Deleuze y Guattari llaman una captura de código de la otra parte, es decir, los expectantes se inclinan a transformarse en actuantes efectivos del proceso performático, mientras los actuantes originales muestran las tendencia a adoptar la posición de expectantes. (2015, p.3)

De esta manera, procuramos edificar una experiencia rizomática dentro del performance. Al tratarse de una construcción artística basada en la intersubjetividad, los estudios de Stein son apropiados para comprender las implicaciones de esta relación y analizar la potencialidad expresiva del ejecutante dentro de la experiencia estética en tiempo espacio compartido con el expectante.

Iniciaremos con una reflexión a partir de la noción de “empatía” estudiada por Edith Stein para la exploración de otros modos de presencia y construcción en el arte escénico que nos permitan ampliar el entendimiento sobre la creación del ejecutante en relación con el expectante. Al tratarse de un fenómeno cognoscitivo, pues la filósofa propone que la empatía es la experiencia de sumergirse dentro de la vivencia de un otro, consideramos necesario revisar algunos estudios sobre arte escénico que analizan las tendencias de la creación a partir de nuevas perspectivas filosóficas, como es el caso de las reflexiones de Peter Pál Pelbart, y de aproximaciones científicas, específicamente, en relación con la neurociencia. Dentro de estas últimas encontramos las investigaciones de Sandra M. Nunes, Paloma Bianchi y Marie Bardet.

En el arte escénico contemporáneo, encontramos vínculos creados desde la expresión fabulesca hasta la supresión de la misma que nos pueden colocar como espectadores de una ficción asumida o de una realidad que anula la representación

1. Edith Stein nace en Breslavia en 1891, ciudad que en la época era parte de Alemania y que posteriormente será polonesa.

teatral. Es así como encontramos en el fenómeno experiencial de la empatía una herramienta para ampliar el entendimiento sobre los diversos fenómenos escénicos, sus técnicas y procedimientos de creación.

2. La empatía y la dignidad de los sujetos: experiencia del mundo objetivo

En su libro “Sobre el problema de la empatía”, Edith Stein afirma que la empatía es “(...) la experiencia de la conciencia ajena (...)” (2004, p.27), específicamente, se trata de aprehender la vivencia de “un otro”. Esta experiencia es la base de nuestra relación no solo con otras personas sino con el mundo. Es decir, el interés de la filósofa alemana sobre la empatía buscaba “fundamentar intersubjetivamente la objetividad del mundo real”. (Haya, 2008, p.193). La experiencia intersubjetiva es aquella que nos permite vivenciar al otro, a la realidad y a nosotros mismos, por lo tanto engloba nuestro estar en el mundo. En palabras de Fernando Haya, estudioso de Stein:

La experiencia del otro yo con sus vivencias es una condición de la inter-subjetividad o la pluralidad de conciencias; pero la comunicación o intercambio cognoscitivo entre las distintas conciencias es la condición de la posibilidad de la experiencia del mundo objetivo. (2008, p.197)

Es en esta medida que la empatía se presenta como una experiencia intersubjetiva que, a su vez se encuentra en la base de la percepción, vivencia y conocimiento del mundo exterior. En cierta manera se trata de un entendimiento compartido sobre la realidad que se explicita y amplía en el acto empático. Podríamos suponer que el conocimiento del mundo que nos rodea está construido de un entendimiento previo, dado por la cultura, el ambiente de aprendizaje y el medio social pero que paralelamente, esta misma comprensión es plausible de ser ampliada o puede ser enriquecida por la vivencia de “un otro”. Es decir que nuestra aprehensión del mundo se reconfigura en la medida que entramos en contacto con otros seres humanos.

La cuestión es ahora cómo esta experiencia nos llega, es decir, su modo de darse. Siguiendo la reflexión de Haya, esta experiencia intersubjetiva al ser percibida, se puede establecer en diversos planos que no son sucesivos sino que pueden acontecer simultáneamente: “(...) me traslado a su interior y me represento ya sea lo que su cuerpo experimenta, ya sea lo que sus sentidos perciben y lo que su rostro trasluce de su estado de ánimo, etc.” (2008, p.205). Esta variedad de connotaciones dentro de la experiencia humana son propias para comprender la percepción de la experiencia foránea que nos lleva a transitar hacia su contenido. Por lo tanto, se trata de una vivencia que se da en su contenido en cuanto contenido, pero la manera de darse de la experiencia -en sí o en mí- es diferente. Estamos delante de un encuentro entre seres humanos donde uno experimenta la vivencia de “un otro”, a partir de una condición empática que, a su vez, se amplía el entendimiento de uno mismo, el otro y la realidad.

