

La construcción de una actoralidad a través de imaginería eidética. Apuntes sobre un laboratorio escénico

Ángel Fuentes Balam

La creación artística, sus efectos, alcances, su teoría y método, es algo que siempre ha movido las raíces más sensibles y profundas del espíritu del hombre. La mente que lleva al límite su capacidad natural, en virtud del fenómeno artístico, es un hecho extraordinario: un movimiento que escapa a la denominación científica.

La ciencia y el arte han construido puentes, rebasando la separación a que habían sido arrojadas por el pensamiento occidental moderno en su necesidad de especialización, para cumplir parámetros capitalistas y políticos: “Con el advenimiento de la Modernidad, los artistas se separan de los técnicos y se re-posicionan socialmente” dirá la filósofa Sonia Vicente en un ensayo titulado precisamente “Arte y Ciencia” (2003, p.86), refiriéndose al siglo XVIII y continuará más adelante: “La separación entre ambos campos del intelecto humano (creación artística y proceso tecno-científico) alcanza, en los inicios del siglo XX su punto culminante: arte y ciencia se transforman en actividades opuestas.” (2003, p. 86).

Si bien es afirmativa esta aseveración de Vicente, ambos campos del intelecto humano (mediando entre ellos el concepto de técnica) nunca se dejaron de

tocar, de nutrir recíprocamente; este fenómeno se afianzará en pleno devenir posmoderno en aras al siglo XXI, lo que llevará al filósofo Paul Fereyabend a afirmar que “la separación existente entre las ciencias y las artes es artificial, que es el efecto lateral de una idea de profesionalismo que deberíamos eliminar, que un poema o una pieza teatral pueden ser inteligentes a la vez que informativas” (1982, p. 122) y enseguida menciona a Aristófanes y a Brecht para sustentar este razonamiento. Estudios como los de este teórico de la ciencia vienés, han posibilitado la reconciliación (no tanto real como prejuiciada por la sociedad burguesa) entre Arte y Ciencia, y ayudaron a construir aquellos puentes, reforzados por los estudios y las obras de arte a través del tiempo, con los que ambos campos de la mente, intercambian información y entran en una relación dialéctica profunda, desentrañando el potencial de la imaginación humana y las causas de su desarrollo. “Todas las construcciones de nuestra consciencia, sean científicas, filosóficas o técnicas, no son sino ideas artísticas disfrazadas” aseguró Naum Gabo, escultor ruso, pionero del movimiento cinético¹. (Como se citó en

¹ El Arte Cinético, como lo concibe Umberto Eco es una “forma de arte plástico en el que el movimiento de las formas,

García Barreno, 2000, párr. 4).

Dentro del campo de las ciencias sociales, distintas disciplinas ponen especial atención en el devenir artístico, histórico y contemporáneo. Una de las ciencias que se ha dedicado al estudio de la creación artística como técnica y teoría; los procesos que intervienen en la mente de un artista, desde la concepción hasta la producción de la obra, y que incluso utiliza herramientas de las artes dentro de su ejecución terapéutica en particular, es la Psicología. En diversas líneas y corrientes que van desde el Conductismo, Psicoanálisis, la Fenomenología, el estudio de la personalidad, la Psicofisiología, la Neurociencia cognitiva, Psicología experimental, Psicodinámica, la Gestalt y la Psicopedagogía, existe una inclinación de esta ciencia (visible en mayor o menor medida, en referencia a las mencionadas) que se dirige hacia el análisis de los procesos artísticos y su impacto, tanto en el ejecutante como en el receptor de la obra de arte.

Baste el ejemplo de numerosos enlaces que ha establecido esta disciplina con manifestaciones culturales y artísticas, dando lugar a procesos y sistemas que oscilan en el escenario liminal que ciencia y arte construyen: escritura automática, psicodrama, terapia a base de dibujos, la Gestalt y el Op Art, el Arte cinético, la musicoterapia; e incluso, métodos enteros para la creación y enseñanza del arte teatral han

los colores y los planos constituyen el medio para obtener un todo cambiante (...) Mucho hay que decir, en cambio, en cuanto a los *vectores*, configuraciones no necesariamente icónicas en las que las marcas perceptibles de espacialidad y temporalidad reproducen relaciones que se han de identificar en el contenido transmitido. El arte contemporáneo abunda en focalizaciones de la modalidad vectorial pura". (Eco U. 1979. "Prospettive di una semiotica delle arti visive". *Teorie e pratiche della critica d'arte, Milán, Feltrinelli, pp. 69-83*. Recopilado en Revista Criterios, La Habana 2007. Traducción del italiano por: Desiderio Navarro, disponible en: <http://mariainescarvajal.files.wordpress.com/2011/03/eco-perspectivas.pdf>.)

