

Psico-análisis y análisis escénico. Freud, la psicología y la Vanguardia artística alrededor del 1900*

Psycho-analysis and performance analysis. Freud, the psychology and artistic Avangarde around 1900

68

Andrés Grumann Sölter**

Resumen: las estrategias de atención, así como de los mecanismos de hacer memoria que debe tener en consideración el médico en contextos terapéuticos con pacientes fue una de las preocupaciones del psicoanálisis freudiano. Por su parte, la emergencia de la psicología a fines del siglo XIX tuvo en la atención de la experiencia un eje metodológico fundamental con el cual articularse como ciencia. El artículo revisa los principales planteamientos en torno a la noción de "atención flotante" y la "pizarra mágica" elaborados por Freud apuntando tanto al contexto artístico alrededor del 1900 en el cual emergieron y fueron puestas en práctica éstas ideas como a los posibles vínculos, usos y las diferencias que ambas nociones tienen con el ejercicio que, al interior de la teatrología, se despliega al analizar las artes escénicas/performativas del teatro, la música y la danza.

Palabras clave: atención flotante, memoria, análisis escénico, psicoanálisis, vanguardias artísticas.

Abstract: attention strategies and mechanisms to make memory that should take into consideration the medical patients in therapeutic contexts was one of the concerns of Freudian psychoanalysis. Meanwhile, the emergence of psychology in the late nineteenth century was in the care of a fundamental experience which methodological axis articulated as science. The article reviews the main plantiamientos around the notion of "floating attention" and "magic slate" developed by Freud pointing to both the artistic context around 1900 in which they

* Este texto ha sido posible gracias al apoyo del proyecto FONDECYT de Iniciación N° 11130532 bajo el título: "Análisis escénico. Fundamentos teóricos, perspectivas metodológicas y modelos de análisis para aproximarse al teatro y la *performance*" (2013-2016)

** Chileno, Escuela de Teatro, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, agrumann@uc.cl



emerged and were put into practice these ideas as possible links, uses and differences that both notions have to exercise, within the teatrología, is deployed to analyze the scenic / performative arts theater, music and dance.

Keywords: floating attention, memory, performance analysis, psychoanalysis, artistic Avangarde

Recibido: 29 marzo 2016

Aceptado: 8 junio 2016

Introducción

En estudios teatrales, las investigaciones describen históricamente su “objeto” de trabajo como un tipo particular de experiencia transitoria. Una vivencia fugitiva, llevada a cabo por un grupo de espectadores y actores, los cuales comparten un tiempo-espacio claramente delimitado y despliegan un sin fin de afecciones, emociones y percepciones. Así, por ejemplo, el dramaturgo alemán Gotthold Ephraim Lessing se detuvo en distinguir el arte de la poesía y de la actuación del siguiente modo:

[...] el trabajo del poeta puede presentarse en cualquier momento, su obra se mantiene y siempre la podemos volver a ver. Sin embargo, el arte del actor es *transitorio*. Tanto lo bueno como lo malo de su arte *transitan velozmente como un susurro*¹.

En su *Dramaturgias de Hamburgo*, el autor describe al arte de la actuación como un “veloz susurro”, mientras que mucho antes, en su *Poética*, Aristóteles diferenciaba claramente entre una instancia de escenificación de los materiales y aquella del espectáculo que, según su parecer, lamentablemente “arrasa seductoramente [a los espectadores], pero es ajeno al arte y menos particular del arte poética”². Ambas instancias históricas dan cuenta de ese lugar del espectáculo escénico de la danza, el teatro y la ópera, el cual acontece en presencia afectiva y efectiva de sus participantes sin dejar huellas materiales tras de sí (más allá de un conjunto de “trastos”, como los denominaba Aristóteles con un dejo de ironía).

¹ Gotthold E. Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo* (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2004), 78.

² Aristóteles, *Poética* (Madrid: Gredos, 2011), 47.



Por su parte, la investigación europea –concentrada principalmente en Alemania, Francia e Italia– en torno a las artes escénicas ha desarrollado, desde mediados del siglo XX, diversas perspectivas y modelos de análisis para aproximarse a ese lugar de seducción compartida: el “espectáculo” como suele traducirse al español al acontecer de un evento teatral. En artes escénicas, el proceso de fijar nuestra atención con la intención de analizar el acontecer de un evento espectacular, al igual que con cualquier fenómeno captado ópticamente, depende de muchos factores, incluyendo las múltiples características de lo escenificado, la estimulación de todos los sentidos de quienes perciben y co-juegan la vivencia escénica, así como los conocimientos, la memoria o lo que se puede (o debe) recordar y los objetivos que tanto actores como intérpretes, cantantes y espectadores, depositan en el acontecimiento escénico.

Este acontecer espectacular –cuya raíz latina *spek* “designa, por una parte, a la mirada en su estado de atención”³ y, por la otra, al término *speculum*, entendido como el reflejo de la experiencia del yo planteada por Lacan bajo la figura del “estadio del espejo”⁴ – emerge en el contexto de lo que, coloquialmente, denominamos en nuestro medio *la función*. De esta función surge una situación espacio-temporal específica y delimitada, en la que se ofrece una particular apertura a la atención sensorial de quienes participan de ella, a propósito de un grupo de acciones y movimientos que tienen lugar en un espacio intermedio de relación y de transición recíproca con efectos transformadores. El estado de atención –o la expectación atenta– que compromete al performer y al espectador en su vivencia del acontecer del evento escénico (o la función), presenta un sugerente vínculo con la noción de intencionalidad que, en palabras del fenomenólogo alemán Bernhard Waldenfels, posibilitaría:

[...] un espacio de juego que transita hacia otros espacios, relaciones y acontecimientos. Un espacio que no es un lugar todavía, sino el entrelazamiento de espacios que no están totalmente trazados. Como ocurre en la experiencia del diálogo, donde la interacción entre los sujetos deja paso al acontecer de la situación compartida, así también la atención apunta en cierto modo a una génesis que no depende totalmente de nosotros, puesto que más bien viene hacia nosotros⁵.

³ Romero Puelles, *Mirar al que mira: teoría estética y sujeto espectador* (Madrid: Adada, 2011), 131.

⁴ Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos*, vol. 1 (1966 [1949]; México: Siglo XXI, 2009), 99-105.

⁵ Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004), 27.