Hasta ahora, en la vivencia empática, explicitamos su condición perceptiva. Es necesario, entonces especificar que este acto no depende de una percepción puramente externa como lo explica Almeida, otro estudioso de Stein: “La empatía, con todo, es libre y, de ese modo, no es percepción externa, pues ella consiste en la vivencia de la experiencia interior ajena.”² (2014, p.22). Esto implica que el objeto en la empatía, por

2. A empatia, contudo, é livre e, desse modo, não é percepção externa, pois ela consiste na vivência da experiência interior alheia.

ejemplo, el dolor puede ser considerado como universal en su contenido, pero en el momento que el acto empático sucede, soy transferido al interior ajeno, recojo el contenido vivencial del mismo, es decir, aunque tenga tendencias implícitas se dará en mí de manera diferente. (Almeida, 2014, p.22). Es por esto que, en el acto empático el contenido foráneo aunque universal en términos de entendimiento de condición humana, cultural, contextual o de la época y particular, ya que proviene de un ser, será vivido por mí de manera diferenciada o específica, es decir, de una forma diversa a la originaria o genérica.

Paralelamente, la empatía es un fenómeno que no trata apenas de una deducción lógica del sentimiento del otro que busca replicar la experiencia sino de un “empatizar con”. Es decir, una experiencia de sumergirse dentro de la vivencia de un otro que más allá de una relación puramente afectiva o una sintonía con el sentimiento, se trata de un fenómeno cognoscitivo. Sin dejar de lado la percepción, la empatía engloba una dimensión mayor que implica un reconocimiento de “un otro yo”. Al surgir desde la conciencia, conlleva un proceso cognoscitivo hacia el reconocimiento y conocimiento inmediato del otro. Entonces nos deparamos con el sujeto capaz de comprender a “un otro” como su semejante, es decir, de reconocerse “en el otro.” Para adentrarnos a esta reflexión tomaremos las palabras de Bello citadas en el estudio de Almeida:

La traducción más exacta es “sentir”. No sentimiento, pero sentir. (...) Los latinos usaban “simpatía”, es decir, “siento con”; “antipatía”, “siento contra”. En la lengua italiana, encontramos dos soluciones: “entropatía” o, simplemente, “empatía”, que quiere decir, “entropatia”, esto es, un sentir que no es “simpatía”. (...) Es una vivencia que me permite decir “estoy delante de uno otro como yo” (...) Inmediatamente tenemos esta capacidad de aprehender a otro -páthos, sentir- de sentir el otro, por tanto, de reconocerlo como alter ego, como “otro yo”.³ (Bello en Almeida, 2014, p.33)

Para Stein, el acto de aprehender a “un otro”, se define como la circunstancia donde “(...) él se muestra como un otro respecto a mí en tanto que me está dado de otra manera que yo.” (2004, p.55). Como mencionamos, y retomando los estudios de Almeida, en esta descripción la empatía evoca el encuentro de dos seres humanos con sus particularidades que los definen y subjetividades. (2014, p.21). Es decir, el acto empático es aprehendido por el yo que nota, el dolor, por ejemplo, pero notar no es una interpretación externa que deviene en la deducción de un sentimiento sino de una vivencia donde experimento el reconocimiento del otro en mí. Establezco entonces una relación sujeto-sujeto. Es decir, “El yo delante del otro yo, en la empatía, no disminuye la dignidad, al contrario, la ratifica. Aquí, el sujeto es más sujeto y nunca objeto.”⁴ (Almeida, 2014, p.21). De esta manera, el autor es enfático en afirmar que esta es una experiencia que revalida a los sujetos al notar la vivencia del otro. La relación sujeto-objeto se desvanece a favor de un vínculo de semejantes donde la ratificación del nexo sujeto-sujeto se sobrepone a cualquier cosificación u objetualización del “otro”.

3. A tradução mais autêntica é “sentir”. Não sentimento, mas sentir. [...] Os latinos usavam “simpatia”, quer dizer “sinto com”; “antipatia”, “sinto contra”. Na língua italiana, encontramos duas soluções: “entropatia” ou, mais simplesmente, “empatia”, que quer dizer, porém, “entropatia”, isto é, um sentir que não é “simpatia”. [...] É uma vivência que me permite dizer logo “estou diante de um outro como eu” [...] Imediatamente temos esta capacidade de apreender o outro – páthos, sentir – de sentir o outro, portanto, de reconhecê-lo como alter ego, como “outro eu”.