echado mano de elementos de la psicología para su desarrollo y fundamento: Konstantín Stanislavski y su concepto de memoria emotiva (imaginación y autoanálisis del ejecutante); Lee Strasberg con el llamado "Método" en el Actor's Studio de New York, quien radicalizó la idea de esta memoria emocional y la vinculaba con teorías de Ribot y Freud y el sistema Roy Hart para la liberación de la voz que usaba conceptos pertenecientes a Carl Jung, específicamente el de "encarnación del concepto de sombra" (Pardo E, 2003, p. 4).

En los grupos de vanguardia teatrales de las décadas de 1960 y 1970, por ejemplo, en el *Open Theatre* se observaba una clara línea experimental, derivada de los estudios psicológicos. Joseph Chaikin, su fundador, dice a propósito de esta influencia:

los que actúan son primeramente seres humanos y luego actores, y sus problemas como seres humanos se reflejan antes que sus condiciones como actores (Salvat et al. (Ed) 1974, p. 15)

Los descubrimientos y estudios sobre la mente, la creación y el desarrollo de facultades psicósomáticas que otorga la psicología como sustento científico, no han pasado desapercibidos en la labor teatral. Desde la vital importancia de encontrar respuestas a los problemas filosóficos que surgen del hecho escénico en la mente creativa de los actores, directores, o autores; hasta el estudio del impacto sensorial y sentimental del público que observa el acto teatral. La psicología y el teatro se han auxiliado en la compleja tarea de resolver los enigmas de la fantasía creativa de la especie humana. Uno de estos enigmas, quizá el más fascinante de todos y que compete tanto a espectador como artista del hecho escénico y cuyo fenómeno es más sofisticado y complicado que el puro psicoanálisis de los involucrados, es el de la imaginación y su alcance perceptual.

La imaginería eidética: Erich Rudolph Jaensch y los experimentos alemanes.

Erich Rudolf Jaensch (1883-1940) fue un psicólogo fenomenológico alemán nacido en Breslau, formado en la primera fase de su vida bajo la corriente Psicofisiológica, actualmente conocida como Neurociencia cognitiva, que consiste en el estudio de los modos en que las estructuras y las funciones biológicas del cuerpo afectan el comportamiento (Feldman 2002, p 51). Su investigación experimental se refería a la percepción y visión espacial (cerca-lejos), como lo revela en “Zur Analyse der Gesichtswahrnehmung” (Análisis de la expresión facial), tesis con la que en 1908 obtuvo su doctorado y en la cual se vislumbraba su atracción hacia el método fenomenológico.

Jaensch examina desde ese enfoque, el problema del espacio vacío y su representación mental, tratando de desentrañar la esencia de los fenómenos percibidos ópticamente y su operación cognitiva.

Hacia 1925 publica “Die Eidetik und die typologische Forschungsmethode” obra en la cual expone sus constructos ideológicos y resultados experimentales sobre el fenómeno de la imagen y la percepción y traza un sistema tipológico original que da origen a una nueva teoría psicológica: La Eidética. Jaensch llamó imagen eidética:

A un fenómeno mnémico-perceptivo más común en el niño y más raro en el adulto: a la imagen de un objeto o de una figura que luego de percibida y conservada en estado de latencia, se puede proyectar y percibir nuevamente, en algunos casos con perfecta fidelidad de forma, color y detalle. (Bernstein, 1957, p. 12).

La imagen eidética puede ser producida de manera espontánea, por un excitante, visualizarse con los ojos cerrados o poco después de presentada la imagen, proyectarla sobre una superficie. Dicho

en otras palabras, se trata de la reproducción de un objeto ausente, antes percibido, y que re-visualiza como siendo objetivo; pero con conciencia de su procedencia externa.

La imaginería eidética es definida por su principal exponente como el núcleo donde se hallan todas las construcciones audiovisuales que acompañan a un ser humano a lo largo de su desarrollo psicológico. El psicoanalista vasco Julián de Ajuriaguerra a su vez, la define como “la facultad de volver a ver con una claridad sensorial, pero sin creer en la objetividad material del fenómeno, los objetos percibidos durante más o menos tiempo anteriormente” (Ajuriaguerra, 2004, pp. 164).