Este espacio de juego se deja describir como un tipo de espera despierta, atenta, deseosa y tensa, que se despliega hacia otros y contiene las principales características del acontecimiento escénico en el que cuerpos escenificados presentan diversas interacciones, distanciamientos, además de la generación de una situación comunitaria. De hecho, para que un acontecimiento se transforme en tal, requiere de un particular proceso de toma de atención. Cuando un espectador dirige su atención a algo o alguien, cuando pone en duda lo que observa o, en otras palabras, cuando ha sido tentado por el acontecer del hecho escénico, entonces emerge una y otra vez una fundamental adversidad que permite el despliegue de múltiples puntos de conexión y focalización atencional y perceptual. Como dice Waldenfels:

[...] algo me llama la atención, algo me pregunta, tales acontecimientos desencadenantes son como una piedra que cae al agua y disuelve un vórtice. Esta naturaleza inusual y cuestionable tiene un momento de desorden que rompe las olas del orden.⁶

A este vórtice que llama mi atención envolviéndome, la fenomenología lo llama experiencia estética ⁷. Dentro del campo de la teatrología, más particularmente, dentro de las metodologías de análisis escénico (“Performance Analysis”) que elaboran la disciplina para dar cuenta de su “objeto” de estudio, resulta necesario destacar un significativo giro desde la interpretación del teatro como texto compuesto de un conjunto de signos teatrales que enfatizaba, hasta fines de la década del ochenta del siglo XX, la dimensión literaria y la generación de significados en el arte del teatro hacia una comprensión del teatro como performance en la que el conjunto de las percepciones experimentadas conscientemente por quienes participan del espacio-tiempo común de la “función” (de la performance) se torna el foco desde el cual se abren nuevas preguntas para el investigador teatral y se buscan nuevas alianzas disciplinares para ejecutar un análisis. Es aquí donde se despliegan nuevas búsquedas conceptuales y metodológicas en diversas disciplinas con el fin de abordar la tarea del análisis de la performance (“función”) con la mayor rigurosidad posible, huyendo de la clásica acusación de subjetividad que suele rondar a éstos plantiamientos. Si el análisis pretende concentrarse en aquello que emerge de la experiencia común y, por lo tanto, en aquello que se percibe de la experiencia teatral (renunciando, al menos en un primer momento a las expectativas y los conceptos previamente

⁶ *Ibíd.*, 47.

⁷ Cabe mencionar la rehabilitación de la noción de experiencia estética por parte de la filosofía y la teoría literaria a partir de la década del setenta del siglo XX. De interés, junto a Theodor Adorno, son Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Rüdiger Bubner, entre otros.

fijados), con la finalidad de generar un ejercicio de pensamiento en el que se le de cabida al doble juego de la atención de lo percibido durante la vivencia en vivo y los recuerdos que puedo rescatar de aquella experiencia, resulta oportuno y necesario detenerse en los modos en que el psicoanálisis freudiano hace uso de éstos conceptos.

De este modo se abren las siguientes preguntas: ¿en qué consiste exactamente ese método de “análisis” de los estudios teatrales – sin importar si lo llamamos análisis de la performance o –como yo– análisis escénico frente al giro antes mencionado? Y, pensando en el vínculo con el psicoanálisis que presentamos aquí, ¿qué tipo de estrategias de vinculación ha ideado el campo disciplinar para abordar el ejercicio de análisis si nos acercamos al psicoanálisis freudiano y sus contexto de emergencia a fines del siglo XIX y principios del siglo XX? Para ello, junto a la revisión por parte del campo disciplinar de la Deconstrucción, el Posestructuralismo y la Fenomenología⁸, se abren interesantes cruces con algunas *nociones, estrategias metodológicas y técnicas* de la relación entre médico-paciente provenientes de la temprana psicología y del psicoanálisis freudiano que deseo trazar, al menos introductoriamente, en el presente escrito.

De este modo, la hipótesis que levanto aquí establece que existe un particular valor en algunas estrategias y técnicas en torno a las nociones “atención flotante” y la “memoria” que debe tener en cuenta el psicoanalista en el contexto de su práctica médica con pacientes de las que el análisis escénico y, por de pronto, el investigador teatral ha sabido profitar para su ejercicio metodológico de análisis, existiendo, claro está, importantes diferencias dado que no se puede comparar un tratamiento clínico con fines terapéuticos con una experiencia artística y creativa con fines de investigación. Resulta interesante, entonces, comprender los posibles usos y las diferencias que surgen cuando se ponen en juego nociones y técnicas de uso clínico de gran relevancia para el psicoanálisis al interior del campo del análisis escénico por parte de los Estudios Teatrales.

Es, justamente, sobre este proceso de toma de atención y memoria que deseamos detenernos a continuación, con el objetivo de comprender el complejo proceso de análisis escénico –no terapéutico– referido a las nociones de *atención flotante* y el ejercicio de recordar que presenta Sigmund Freud en la *pizarra mágica*, así como la primera psicología de fines del siglo XIX a principios del XX. La plataforma teórica y de análisis propuesta por la atención, en general, y por la atención flotante y el ejercicio de recordar, en particular, permite desarrollar un símil que, siendo de gran importancia para los estudios teatrales, rescata aspectos metodológicos de gran relevancia para en análisis escénico, a saber, 1) la

⁸ Para una introducción a éste campo, ver Balme, Christopher. *Introducción a los Estudios Teatrales*. Ediciones Frontera Sur, 2013.

innumerabilidad de impresiones que emergen del acontecer del acontecimiento escénico; 2) su carácter transitorio; y 3) la paradójica incertidumbre en la que nos sumerge la memoria cuando, como investigadores teatrales, nos vemos interpelados a analizar la experiencia y lo experimentado *en* el teatro. Finalmente trataremos muy brevemente el que un grupo de artistas escénicos de Vanguardia desplegaron sus estrategias de producción escénica con miras o, incluso, en directa relación a los intereses de la atención y la experiencia que tematizaba la naciente psicología. Es así como nos interesa focalizar algunas ideas en figuras como las de Richard Wagner, Vsélovod Meyerhold y Konstantin Stanislawki.

Atención flotante, memoria y psicoanálisis

Al plantear la dimensión del proceso de atención y al particularizarlo en la *atención flotante* [*Gleichschwebende Aufmerksamkeit*] propuesta por Sigmund Freud, nos orientamos a rescatar su consideración tanto para el método psicoanalítico como para sus posibles relaciones con el análisis de las artes escénicas. También, y de un modo fundamental para la posterior comprensión de la experiencia atencional, el psicólogo pragmatista William James concebía la vivencia física como el fundamento complementario de todo conocimiento y de toda acción humana. Para ello tuvo una particular preocupación en la experiencia, entendida como “el campo instantáneo del presente”, la cual “no debía entenderse como algún tipo de sustancia o entidad, ni tampoco como una estructura profunda o una forma eterna situada bajo el flujo de las apariencias”⁹. La experiencia, en términos de James, “es un campo dinámico, relacional, y no algo que le acontece a un sujeto individual producido por un objeto discreto”¹⁰. En un artículo titulado “¿Qué es una emoción?”, publicado en la revista *Mind* el año 1884, James sostiene como tesis que “los cambios corporales siguen directamente a la percepción del hecho desencadenante y que nuestra sensación de esos cambios según se van produciendo es la emoción”¹¹. Aparte de distinguir entre los procesos emotivos y los procesos de sentimiento, James se concentró en definir el proceso de aprehensión física, que constituye una emoción particular a través de los centros de atención sensorial. En su *Principios de la psicología*, James definía la atención como:

⁹ Martín Jay, *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. (Buenos Aires: Paidós, 2009), 324.