4. O eu diante do outro eu, na empatia, não diminui a dignidade, pelo contrário, ratifica. Aqui, o sujeito é mais sujeito e nunca objeto.

En este sentido, Stein aclara que “el otro” ser humano nos es dado como sujeto. Es decir, nuestra “mismidad se resalta frente a la alteridad del otro.” (Stein, 2004, p.56). La alteridad se manifiesta en el modo de darse y “por eso es el ‘tú’ un otro ‘yo’”. (Stein, 2014, p.56). Para entender este modo de darse, podemos pensar junto a Stein que, así como “(...) mi propio cuerpo no me es dado como un objeto físico en medio de otros sino como mi propio cuerpo viviente”⁵ (en McDaniel, s/p, 6), el otro me es dado como un otro yo, no apenas con su cuerpo físico sino con su cuerpo viviente.

Entonces, la empatía es el acto donde el otro se me revela no apenas como un cuerpo viviente sino un cuerpo sentiente, es decir como yo mismo. Esta noción de cuerpo sentiente es ampliada por la filósofa al afirmar que:

El cuerpo vivo visto no nos recuerda que puede ser el lugar visible de múltiples sensaciones, tampoco es meramente un cuerpo físico que ocupa un mismo espacio que el cuerpo vivo dado como sentiente en la percepción corporal, sino que está dado como cuerpo vivo sentiente. (Stein, 2004, p.63).

Esto tiene varias implicaciones. Para reflexionar sobre el modo de darse de ese cuerpo vivo sentiente, podemos analizar la manera que nuestro cuerpo vivo nos es dado. Por un lado el cuerpo vivo está siempre ahí “... con una intensidad inamovible, en la misma aferrable proximidad como ningún otro objeto.” (Stein, 2004, p.60). Si delante del mundo, de las cosas podemos alejarnos o aproximarnos, atestiguando su cambio de apariencia en relación a nosotros, frente a nuestro cuerpo, nos percibimos y nos vivimos constantemente en un *cierta* apariencia única.

El cuerpo vivo sentiente se da en esta doble condición: experimentado como él mismo y, al mismo tiempo, vivenciado en el mundo. Es decir, me percibo corporalmente por los cambios de temperatura, equilibrio, etc., y por otro, percibo el mundo exterior. (2004, p.61). Las diversas maneras de darse son parte de modos de apariencias donde: “El cuerpo vivo está por naturaleza constituido por sensaciones, las sensaciones son componentes reales de la conciencia y como tales pertenecientes al yo.” (Stein, 2004, p.65). Es por esto que en mi vivencia el cuerpo vivo me es dado en serie de apariencias, es decir, maneras de presencia.

De esta manera, al concebir al otro como un cuerpo sentiente, que me revela mi propio cuerpo sentiente, es decir, “un otro yo”, entramos en una intersubjetividad que ratifica la dignidad humana, la relación entre sujetos, como Almeida señala. Así como, revela mi propia subjetividad en cuanto a la manera que este mismo contenido se da en mí y al reconocer en “el otro” un “yo” puedo “sentir con” y por lo tanto, sentirlo “yo”. (Bello en Almeida, 2014, p.33) En esta relación sujeto-sujeto donde “siento con” me traslado hacia la vivencia de otro en un acto que engloba mi juicio, mi voluntad y mi percepción para reconocermé en otro.

Este sujeto que se me devela y me revela exterioriza una vivencia interior ajena que radica en su contenido. El reconocimiento de la experiencia ajena y aprehensión de su contenido no se trata necesariamente de un sentimiento sino de la propia experiencia que internamente abstraigo del contexto. Implica el reconocimiento de un semejante correspondiente a una condición universal como ser humano. En palabras de Almeida:

5 (...) Stein argues (pp. 41-48), my own body is not given to me as one physical object among others but as my own living body.