Jaensch la distinguió de la imagen mental ordinaria porque el sujeto la visualiza realmente, por lo que interviene la sensorialidad corporal y la percepción mental y no solamente esta última. Y la distinguió también de la alucinación pues “en la eidética el sujeto es conciente [sic] de que esa imagen que percibe es de origen subjetivo, y no la representación de un objeto presente” (Bernstein, 1957, p. 13).

Jaensch y su equipo experimentaron con miles de sujetos eidéticos en Alemania, principalmente en Marburgo (donde fundaría la escuela psicológica). El criterio del propio psicólogo queda resuelto en “Die Eidetik und die typologische Forschungsmethode”:

De tanto en tanto resulta necesario recoger el material entre personas con tendencias más concretas; mejor aún, no debe tomarse a los sujetos de las aulas filosóficas o de los institutos psicológicos, sino también, algunas veces, de las academias de bellas artes o de núcleos de personas con inclinaciones y ocupaciones artísticas (Jaensch, 1957, pp. 52,53)

Asegura el autor, además, que la población artística está constituida por individuos que han desarrollado naturalmente su eidetismo, puesto que es en la mente del niño donde se sitúa el fenómeno y es más latente, principalmente antes de la pubertad. “Para la gran mayoría de los adultos media un abis-

mo insalvable entre las sensaciones y las imágenes” (Jaensch, 1957, p.52); sin embargo, los artistas logran desarrollar su capacidad de imaginación y reproducción de las mismas, en el ejercicio de la metáfora y el establecimiento de símbolos.

Los artistas, tienen un mayor desarrollo de la mnemotecnica (memoria perceptiva) que las personas promedio: recordar trazos, sonidos, textos o gestos, les permite desarrollar su memoria e imaginación a lo largo de su carrera.

La imaginiería eidética en grado extremo, permite al niño representar una serie de imágenes con cualidad tridimensional y sensorial casi perfectamente fidedignas, y verlas cual si se tratase de un holograma. Sin embargo el fenómeno es más complejo: las imágenes construidas y evocadas, pueden ser (como en el sueño) una mezcla de realidad y creación simbólica; esto es, el niño crea mentalmente una realidad sensorial donde habita y opera los signos que la componen, esta “realidad” puede ser tan abundante como permutaciones en la mente sean posibles. Para ello, es necesario un estado de relajación extrema o su antítesis: uno de disponibilidad corporal casi en otro estado de consciencia; parecido al fenómeno de la ensoñación, donde el ser es capaz de determinar que lo recreado, es un invento, un sueño... aunque sienta fielmente el fenómeno gracias a la mente, texturas, olores, colores y sabores.

Siguiendo esta línea discursiva que describe Rudolph Jaensch, nuestro trabajo propone un entrenamiento con el cual el actor, ejercitará, visualizará, proyectará y comenzará a *operar* las imágenes eidéticas – el concepto también es llamado “fantasía eidética” (Sahakian. W. 1975) – que poblarán un universo perceptual creado por sí mismo, dando paso a la verdad escénica basada directamente no solamente en la convención, sino en la imagen verdadera.

En el laboratorio teatral que emprenderemos sobre la obra *El ventrílocuo* del canadiense Larry Tremblay, la actoralidad tendrá mucho de pulsio-

nes fantásticas, de juego e imaginación. Los actores se entrenan para ofrecer una técnica depurada en cuanto al movimiento del cuerpo en estado de extrañamiento (movimientos ágiles, grandes y exactos), emulando la situación del cuerpo en estado lúdico. Para lograrlo, se recurre al estudio y ejecución de técnicas de mimo basadas en la teoría de Darío Fo. Mucho nos hemos enfocado también en las técnicas corporales descritas por Stanislavsky en *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias* y en ejercicios de respiración, canalización y vocalización de la técnica Roy Hart, para dibujar completamente personajes hiperbólicos de farsa, que operen el mundo creado y lo proyecten. Se propone que el actor logre visualizar las imágenes ficticias y pueda operarlas actoralmente en su totalidad, sin encuadrarse a un formato corporal cerrado y limitante, permitiendo la liberación del personaje y la conmoción del espectador.

Los resultados se verán presentados, bajo el formato de la puesta en escena y publicados en un estudio experimental que busca explorar la posibilidad de la imaginación y la sugestión en el actor, para crear mundos y transmitirlos.