¹⁰ *Ibíd.*, 325

¹¹ William James, “¿Qué es una emoción?”, *Estudios de psicología*, N° 21 (1985), 59.



[...] el acto de tomar posesión, por parte de la mente, de forma clara y vívida, de uno solo de entre varios objetos que aparecen simultáneamente. Su esencia está constituida por la focalización, concentración y conciencia. Atención significa dejar ciertas cosas para tratar otras de forma eficaz¹².

La retroalimentación constante entre el acto de percibir y la toma de conciencia de lo percibido articulan, en James, la acción de la atención en el ser humano. De allí se desprende un modo de experimentar. Y es, precisamente, este el planteamiento que habría retomado Freud para formular su método de análisis psicoterapéutico, junto a las nociones de atención flotante y memoria/recuerdos en una época, aquella de la consolidación de diversos experimentos científicos que revolucionarían nuestra aprehensión del ser humano y su mundo, en la cual estos temas se tomaban la agenda de la naciente psicología. A propósito de lo anterior, en sus *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico*, de 1911, Freud destacaba que:

[...] al aumentar la importancia de la realidad exterior cobró relieve también la de los órganos sensoriales dirigidos a ese mundo exterior y de la conciencia acoplada a ellos, que, además de las cualidades de placer y displacer, aprendió a capturar las cualidades sensoriales. Se instituyó una función particular, la atención, que iría a explorar periódicamente el mundo exterior a fin de que sus datos ya fueran consabidos antes que se instalase una necesidad interior inaplazable. Esta actividad sale al paso de las impresiones sensoriales en lugar de aguardar su emergencia. Es probable que simultáneamente se introdujese un sistema de registro que depositaría los resultados de esta actividad periódica de la conciencia – una parte de lo que llamamos memoria¹³.

De este modo, *atención flotante* y memoria devinieron un momento fundamental y fundante del proceso de tratamiento psicoanalítico, al menos en su primera formulación. Involucra un particular y decisivo estado de quien analiza, toda vez que el psicoanalista “no debe, *a priori*, conceder un privilegio a ningún elemento del discurso de este, lo cual implica que el analista deje funcionar lo más libremente posible su propia actividad inconsciente y suspenda las motivaciones que habitualmente dirigen la atención”¹⁴. En Freud, el proceso de atención resulta complementado por una teoría de la escritura vinculada a la memoria, la cual reviste un gran interés a la hora de pensar el ejercicio a través del cual el

¹² William James, *Principios de psicología* (1890; México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 186.

¹³ Sigmund Freud, “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico”, en *Obras Completas*, vol. 12 (1911; Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 55.

¹⁴ Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, 2004), 37.



investigador teatral trata de *recordar* el carácter transitorio y fugitivo del acontecimiento escénico, su acontecer, en el que participó como espectador. Volveremos a ello más adelante.

Para ello resulta muy iluminador aquello que, hacia 1924/25, Freud propone en sus “Notas sobre la pizarra mágica” [*Notiz über den Wunderblock*]. En ese texto, Freud describe el punto de partida de la escritura fuera de nuestra memoria. Para ello da cuenta, en primer lugar, de una descripción de ella, así como de su modo de funcionamiento. La memoria es nuestro lugar del “apartado del alma”, en que se pueden archivar y, más tarde, volver a llamar al consciente, diversas impresiones sensibles y cognitivas. Este proceso de archivo está mediado por el ejercicio de fijación de los recuerdos, estableciendo un acto de confianza en una memoria —la nuestra— que se agotaría pronto, a través de la anotación de forma gráfica. Freud lo plantea del siguiente modo:

Si desconfío de mi memoria —es sabido que el neurótico lo hace en medida notable, pero también la persona normal tiene todas las razones para ello—, puedo complementar y asegurar su función mediante un registro escrito. La superficie que conserva el registro de los signos, pizarra u hoja de papel, se convierte por así decir en una porción materializada del aparato mnémico que de ordinario llevo invisible en mí. Si tomo nota del sitio donde se encuentra depositado el “recuerdo” fijado de ese modo, puedo “reproducirlo” a voluntad en cualquier momento y tengo la seguridad de que se mantuvo inmodificado, vale decir, a salvo de las desfiguraciones que acaso habría experimentado en mi memoria¹⁵.

El punto que pone en juego Freud se concentra en la puesta en cuestión de la analogía entre memoria y registro. Esto porque, a diferencia de medio técnicos como una hoja de papel o una pizarra, “nuestro aparato anímico opera lo que ellos no pueden: es ilimitadamente receptivo para percepciones siempre nuevas, y además les procura huellas mnémicas duraderas —aunque no inalterables”¹⁶. La intención freudiana elaborada en sus “Notas”, a propósito del par memoria/registro, propone un concepto de la escritura que no se concentra ni en

¹⁵ Sigmund Freud, “Notas sobre la pizarra mágica”, en *Obras Completas*, vol. 19 (1925[1924]; Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 58.

¹⁶ *Ibíd.* Cabe tener presente, para efecto de nuestra propuesta en el presente escrito, que lo que Freud destaca para “nuestro aparato anímico”, esto es, que “es ilimitadamente receptivo para percepciones siempre nuevas”, adquiere relevancia al interior del análisis de la performance en el teatro cuando se destaca y explota lo ilimitada que pueden llegar a ser nuestras vivencias en la experiencia teatral. Más adelante hablaremos de “la innumerabilidad de impresiones que emergen del acontecimiento escénico” para dar cuenta de ésta similar forma de aproximación entre ambos tratamientos analíticos.

ideas de fijación, ni en ideas de comunicación. El tipo de funcionamiento de la “pizarra mágica”, esto es, la memoria, en la lectura de Freud parece problematizar tanto la procedencia del registro como su legibilidad, generando de ello su principal fuente productiva: en la memoria se guardan los registros que otros medios de registro, como la pizarra o la hoja de papel, no registran o registran sólo parcialmente, al mismo tiempo que están, a su vez, condicionadas en su forma y contenido por nuevas impresiones. De este modo, no sólo se hace cuestionable el desciframiento, sino también el origen y, por lo tanto, el contexto (en el sentido de una huella de escritura). La propuesta de la terapia psicoanalítica es evidenciar un ejercicio (una acción) de desconfianza contra al aparato mnémico que permita el desciframiento (el ejercicio de “tomar nota del sitio donde se encuentra depositado el recuerdo” para “reproducirlo a voluntad en cualquier momento”¹⁷). Como lo veremos más adelante, la resistencia resulta completamente abolida al profundizar o, como plantea el psicoanálisis siguiendo una dirección ambiciosa, al llenar “todas las lagunas del recuerdo”¹⁸.