(...) podemos definir la empatía como coparticipación de la vivencia ajena. (...) correspondiente a la apertura universal, de posibilidad de una convergencia en las conciencias humanadas de identificar un semejante con consciencia. En otras palabras: el *ego* reconoce un otro como un *alter ego* en sus vivencias. Este acto es el de darse cuenta de la consciencia ajena. Relaciones intersubjetivas que comportan el conocimiento universal de la experiencia ajena.⁶ (2014, p.23-24)

Entonces estamos delante de un acto vivencial que busca evidenciar el estar en el mundo como la experiencia de un ser en construcción cognosciente en el tiempo y en el espacio. La empatía como base de la experiencia intersubjetiva, devela la existencia de un mundo objetivo que se amplía por la experiencia de la consciencia ajena, considerado como un acto cognosciente donde se ratifica la dignidad de los sujetos.

3. La empatía y los cuerpos vivos sentientes: relaciones entre ejecutante y expectante

El acto empático ha sido la base del arte escénico. Al tratarse de un arte viva, presencial, la relación entre intérprete y espectador se torna vital. No buscamos examinar el efecto de catarsis o identificación que el público puede sentir en una obra dada, sino de un momento anterior. Es decir, antes de buscar llevar al espectador a cierta emoción, el arte escénico ha usado implícitamente la experiencia de la empatía para establecer su relación con el espectador. Tal vez por ser el acto intersubjetivo vital para el entendimiento del mundo y la realidad de cualquier ser humano, así como la comprensión de sí (mismo), las artes vivas persisten.

Cuando hacemos referencia a la construcción escénica, estamos en el ámbito de los materiales propios del intérprete es decir aquellos que evidencian las cualidades ligadas a la manifestación de la presencia, el cuerpo y su expresión. En este sentido, nos referimos a una construcción que, por ahora, se aleja de acciones o movimientos cargados de determinada historia (estructura lógico-temporal cuyos elementos desenvuelven una intriga) y se aproxima a lo elementos intrínsecos del arte escénico como son el espacio y sus volúmenes, niveles y texturas; el tiempo y sus velocidades, pulsaciones y combinaciones rítmicas; y el cuerpo con sus posibilidades de movimiento físico-vocal, orientación y uso de energía.

Ahora bien, si partimos de que el propio hecho escénico se funda en un acto empático, qué sucedería si llevamos este análisis sobre su naturaleza para configurar ciertos elementos que a manera de herramientas nos permitan también mirar y construir el propio acto escénico. Si traducimos el acto vivencial de la experiencia del cuerpo sentiente a una herramienta para la creación del intérprete, podemos usar la consciencia de que el otro me es dado como sujeto y yo le soy también dado como tal para construir la escena. Edificarla desde la consciencia implica explorar procesos perceptivos, sensoriales de los cuerpos sentientes y dirigir la atención hacia las tensiones, direcciones, concatenaciones que estos construyen en el espacio tiempo.

6. (...) podemos definir a empatia como coparticipação da vivência alheia. (...) correspondente à abertura universal, de possibilidade de uma convergência nas consciências humanas de identificar um semelhante com consciência. Em outras palavras: o ego reconhece o outrem como um *alter ego* nas suas vivências. Este ato é do dar-se conta da consciência alheia. Relações intersubjetivas que comportam o conhecimento universal da experiência alheia.

Si se trata de llevar a la conciencia un proceso orgánico, necesitamos entender los procesos cognoscitivos de la percepción a la luz de las nuevas investigaciones del arte y la neurociencia. Las investigadoras Bianchi y Nunes (2015) profesoras y pesquisadoras del Programa de Estudios de cuarto nivel en Teatro, analizan los estudios sobre percepción de Béziere e Piret:

En la concepción de Béziere e Piret (1992), la percepción abarca tres nociones: la noción de propiocepción o estructura -la percepción de sí en un contexto dado, como lo define mejor el investigador francés Hubert Godard (2010); la noción de pasaje -la experiencia del espacio tiempo; y la noción de relación -sea con otra persona, objetos o ambiente. Estos tres aspectos no son entendidos separadamente, sino que se sobreponen, creando capas de sensaciones y percepciones que coexisten en el gesto vivido a cada instante.⁷ (Bianchi y Nunes, 2015, p.153).

Se trata entonces de que el acto de percepción es una manera de estar en el mundo, entenderlo, aprehenderlo y operar en él. La serie de apariencias pueden ser pensadas desde estos tres estratos perceptivos. En ese sentido, no podemos comprenderlos apenas como una progresión de acontecimientos sino sucesos simultáneos a partir de nuestro movimiento e interacción con el mundo que nos acaecen, afecta y reconfiguran. Atender o percibir no son funciones que suceden en el cerebro sino que acontecen en todo y con todo nuestro ser en relación en y con el mundo.