El eidetismo puede ser latente o potente refiriéndonos a la memoria de los objetos; pero lo verdaderamente esencial, es la fantasía que se puede habitar, ver, tocar, proyectar sobre otros y transformar la realidad. Sólo arrojándonos como niños al juego de la creación podemos trascender las barreras de las limitaciones personales y artísticas.

El laboratorio está corriendo y el estudio se encamina a ser probado o descartado. Con cualquier resultado, se confía en que se accederá a un pequeño espacio de creación, donde la actoralidad encontrará su propio camino, llevada por el potencial de la imaginación humana. Que nos sea de provecho.

Bibliografía

- AJURIAGUERRA, J. (2004). *Manual de psiquiatría infantil*. Barcelona, España: Masson S.A. [Versión Online] Recuperado de: http://www.kilibro.com/book/preview/123552_manual-de-psiquiatría-infantil
- ARIAS J, (Et al). (Eds). (1974) *Nuevos rumbos del teatro*. España: Salvat editores, S.A.
- BACHELARD, G. (2011). *La poética de la ensoñación*. México. Fondo de Cultura Económica.
- BERNSTEIN, J. (1957). *Eidética y exploración tipológica*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós.
- ECO, U. (1979). “Prospettive di una semiotica delle arti visive”. *Teorie e pratiche della critica d'arte, Milán, Feltrinelli*. Revista Criterios. La Habana 2007. [Trad. Desiderio Navarro]. Recuperado de: <http://marinaescarvajal.files.wordpress.com/2011/03/ecoperspectivas.pdf>
- FELDMAN, R. (2002). *Introducción a la psicología*. México: McGraw-Hill.
- FERNÁNDEZ, S. (1997). “Fenomenología de Husserl: Aprender a ver”. *Gárgolas Vacas. Revista de filosofía y pensamiento*. 1(2). Recuperado de: <http://www.fyl.uva.es/~wfilosof/gargola/1997/sergio.htm>
- FEYERABEND, P. (1986). *Tratado contra el método*. [Versión Adobe Digital Editions]. Recuperado de http://www.olimon.org/uan/feyerabend-tratado_contra_el_metodo.pdf
- FREUD, S. (2010). *Psicoanálisis del arte*. México: Alianza Editorial. El libro de bolsillo. Biblioteca Freud.
- GARCÍA BARRENO P. (octubre, 2012). “El diálogo posible entre las artes y las ciencias”. *SPIKA 2000*. (6). Recuperado de: <http://www.pedrogarcia-barreno.es/4.%20Escritos%20varios/Ensayos/Di%C3%A1logo%20ciencia-arte.pdf>
- HANN, A. (2010). *La niña que nunca duerme*. [Revisión de documental. Transmitido el 25 de julio de 2010]. Discovery Home & Health. Disponible en: http://www.dailymotion.com/video/xtlbs6_home-health-la-nina-que-nunca-duerme_tech#.Ub-gwfkzwtl
- JAENSCH, R. (1957). *Eidética y exploración tipológica*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós.
- LOZA, C. (2006). Psicoanálisis, arte e interpretación. *Anuario de Psicología Clínica y de la Salud*. Vol.2, pp.57 – 64. Recuperado de: http://institucional.us.es/apcs/doc/APCS_2_esp_57-64.pdf
- MAISTO, A. & MORRIS, C. (2005) *Introducción a la psicología*. México: Pearson Educación. Recuperado en: <http://books.google.com.mx/books?id=PLDQoRgu5ZYC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- PARDO, E. (abril, 2003). “Figuras de la voz: objeto, sujeto, proyecto. Estrategias en el uso de técnicas de ampliación de registros vocales relacionadas con el lenguaje y el texto”. *Performance Research*. 8(1). [Trad. José Ramón Muños Leza]. Recuperado en: <http://www.pantheatre.com/pdf/6-reading-list-voice-JPR-gb>
- SAHAKIAN, W. (1975). *Historia y sistemas de la psicología*. Madrid, España: Tecnos S.A. [Versión Online] Recuperado de: <http://es.scribd.com/doc/102785089/Historia-y-Sistemas-de-La-Psicologia-Sahakian-Willam>

VICENTE, S. (noviembre, 2003): “Arte y ciencia. Reflexiones en torno a sus relaciones”. *Huellas: búsquedas en artes y diseño*. 1(3). Recuperado de http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/174/vicente-Huellas.pdf