Este proceso psicoanalítico que dirige la *atención* y el llenado de los recuerdos del paciente en contextos de terapia es abordado, desde otra perspectiva (la del arte a la que queremos llegar en la presente propuesta) pero con objetivos y componentes similares en cuanto a la percepción y la memoria, por el historiador del arte Jonathan Crary en su *Suspensiones de la percepción*, a propósito de la construcción de la visualidad que, según su opinión, “se convirtió en el modelo de la organización social moderna de la experimentación psicológica introducida por Wilhelm Wundt en 1879, y la que justamente estuvo basada en el estudio de un observador que presta atención a toda una serie de estímulos producidos artificialmente”¹⁹. El académico estadounidense despliega convincentemente varias estrategias respecto a la construcción de la visualidad de fines del siglo XIX, vinculándola a uno de los aspectos cruciales de la modernidad, que describe como una crisis continua de la capacidad de atención, en la cual las configuraciones cambiantes del capitalismo continuamente fuerzan nuestra atención y distracción a estados límite, con una secuencia inacabable de nuevos productos, fuentes de estímulo y flujos de información, para después responder con nuevos métodos de dirigir y regular la percepción”²⁰. Para ello, Crary rehabilita un conjunto de experiencias que despiertan la visualidad científica y artística de fines del siglo XIX y de principios del siglo XX, en donde la investigación relativa a la atención “se

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ Sigmund Freud, “Análisis terminable e interminable”, en *Obras Completas*, vol. 23 (1937; Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 62.

¹⁹ Jonathan Crary, *Suspensiones de la percepción* (Madrid: Akal, 2008), 38.

²⁰ *Ibíd.*, 23.



convirtió en una manera imprecisa de referirse a la capacidad de un sujeto para aislar selectivamente ciertos contenidos del campo sensorial a costa de otros, algo que le permitía preservar una aprehensión del mundo ordenada y productiva”²¹. La hipótesis de Crary sostiene que el interés de la psicología por la atención aparece a finales del siglo XIX, ligada al desarrollo de una sociedad urbana e industrial moderna, que demandaba atención sostenida del individuo en muchas y diversas tareas, tanto laborales y productivas como de entretenimiento y ocio. Asistimos aún hoy, dice Crary, a una “revolución permanente de los medios de percepción”, cuyo resultado está siendo una “densa y profunda remodelación de la subjetividad humana”. Esta densa revolución de la subjetividad tiene a la atención como uno de sus principales elementos de transformación:

[...] el problema de la atención no trataba de una actividad neutral y atemporal –como respirar o dormir–, sino de la aparición de un modelo específico de conducta dentro de una estructura histórica, una conducta articulada en base a normas socialmente determinadas que forman parte de la configuración de un ambiente tecnológico moderno²².

La propuesta de Crary defiende la idea de que:

[...] la distracción moderna no supone una interrupción de ciertos tipos estables o “naturales” de percepción sostenida y cargada de valor que había existido durante siglos, sino de un efecto y no pocas veces de un elemento constitutivo de los numerosos intentos de producir atención en los sujetos humanos [...] yo alegraré que no podemos pensar en la atención y la distracción sino como parte de un todo continuo, en el que cada una fluye sin cesar hacia la otra como parte de un campo social en el que las mismas fuerzas e imperativos incitan a ambas²³.

El giro que presenta convincentemente el historiador del arte en torno a la organización perceptiva que propone la obra de Seurat, *Parade de Cirque*²⁴, es sostenido en un cambio del “modelo de la cámara oscura” por “la aparición de la óptica fisiológica [que] no consistía en la recepción relativamente pasiva de una imagen del mundo exterior, sino que las capacidades y la construcción del observador contribuían a producir la percepción”²⁵. La percepción sensorial o la

²¹ *Ibíd.*, 26.

²² *Ibíd.*, 37.

²³ *Ibíd.*, 56-7.

²⁴ George Seurat, *Parade de cirque* (Paris, 1887-88, óleo sobre tela, Metropolitan Museum of New York).

²⁵ Crary, *Suspensiones de la percepción*, 151-52.

capacidad de la *aisthesis*, desde esta perspectiva, se caracteriza por tener una “naturaleza relativamente holística”, en la cual “el problema de la atención se mezclará con el problema histórico más general de la construcción de varios modelos no referenciales de percepción y la descripción de nuevas funciones interpretativas y pragmáticas del sujeto observador”²⁶.

La hipótesis que presenta Crary es particularmente interesante, toda vez que los mecanismos de distracción producidos y vivenciados por el observador, con cada vez mayor permanencia a partir de mediados del siglo XIX, no pretendían anular una supuesta percepción estable o natural, sino que desplegar diversas estrategias para captar la atención de los sujetos, transformando su aprehensión y la de su entorno. A este respecto, Crary sostiene que:

[...] cuando queremos fijar la atención a un objeto, debemos intentar constantemente encontrar algo nuevo en él, sobre todo si existen otras impresiones fuertes sobre los sentidos que pujan por ella e intentan distraerla. A diferencia de lo que ocurría en modelos de visión anteriores, la movilidad, la novedad y la distracción se identifican como elementos constitutivos de la experiencia perceptiva²⁷.

La ampliación de la experiencia perceptiva, producto del aumento de estímulos que dirigen la atención, se torna más interesante cuando nos damos cuenta que Crary se concentra en formas pictóricas impresionistas que, a partir de mediados del siglo XIX, perseguían expandir las vivencias perceptivas del observador, incorporando las experimentaciones y usos técnicos de seducción y excitación (dinamogenia) senso-perceptiva (por ejemplo, el kinetoscopio y el fonógrafo de Edison) a la producción de sus obras. Estrategias, mecanismos y técnicas que, como veremos, también comenzaron a ser parte de las teorías y prácticas terapéuticas psicoanalíticas, y que explotaron escénicamente múltiples artistas del teatro y la danza, hacia fines del siglo XIX y principios del XX, para expandir la atención de los espectadores, convirtiendo la escena en un espacio-tiempo de transformaciones, experimentaciones y experiencias en el espectador. Para el caso particular de las artes escénicas, Laurence Louppe describe este giro del siguiente modo:

[...] el cuerpo de quien escucha es activado explícitamente como tal, mucho más allá de lo escópico, puesto que se activan canales sensoriales mucho más diversos [...] cuerpos atravesados cuerpos afectados por lo que hacen o por lo que leen. La diseminación pasará por todas las dimensiones de la experiencia,

²⁶ *Ibíd.*, 152.