La experiencia de “en” y “con” el mundo, entonces, implica la relación de diferentes elementos o estructuras que no suceden como organizaciones jerárquicas o progresivas sino que acontecen en simultáneo. Corroborando así la inexistencia o separación temporal entre un accionar y un percibir. Es por esto que es imprescindible adentrarnos a las implicaciones de estos análisis en cuanto a nuestra concepción cuerpo:

Béziere y Piret (1992) postulan que el cuerpo no es solamente una herramienta o una estructura mecánica aislada de la vida psíquica y afectiva que posibilita el movimiento, sino un cuerpo vivido, cuerpo como la instancia de relación situada en tiempo-espacio, un corpomente (Meyer, 2011) que se afecta y es afectado, que se moldea y es moldeado, que se estructura y es estructurado por lo vivido, por la experiencia, en fin, la construcción del conocimiento se da por la experiencia vivida por el cuerpo como un todo.⁸ (Bianchi y Nunes, 2015, p.153)

Retomamos el interés de Edith Stein sobre la empatía en búsqueda de una fundamentación intersubjetiva para la objetividad del mundo real (Haya, 2008, p.193) y su noción de cuerpo sentiente para relacionarlo con la vivencia del cuerpo como un todo en pos de la construcción de conocimiento. Nos encontramos, entonces, con seres humanos que viven en relación para comprender lo que les rodea y comprenderse entre

7. Na concepção de Béziere e Piret (1992), a percepção abarca três noções: a noção de propriocepção ou de estrutura – a percepção de si num dado contexto, como melhor define o pesquisador francês Hubert Godard (2010); a noção de passagem – a experiência do espaço-tempo; e a noção de relação – seja com outra pessoa, objetos ou ambiente. Esses três aspectos não são entendidos separadamente, mas se sobrepõem, criando camadas de sensações e percepções que coexistem no gesto vivenciado a cada instante.

8. Béziere e Piret (1992) postulam que o corpo não é somente uma ferramenta ou uma estrutura mecânica isolada da vida psíquica e afetiva que possibilita o movimento, mas sim um corpo vivido, corpo como a instância de relação situada no tempo-espaco, um corpomente (Meyer, 2011) que se afeta e é afetado, que se molda e é moldado, que se estrutura e é estruturado pelo vivido, pela experiência, enfim, a construção de conhecimento se dá pela experiência vivenciada pelo corpo como um todo. (Béziere; Piret, 1992).

sí, dentro de un proceso de percepciones que no tienen una organización jerárquica sino que se desarrollan entre la estructura propioceptiva, la noción de pasaje y relación, constituyendo redes complejas cognoscitivas que son pensadas desde el cuerpo como un todo.

La estructura propioceptiva devela la sensación de pasaje en cuanto a una presencia en constante desarrollo que está constituida por su cualidad relacional. En esta medida, también revela la capacidad del cuerpo de ser afectado. Peter Pál Pelbart en su artículo *Podríamos partir de Espinosa* inicia su argumentación con la definición de individuo del filósofo holandés: “(...) un individuo se define por su grado de potencia (...) Es un cierto poder de afectar y de ser afectado.”⁹ (2008, p.32) El grado de afección, continua Pelbart (2008), será descubierto a lo largo de la vida a partir de nuestros encuentros con “el otro” y el mundo. Trátase de una acción desde la experiencia que aprendemos y aprehendemos en el transcurso de nuestra vida a favor o en contra de nuestra fuerza de existencia. Es decir, practicamos nuestra habilidad de seleccionar los encuentros que nos convienen o disienten, aquellos que nos componen o nos descomponen. (2008, p.33).

Si partimos de la noción de composición, podremos expandir la idea de presencia hacia la de un plano de consistencia. Con esto buscamos aprehender la presencia a manera de composición donde se inscriben los acontecimientos desde sus conexiones variables. Este plano que no contiene elementos heterogéneos ni iguales, comprende una consistencia, si pensamos a partir de Deleuze y Guattari, que el plano reúne elementos diversos, absurdos, singularidades y además favorece a los acontecimientos múltiples. (En Pál Perlbart, 2008).

Cuando pensamos la presencia como un plano de consistencia para el ejecutante del arte escénico es necesario acceder a una técnica que nos permita aprehender y comprender el laberinto relacional. Es decir, buscamos un procedimiento creativo que nos permita hacer visible o ampliar los procesos perceptivos para acceder a la presencia a manera de plano de consistencia. Una técnica que lleve nuestra atención hacia los acontecimiento y los debeve sensorialmente.

En las técnicas somáticas encontramos un campo amplio que enriquece esta perspectiva. Thomas Hanna¹⁰, filósofo y practicante de las técnicas somáticas, cuando, en 1976, funda la revista *Somatics-Magazine Journal*, establece un término que estaba en uso, la somática. El autor menciona: “Soma es una palabra griega que, desde los tiempos de Hesiodo, ha tenido el significado de cuerpo viviente”. (1994, p.36) Si bien podemos encontrar en su raíz “soma” la traducción de “cuerpo”, el sufijo “tico” nos aproxima a la noción de “relativo a”. Este “relativo al cuerpo”, en su acepción tiene relación con la concepción de cuerpo viviente, vivido o vivenciado, por lo tanto, podríamos condensarlo hacia la noción de “cuerpo sentiente” de Stein. Para Hanna, las técnicas somáticas son: “(...) el arte y la ciencia interesada en los procesos de interacción sinérgica entre la consciencia, el funcionamiento biológico y el medio ambiente.” (p.30, 1979). Es decir, el cuerpo y la mente no son sustancias separadas sino vividas en un continuo, en un proceso vivo.

9. (...) um individuo se define pelo seu grau de potência. (...) É um certo poder de afetar e de ser afetado.

10. Fundador de Hanna Somatic Education®. Patrocinador del primer curso en el Método Feldenkrais en 1975.

Es por esto que, en para elucidar este laberinto relacional en términos de atención y percepción, usaremos las nociones desarrolladas por el Método Feldenkrais dentro del campo de la educación somática. Es decir, para acercarnos a la construcción de una presencia escénica provocada desde elementos que envuelven la ejecución de los materiales del ejecutante, necesitamos aproximarnos al uso de una atención consciente dirigida. Dentro de este, encontramos el ejercicio de la auto observación que implica la capacidad de observarse desde la primer persona a partir de la propiocepción. Para dicho fin, el Método nos acerca hacia el funcionamiento de una atención diferencial, tendencial y dinámica. (Bardet, 2015). A partir del afinamiento del sentido kinestésico y el propioceptivo, busca el movimiento como acto consciente hacia las transformaciones constantes del cuerpo sentiente delante del otro y del mundo exterior.

Iniciaremos con el análisis de la atención y su naturaleza dinámica. A manera de metáfora podemos alimentarnos de las ideas sobre rapidez mental de Italo Calvino, en su libro “Seis propuestas para el nuevo milenio”, donde señala que la travesía veloz es propia de la naturaleza mental y es capaz de capturar puntos lejanos de espacio y tiempo. En este sentido, nos encontramos con la característica de digresión, como la capacidad de alejarse o desviarse del rumbo y volver al mismo en velocidades altísimas. Según Calvino, delante de la digresión regresamos, pues existen situaciones, formulas y frases que nos recuerdan volver. (1990, p.45-67). Miramos la atención como dinámica y nos recuerda a la mecánica del pensamiento que todos tenemos, buscamos la rapidez como una forma de alejarnos del instante en velocidades altísimas y retornar a él con el mismo ímpetu, es decir, potenciamos la capacidad de digresión de nuestra atención de tal manera que podemos regresar a un elemento diferenciado después de atender a cualquier otro. Tornándonos así en cazadores de percepciones, estímulos y reconociendo la heterogeneidad que habita y construye el plano de consistencia.

Si usamos la metáfora de Calvino para reconocer el dinamismo de nuestra actividad mental y trasladarla hacia el proceso de atención y percepción, esta nos lleva a otra de sus características: la diferencia. Dentro de este dinamismo, nuestra atención también reconoce la diferencia de un elemento a otro. Ahora en la medida que llevamos nuestra atención hacia un suceso, nuestra percepción aumenta generando mayor detalle y contraste. En este sentido procuramos reconocer las mínimas disimilitudes, es decir, generar una atención hacia la sensibilidad sutil, hacia los mínimos procesos perceptivos y sensoriales. De esta forma, nos sumergimos en el ámbito de una atención no cotidiana no ordinaria no habitual que se construye en el reconocimiento de la diferencia.