²⁷ *Ibíd.*, 38.

dejará su trazo tanto en el cuerpo que lo crea como en el cuerpo que lo acoge o lo percibe²⁸.

La ampliación de la experiencia perceptiva a la que invitan las artes escénicas del teatro y la danza nos permite una pregunta: ¿qué ocurre a fines del siglo XIX con aquella experiencia sensorial –y, en definitiva, con la experiencia estética– en el arte teatral y dancístico, más allá de los claros intentos de Edison donde un sujeto solitario es enfrentado a la experiencia del kinetoscopio y el fonógrafo? Porque es cierto que “a finales del siglo XX, como sucedía a finales del XIX, la capacidad de dirigir la atención depende de la capacidad del observador para *adaptarse* a la continua configuración de las formas de consumo del mundo sensorial”²⁹. Trataremos de elaborar una respuesta a esta interrogante en el tercer apartado de este escrito. Por ahora, nos detendremos en los modos en que el psicoanálisis aborda el tema de la atención flotante y sus vínculos con el análisis escénico.

Atención flotante, memoria y análisis escénico

Sí, a diferencia de una experiencia con un libro o un cuadro donde lectores y/o observadores tienen su objeto de atención al frente y pueden volver a experimentarlo dando vuelta sus páginas o reposicionarlo de diversas maneras, acercarse al objeto o alejarse de él, el tipo particular de experiencia que emerge del evento teatral está más bien vinculado a las características de mediación emergidas del acontecer del acontecimiento escénico, de las interacciones y distanciamientos que se llevan a cabo senso-perceptualmente desde la co-presencia corporal entre actores y espectadores, así como a su particular materialidad, es decir, a su fugacidad y a su condición de “vivencia viva”, como sostuviera el escenógrafo suizo Adolphe Appia a fines del siglo XIX³⁰.

El análisis del acontecimiento escénico es, en parte, un ejercicio de percepción o, dicho de forma distinta, se trata de una puesta en atención de las percepciones, la cuales emergen desde la vivencia escénica. Además, es al mismo tiempo una práctica de distanciamiento, de renuncia a expectativas y conceptos, así como un ejercicio del pensamiento que permanece en movimiento, flotando libremente. De esta introducción en torno a la práctica de análisis escénico se dejan desprender tres problemas para su investigador: en primer lugar, hay que tener presente que el acontecimiento escénico acontece en un realizarse presente que,

²⁸ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea* (España: Universidad de Salamanca, 2012), 8.

²⁹ Crary, *Suspensiones de la percepción*, 41.

³⁰ Cf. Adolphe Appia. *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente* (1899; Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2000).



frente a su análisis, lo posiciona siempre en un pasado. Incluso el intento por fijarlo a través de anotaciones durante su transcurrir debería dejar en evidencia la principal y doble acción diferida de la percepción y de la escritura que propone un análisis escénico.

Teniendo presente que la situación de crisis que emerge del acontecer escénico, en el teatro y la danza, la cual se deja pensar como la interacción entre actantes y espectadores, cuyos participantes no pueden controlar del todo las situaciones que emergen de ella, mientras que el proceso de atención en contextos de acontecimiento escénico tiende a presentarse, nietzscheana y bergsonianamente hablando, como “precondición esencial no sólo para la supervivencia, sino para la afirmación del ser a través de la *acción*. La atención aquí no es tanto un modelo de conciencia como una red de *fuerzas ideomotoras*”³¹. El paso de este modelo sensomotor de la atención a la formulación que, propuesta en 1889 por Théodule Ribot en su *Psicología de la atención*, indica que el proceso atencional “dependía de la capacidad del cuerpo para inhibir ciertos centros motores”³², parece muy pequeño aunque fundamental a la hora de comprender un gran número de transformaciones no sólo, como lo sostiene Crary, en la configuración de la “excitación” o del “shock” (dinamogenia) psicomotor del sujeto humano, sino también sobre el plano de la puesta en práctica llevada a cabo por las artes y, en particular, por las artes escénicas. Porque, como sostiene enfáticamente en 1887 el médico Charles Féré en su libro *Sensación y movimiento*: “cuando los rayos de luz roja llegan a nuestros ojos, todo nuestro cuerpo ve rojo, como demuestran las reacciones dinamométricas”³³. Acciones y fuerzas que surgen del intercambio o de la interacción atencional que emerge entre todos los participantes del acontecimiento escénico. He aquí uno de los puntos fundamentales no sólo de una reforma radical y decisiva de la sensibilidad óptica, sino del acontecimiento escénico y las diversas estrategias de escenificación que incorporan en sus prácticas las artes de la danza, el teatro y la ópera. Haciendo uso de los postulados de Féré, Crary lo señala claramente de la siguiente manera: “sensación y movimiento se convierten en un solo *acontecimiento*. Ya no se trata de un sentido único y distintivo, sino de los sentidos, que producen efectos y respuestas intercambiables, y de diferentes estímulos sensoriales que se 'traducen' en los mismos movimientos y tensiones”³⁴.

Para aclarar cómo imaginamos la conexión entre el análisis psicológico que propone el psicoanálisis y la situación en las que nos sumerge el análisis escénico,

³¹ Crary, *Suspensiones de la percepción*, 49.

³² *Ibíd.*

³³ *Ibíd.*, 164.

³⁴ *Ibíd.*

se podría remitir a otro de los primeros escritos de Freud, el cual se preocupa de poner al centro de la discusión preguntas de orden metódico-prácticas vinculadas a diversas técnicas del diálogo entre médico y paciente. La primera técnica que debe adoptar un analista es presentada por Freud en sus *Consejos al médico en el tratamiento psicoanalítico*, de 1912, y consiste en:

[...] guardar en la memoria los innumerables nombres, fechas, detalles del recuerdo, ocurrencias y producciones patológicas que se presentan durante la cura, y en no confundirlos con un material parecido oriundo de otros pacientes analizados antes o al mismo tiempo³⁵.

Para efectos del análisis escénico que proponen los estudios teatrales, se vuelve necesario detenerse en tres puntos: 1) la innumerabilidad de impresiones que emergen del acontecimiento escénico; 2) su carácter transitorio; y 3) la paradójica incertidumbre en la que nos sumerge la memoria. Respecto al primer punto, el de la *innumerabilidad de estímulos*, habría que destacar que el analista, tanto en la experiencia psicoanalítica como en la experiencia escénica, se ve confrontado con la inmensa riqueza de estímulos e impresiones que emergen del acontecimiento (terapéutico o escénico). Pero la perspectiva que introduce el investigador de artes escénicas incluso supondría un empeoramiento del problema, toda vez que su atención no se centra en el discurso oral de una sola persona, sino que en una compleja simultaneidad de diversos estímulos acústicos, olfativos y visuales que emergen de la experiencia. Si ahora revisamos el segundo punto de conexión general entre ambos modos de aproximación analítica: el *carácter transitorio* que emerge de la experiencia escénica, y que Freud rescata a propósito de las dificultades con la memoria, caemos en cuenta de que todas estas múltiples impresiones no se podrán fijar completamente para el analista. De este modo, el carácter transitorio del acontecimiento escénico nos presenta una paradójica situación donde los intentos por reconstruirlo suelen escaparse, diluirse en el aquí y ahora presente de su acontecer. Finalmente, el tercer punto, aquel concerniente a la *paradójica incertidumbre*, se concentra en aquello que retiene la memoria del investigador teatral y que aparece como posibilidad de ser analizado. En este instante surge una importante duda respecto a lo que queda y está (finalmente) disponible en la memoria del analista, porque su vinculación con un hablante o situación particular puede ser tan cuestionable como el momento preciso en el que emergió el estímulo acústico, visual, táctil o kinético desde el acontecer escénico y que llamó su atención.

³⁵ Sigmund Freud, "Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico", en *Obras Completas*, vol. 12 (1912; Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 26.

La incertidumbre que abre la retención de lo percibido en el transcurrir del acontecer escénico en la memoria del analizador-terapeuta, sitúa el problema de su verbalización y la escritura en sus recuerdos. Aunque parezca de toda obviedad, para analizar el acontecimiento escénico, como lo remarca Erika Fischer-Lichte, “me tengo que recordar de él”³⁶. En la relación entre médico y paciente que propone la práctica terapéutica del psicoanálisis freudiano, los recuerdos cumplen una importante función de transformación, en la que el/lo analizado no recuerda, sino que actúa, repite las vivencias. La activación motriz en la que el recuerdo del acontecimiento escénico se transforma en repetición se conecta con la función de la memoria procedimental o memoria corporal, que aprehende nuestros patrones de movimiento a través de ejercicios reiterados de (análisis) en la que:

[...] el recordar ideal de lo olvidado corresponde a un estado en que la resistencia ha sido por completo abolida. Si la cura empieza bajo el patronazgo de una transferencia suave, positiva y no expresa, esto permite, como en el caso de la hipnosis, una profundización en el recuerdo, en cuyo trascurso hasta callan los síntomas patológicos; pero si en el ulterior trayecto esa transferencia se vuelve hostil o hiperintensa, y por eso necesita de represión, el recordar deja sitio enseguida al actuar. Y a partir de ese punto las resistencias comandan la secuencia de lo que se repetirá³⁷.

Los planteamientos de Freud a propósito de la repetición en el marco del tratamiento terapéutico, esto quiere decir, el trayecto a través del cual el recordar deja sitio al actuar como modo de cura del paciente, está en consonancia con lo planteado por William James a propósito del carácter dinámico y relacional de la experiencia, en la que “los cambios corporales siguen directamente a la percepción del hecho desencadenante y que nuestra sensación de esos cambios según se van produciendo es la emoción”³⁸. La memoria corporal, remarcada por el recuerdo hecho carne (sin “lagunas”), contiene elementos de interés para la ejecución del traspaso de los recuerdos a la acción de escritura en el marco del análisis escénico. Lo que se remarca en este contexto es el llevarse a cabo procesual de la escritura desde una vivencia corporal. Este asunto obedece a una de las principales problemáticas a las que se ven enfrentados los analizadores teatrales: el de la puesta en texto escrito a propósito de la experiencia viva que emerge desde el acontecer del acontecimiento escénico. El ejercicio de la escritura se entiende, en

³⁶ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. (Tübingen: Francke, 2000), 238.

³⁷ Sigmund Freud, “Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II)”, en *Obras Completas*, vol. 12 (1914; Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 37.

³⁸ James, *¿Qué es una emoción?*, 59.

este contexto, como un trabajo *en* los recuerdos. El carácter fugitivo del acontecer escénico se ve desplazado desde una cosa objetivable hacia la procesualidad de su transformación en y como escritura (performativa). De este modo la *escritura performativa* (en el sentido que argumenta Peggy Phelan³⁹), del acontecer escénico no se ubica en un presente, sino en una particular situación umbral de un futuro pasado.

Teniendo presente la discusión de estos problemas en el desarrollo del análisis escénico — parece ser que cualquier tipo de análisis persigue dar cuenta de la “Verdad” de un acontecimiento pasado —, resulta interesante seguir aquello que el propio Freud le proponía a la ciencia a propósito del tratamiento psicoanalítico: “en cualquier caso, están curiosos acerca de la técnica, que permite la gestión de tal abundancia de estímulos, y se espera que ella [la técnica] entregue particulares medios de ayuda”⁴⁰ al que analiza. Llama la atención que Freud, elevando la curiosidad por los resultados de su técnica, no proponga mayores soluciones: como por ejemplo el intento de aligerar a la memoria haciendo uso de archivos, a través del uso de notas realizadas durante la sesión de análisis terapéutico. Su propuesta, empero, como primera regla:

[...] desautoriza todo recurso auxiliar, aun el tomar apuntes, según luego veremos, y consiste meramente en no querer fijarse [*merken*] en nada en particular y en prestar a todo cuanto uno escucha la misma «atención parejamente flotante», como ya una vez la he bautizado. De esta manera uno se ahorra un esfuerzo de atención que no podría sostener día tras día a lo largo de muchas horas, y evita un peligro que es inseparable de todo fijarse deliberado. Y es este: tan pronto como uno tensa adrede su atención hasta cierto nivel, empieza también a escoger entre el material ofrecido; uno fija [*fixieren*] un fragmento con particular relieve, elimina en cambio otro, y en esa selección obedece a sus propias expectativas o inclinaciones. Pero eso, justamente, es ilícito; si en la selección uno sigue sus expectativas, corre el riesgo de no hallar nunca más de lo que ya sabe; y si se entrega a sus inclinaciones, con toda seguridad falseará la percepción posible. No se debe olvidar que las más de las veces uno tiene que escuchar cosas cuyo significado sólo con posterioridad [*nachträglich*] discernirá⁴¹.