Para entender este proceso, podemos traer el análisis de Stein sobre la relación entre los procesos orgánicos, la percepción y consciencia de los mismos, donde apunta que las sensaciones corporales de equilibrio, por ejemplo, no son atendidas de la misma manera que las de temperatura. (2004, p.59). De todas maneras, en el día a día no vivimos pendientes del equilibrio, estas sensaciones son altamente inconscientes pero plausibles de ser atendidas. Por otro lado, la percepción de cambios en la temperatura del medio ambiente nos lleva directamente a accionar, por ejemplo, delante del frío nos ponemos bajo abrigo o frente al calor, tomamos una ducha de agua helada.

Buscamos, entonces desarrollar una percepción sutil, una manera no ordinaria de sentirse que en su dinamismo reconozca las mínimas diferencias. Cuando reconocemos las diferencias, podemos generar una tendencia, es decir, tomar una decisión y dar una

dirección a la acción, movimiento, a la voz. Entramos, así a la tercera característica: la tendencia. Si reconocemos esta capacidad, podremos ampliarla hacia la construcción de una intensión que necesita de espacialidad. Nuestra intensión es la respuesta al medio y una necesidad dada. La intensión se traduce en una acción con urgencia de proyectarse en el exterior, o sea, en el espacio tiempo.

A cada instante, percibimos y entramos en una relación con algo o alguien. Si vemos, vemos algo y lo enfocamos dentro de un contexto pero, no olvidemos, que también tenemos la capacidad de alejarnos del mismo hacia otro punto y volver a gran velocidad. Así es como, nuestra relación con el espacio, usa una atención dinámica que diferencia y potencia una tendencia. Podríamos considerar, la tendencia como el instante donde la subjetividad se devela, generando sentido o contenido, una síntesis. Es decir, el momento cuando, dentro de esta relación intersubjetiva que radica en la concepción de que “el otro” me es dado como sujeto/cuerpo sentiente y yo le soy dado de la misma manera, el ejecutante acciona en el espacio tiempo entrando en un proceso de singularización delante del mundo objetivo y del “otro”. Proponemos, entonces, que el instante escénico puede ser producto de una síntesis dada por la percepción/atención diferenciada, tendencial y dinámica del ejecutante que se condensa en el espacio tiempo compartido con el espectador y genera una serie de intenciones construyendo, así, “el aquí y el ahora” del arte escénico a manera de plano de consistencia. Es así como, la escena tendría la posibilidad de significar un encuentro compuesto por las potencias individuales de afectar y de ser afectado, tanto del ejecutante como del expectante, a favor de la fuerza de existencia.

4. La empatía y el plano de consistencia: construcción del hecho escénico a partir de la relación ejecutante y expectante

El mirar el arte escénico desde un estadio más primordial, permite encontrarnos con el instante anterior a la manifestación de una historia, un personaje o una coreografía. Así, nos aproximamos hacia la presencia en la escena que se devela a manera de pulsación, que late porque se mueve y se mueve porque aún en su quietud externa está en permanente construcción. Esta pulsación del cuerpo vivo sentiente es compartida y fundamenta la relación con el espectador. De esta manera, buscamos visibilizar la experiencia empática en el intérprete, a manera de un proceso cognoscitivo, para que le permita compartir y construir con el espectador cada momento escénico que se edifica en el “aquí y ahora”.

Si el acto empático está en la base del hecho escénico, su construcción se fundamenta en las relaciones intersubjetivas entre intérprete y espectador donde nos aproximamos a los procesos cognoscitivos de la percepción para la transformación de los cuerpos vivos sentientes/sensibles. Consideramos que este vínculo no solo edifica la obra escénica sino el entendimiento y la vivencia del mundo objetivo. Es decir, el mundo, su existencia y con ella, mi propia existencia están constituidas intersubjetivamente. Al considerar la experiencia intersubjetiva vital para la comprensión del mundo y la realidad de cualquier ser humano, se torna urgente mirar al hecho escénico desde su concepción fenomenológica.

Si pensamos junto a Edith Stein que la vivencia empática, la experiencia fenomenológica del yo como sujeto en el mundo, está en el acto del juicio, voluntad y percepción (2004, p.60), entramos en el ámbito de procesos de la consciencia. Ahora,

esta vivencia, entendida a la luz de los avances de la neurociencia, anula la visión dualista de un cuerpo obediente y una mente dominante y nos aproxima hacia la experiencia vivida por el cuerpo como un todo donde, además, reside la construcción de conocimiento.