La connotación que Freud le da a la atención flotante y los recuerdos repetidos corporalmente en el marco del diálogo entre médico y paciente puede ofrecer un modelo de gran interés para la percepción artística, particularmente

³⁹ Para la noción de la *escritura performativa*, cf. Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance* (London/New York: Psychology Press, 1993), 146-148.

⁴⁰ Freud, *Consejos al médico*, 26.

⁴¹ *Ibíd.*



para el análisis que lleva a cabo el investigador teatral de su vivencia como espectador del acontecer escénico. Plantear, ya en un contexto artístico y estético, la posibilidad de que la atención del espectador no esté dirigida, sino que emerja desde su experiencia y en plena libertad, incluso más allá de sus expectativas e inclinaciones –como dice Freud–, abre el problema del análisis de las artes escénicas a la experiencia sensorial, en la que el analizador establece criterios de apropiación de su vivencia escénica a través de un ejercicio que implique una detención en el percibir del investigador teatral, potenciando su sentir como herramienta de análisis. De este modo, el análisis escénico se deja describir, en una primera etapa, como un ejercicio de producción repentina de atención flotante, que vincula experiencias pasadas a una vivencia presente con proyección futura.

De lo que se trata en el análisis psicoanalítico es de abrir una *escena*, para dejar que el inconsciente del paciente que está siendo analizado se comunique con el inconsciente del psicoanalista, en lo posible de forma libre de distracciones, pero no de tensiones. Para lograrlo, el psicoanalista se sume en un estado de atención flotante que, en una primera instancia, suprime los juicios para no interrumpir y evaluar prematuramente lo que acontece durante la terapia. El análisis psicoanalítico tiene en común con formas del análisis escénico este mecanismo de instalación de un escenario de atención flotante con objetivos analíticos, sobre todo si el análisis escénico no se puede referir a un escenario teatral previamente establecido. De este modo, la investigación en estudios teatrales plantea el proceso de analizar un acontecimiento escénico mediante el acto de percepción y estableciendo escenarios de atención flotante.

Finalmente, el proceso de tratamiento psicoanalítico es narrado a través de informes de casos, los cuales, sin embargo, no pueden remplazar el reconocimiento original que ocurrió entre médico y paciente. El psicoanálisis apunta hacia algo que tuvo lugar, pero sobre lo que no es posible rendir un informe completo. Este problema puede surgir en el caso del análisis escénico y sus estudios, procesados y fijados mediante lo escrito. En un caso ideal, nosotros también escribimos informes interpretativos sobre algo que acaeció o nos ocurrió a nosotros, e intentamos de tal forma referirnos a un acontecer escénico que les permita a nuestros lectores recapitular nuestras observaciones e interpretaciones. Así, en ambos tipos de análisis se generan un vocabulario y unos modelos respecto a experiencias concretas.

Entre las semejanzas de los dos tipos de análisis, los cuales seguramente presentamos de manera idealizada, se divisan también tres diferencias importantes. En primer lugar, mientras en el psicoanálisis se trata de la terapia de otra persona, el foco del análisis escénico se dirige a la relación existente entre la propia persona y un acontecimiento escénico. En segundo lugar, la escenificación teatral no es solamente un mero recurso para el análisis escénico, sino que

representa siempre en sí mismo un objeto con otros fines de conocimiento. En tercer lugar, el análisis del acontecimiento no intenta obtener acceso a otro inconsciente; más bien consiste en una auto-transformación de orden físico-mental y ética que, como analista escénico, nos da acceso a lo no advertido en un campo de acción artístico-social. Con lo "no advertido" se hace referencia a las consecuencias que se sufren y que transforman nuestro *habitus* físico-ético, sin nunca aparecer en un nivel discursivo. Aquí se entrelaza la clásica mirada distanciada del psicoanalista con un tipo de experiencia estética o social que nos permite observar procesos físico-éticos en nosotros mismos.

Así, entonces, la perspectiva analítica que, en su calidad de espectador de la experiencia escénica, debe adoptar el analista de artes escénicas consiste, al menos en un primer momento, en una suspensión, tan completa como sea posible, de todo lo que habitualmente focaliza su atención: inclinaciones personales, prejuicios, supuestos teóricos, incluso los mejor fundados. La memoria y los recuerdos cumplen un rol complementario fundamental en este proceso. Así planteado, atención flotante, recuerdos y producción escénica generan vínculos que se deben investigar, y los estudios teatrales se transforman, de este modo, en una reflexión crítica e histórica de la experiencia escénica.

Atención, memoria y análisis de la escena de Vanguardia

Para el ejercicio de análisis escénico propuesto por los estudios teatrales en el marco del giro metodológico desde el texto hacia el acontecimiento (la performance) teatral, el debate sobre el tema de la atención es casi inevitable. Desde la producción artístico-escénica en la década del '60 del siglo XX, especialmente centrado en los procesos de percepción y participación del espectador, se ha concentrado en volver a las estrategias teatrales que estimulen su atención y experiencia. El teatro, tanto desde sus estrategias de producción práctica como respecto al ejercicio teórico de análisis escénico que llevan a cabo los investigadores en el campo de los Estudios Teatrales, se abre como un área en la que las vivencias entre quienes participan de él, así como de las recepciones que se adquieren en él, adquiere un alto interés. Desde una perspectiva eminentemente teórica, la atención se presenta a los estudios psicológicos y teatrales como una "experiencia umbral" (Ver, Fischer-Lichte, 2008), que no se deja definir del todo como constante antropológica en el sentido de un capital humano consistente que lo haga reaccionar al mundo que lo rodea. El problema de la atención se dirige con mayor interés a un complejo proceso de disciplinamiento, el cual mantiene una particular relación a los medios y las técnicas culturales que lo rodean. Una de las preguntas que emerge con fuerza de este inevitable debate entre atención y escena,

la cual une de modo general al psicoanálisis y los estudios teatrales, es cómo logramos aislar al paciente/espectador para lograr un efecto positivo de transformación en él.

El análisis de la performance teatral compromete un tipo de práctica a través de la cual se toma distancia a la vez que se busca renunciar, al menos parcialmente, a expectativas y conceptos preconcebidos, y se trata de un ejercicio del pensamiento que permanece en movimiento, flotando libremente en el espectador/analizador de la experiencia escénica. Desde esta perspectiva, en torno a la práctica de análisis escénico hay que tener presente que el acontecimiento escénico acontece en un suceder presente, el cual lo posiciona frente a su análisis siempre en un pasado que retrotrae el juego con la memoria y, particularmente, de aquello que se puede *recordar*. Incluso el intento de fijarla a través de anotaciones durante su transcurrir debería dejar en evidencia la principal y doble acción diferida de la percepción, los recuerdos y la escritura que propone cualquier puesta en práctica del análisis escénico.