Por otro lado, es vital alejarnos de la dicotomía objetividad-subjetividad ya que nos divide en partes inmóviles, estáticas y fijas, enrigideciendo nuestra manera de estar en el mundo. Necesitamos acercarnos a este dúo a manera de relación para entender nuestras dinámicas cognitivas y conceptuales de mundo. Dichas dinámicas responden a la experiencia del espacio-tiempo a manera de pasaje, a la percepción del ambiente a manera de relación y en propiocepciones que conforman la consciencia. Y es en el cuerpo vivido como territorio y movimiento que estas se condensan para experimentar la existencia.

Finalmente, encontramos una relación entre conocimiento, arte y experiencia. El estudio del vínculo dinámico entre un organismo actuante y su medio ambiente, que nos propone el campo somático, permite contactar con la red compleja de los sistemas cognitivos del cuerpo que participan en la producción de sentido, subjetivas e intersubjetivas, particulares y colectivas, tendencias que se comprometen en interacciones que no solo informan sino que son transformadoras. Miramos, así, hacia un arte como experiencia constructora de conocimiento.

Esta condición también se da en el público. Es decir, el arte de espacio-tiempo compartido es una experiencia intersubjetiva que es vivida/encarnada por el expectante. Esta función dentro de la escena conlleva un acto de cognición, perceptivo e imaginativo, que puede comportar la consciencia de nuestro propio acto perceptivo. En todos los casos, el expectante mantiene dos niveles de percepción mientras mira una construcción ficcional: aceptación de la ficción y conciencia de la realidad, creencia y distancia de la misma, inmersión y reflexión delante de ella.

El arte como experiencia permite ampliar el hecho escénico hacia resonancias, es decir, la capacidad del expectante de reconstruir la experiencia a manera de relato, recuerdo, etc. Es así como la experiencia de la audiencia no está solo en lo que sucede en su mente mientras lo vive, sino que debemos considerar el eco que surge después de una vivencia estética dada. Más allá de una perspectiva metodológica, esto implica un enfoque epistemológico diseñado por nociones fenomenológicas y que enfatiza en el compromiso reflexivo del expectante.

Bibliografía:

- Almeida, Reinaldo Elesbão de. (2014) A Empatía em Edith Stein. En *Cadernos IHU / Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Instituto Humanitas Unisinos*. – Año XII – No 48.
- Andrade, Javier. (2015) *Primer Informe del proyecto de investigación: La sonoesfera performática como espacio para la experiencia rizomática*. Cuenca: Facultad de Artes, Universidad de Cuenca.
- Bardet, Marie. (2015) - A Atenção através do Movimento: o método Feldenkrais como disparador de um pensamento sobre a atenção. En *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 191-205, jan./abr. 2015. Disponible en: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>.
- Bianchi, Paloma y Nunes, Sandra Meyer Nunes. (2015). A Coordenação Motora como Dispositivo para a Criação: uma abordagem somática na dança contemporânea. En *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 148-168, jan./abr. Disponible en: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>.
- Calvino, Ítalo. (1990). *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Hanna, Thomas. (1976). The Field of Somatics. En: *Somatics – Magazine Journal*, Vol.1-1, California.
- Hanna, Thomas. (1994). *Somática: recuperar el control de la mente sobre el movimiento, la flexibilidad y la salud*. México D.F.: Ed. Yug.
- Haya, Fernando S. (2008). Sobre el problema de la empatía. En Urbano Ferrer (Ed.), *Para comprender a Edith Stein* (pp.185-214). Madrid: Ed. Palabra.
- McDaniel, Kris. (forthcoming) Edith Stein: on the problem of empathy. En Schliesse, Eric (Ed.) *Ten Neglected Philosophical Classics*, Oxford University Press. Recuperado de <http://krmcDani.mysite.syr.edu/ESPOE.pdf3>
- Pár Pelbart, Peter. (2008). Podríamos partir de Espinosa. En Saadi, F. y García, S. (Cord.) *Revista Questões da Teatralidade Contemporânea*. São Paulo: Itáu Cultural, p.32-37.
- Reason, Mathew. (2010). Asking the Audience: Audience research and the experience of theatre, En: *Revista About Performance*, No 10, (pp 15-34).
- Stein, Edith. (2004). *Sobre el problema de la empatía*. Traducción José Luis Caballero Bono. Madrid: Ed. Trotta.