Mientras Freud, así como un gran número de psicólogos y psicoanalistas, se encontraba depurando y poniendo a prueba –escenificando, podríamos decir, con las mujeres histéricas de La Salpêtrière– las distintas perspectivas metodológicas de la terapia psicoanalítica, comenzaron a ponerse en funcionamiento también un sinnúmero de decisivas experimentaciones en el teatro, las cuales tenían por finalidad transformar la escena teatral en un espacio-tiempo de experiencias, en que la atención y percepción del espectador jugó uno de los principales roles, por no decir el principal.

El descubrimiento del psicoanálisis y el surgimiento de las vanguardias teatrales no sólo tienen un tiempo histórico en común, sino que comparten un grupo de figuras del pensamiento, conceptos e intereses que resultan interesantes de indagar. Por ejemplo, los síntomas de la histeria, a los que se dirigía el temprano psicoanálisis, fueron percibidos, experimentados e interpretados como escenificaciones por los psicólogos. Por otra parte, y siempre en el contexto de las prácticas de tratamiento psicoanalítico, Sigmund Freud y Joseph Breuer denominaban su método como “terapia catártica”; la paciente de Breuer, Anna O., describía sus sueños diurnos como “teatro privado”, y con la idea del “triángulo edípico” se rescataba una constelación de la tragedia griega para describir el fundamento de la neurosis.

De un modo paralelo a todos estos hechos, un buen número de creadores teatrales de la Viena de principios del siglo XX participaban de los círculos en que se movía Freud, y trataban de introducir aspectos de su método y búsqueda del alma en sus obras teatrales. Más adelante, grupos como los surrealistas y otros vanguardistas van a desarrollar sus prácticas teatrales como verdaderas escenificaciones del inconsciente, intentando –además, y a través de sus

experimentaciones— desplegar nuevas concepciones de sujeto. No se pretende aquí desplegar un cúmulo de anécdotas respecto a las influencias cruzadas que se fraguaron en la Viena de principios del siglo XX, sino exponer cómo el problema de la atención, que tanto importó e importa a la psicología y al psicoanálisis desde fines del siglo XIX, por una parte influyó en las revoluciones escénicas en épocas de vanguardia y, por otra, cuánta injerencia tienen estos puntos para las perspectivas de análisis en el marco de las artes escénicas del teatro y la danza.

Uno de los más citados ejemplos del traspaso del interés por los procesos de toma de atención a la escena teatral generando una experiencia particular en el espectador es, sin duda, el llevado a cabo por Richard Wagner en 1876 para concentrar la atención del espectador en la ópera. De acuerdo a Jonathan Crary, Wagner “defendía a una audiencia capaz de sostener una atención continua a lo largo de toda la interpretación”⁴². Para ello –agrega Crary– escenificó diversas transformaciones arquitectónicas al *theatron* (entendido por este director como el “lugar de la percepción”), entre las que destacan el replanteamiento radical del espacio teatral, eliminando las vistas laterales y potenciando la vista frontal al escenario por parte del espectador. Asimismo, oscureció por completo la sala para desplegar diversos efectos lumínicos en el escenario y, finalmente, se propuso esconder a la orquesta de la vista del espectador con la finalidad de generar un cierto halo fantasmagórico de oculta mistificación en él. De estas tres transformaciones de orden arquitectónico y psicológico, con las cuales se pretendía concentrar la atención de los espectadores en el acontecer escénico, se desplegará una revolución teatral que, sostenida en un descubrimiento del espectador, replanteó todos los componentes escénicos con la finalidad de transformar, radicalmente, el tiempo-espacio escénico, basándose para ello en la percepción y atención del espectador. No por casualidad el director ruso V. E. Meyerhold, en una de sus conferencias de dirección escénica dictada el 5 de agosto de 1918, se refería al centro del siglo XIX “como una esponja que absorbe todas las maravillas de las que empezarían a hablar abiertamente sólo más tarde”⁴³.

¿Cuáles fueron estas maravillas y cómo fueron escenificadas en tiempos de la Vanguardia Escénica? En el caso de Meyerhold, una de estas maravillas aparece en su escrito de 1922 *El actor del futuro y la biomecánica*. Al iniciar su escrito, Meyerhold enfatiza su perspectiva estableciendo una comparación vital: “[e]n el pasado, el actor se adaptaba siempre en su trabajo a la sociedad a la que iba destinada su obra. En el futuro, el actor deberá coordinar todavía más su interpretación con las

⁴² Crary, *Suspensiones de la atención*, 239.

⁴³ Vsévolod E. Meyerhold, *Textos teóricos* (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2008), 194.



condiciones de la producción”⁴⁴. La propuesta transformadora del director ruso se concentra en “modificar no sólo las formas de nuestra creación, sino también del método”⁴⁵. ¿Cuál es el modelo de atención que está escenificando Meyerhold? Abiertamente crítico del modelo de actuación de la “emoción sobrepasada” de Stanislavski, Meyerhold se concentrará en la biomecánica del actor; es decir, en “organizar su propio material, en la capacidad de utilizar de forma correcta los medios expresivos de su propio cuerpo”⁴⁶ en determinación de su centro de gravedad, su movimiento y ritmo, así como en su resistencia en escena.

La crítica de Meyerhold al psicologismo emotivo de Stanislavski es incluso extrapolada a la psicología misma en tanto medio:

En muchas cuestiones, la psicología no llega a soluciones definitivas. Construir el edificio teatral basándose en la psicología es como construir una casa sobre la arena: acabará necesariamente por caerse. Todo estado de ánimo psicológico está condicionado por determinados procesos fisiológicos. Una vez encontrada la solución justa del propio estado físico, el actor llega al punto en que aparece la “excitabilidad”, que contagia al público y le hace participar en la interpretación del actor⁴⁷.

Directores teatrales de la Vanguardia escénica, tales como Georg Fuchs o la coreógrafa Isadora Duncan, hacían un llamado para “reteatralizar el teatro” y “volver a la naturaleza griega”, con el afán de liberarse tanto de la literatura como de los tecnicismos añejos de un cierto tipo de ballet. Para ello desplegaron diversas experimentaciones escénicas, las cuales comprometían elementos materiales diversos, como también un juego de atracción/atención senso-perceptiva del espectador. Este último pasa a ser “un sujeto autónomo e intencional, para quien la organización de la percepción es fruto de una actividad vital, situacional y dinámica”⁴⁸. De este modo, desde la producción artística se pone particular interés en el tipo de vivencia que genera la experiencia teatral en el espectador.

Las estrategias con las cuales los vanguardistas escénicos pretendieron relevar la capacidad perceptiva de un espectador distinto, uno que se detuviera en los diversos mecanismos atencionales que envuelven la experiencia estética en el teatro, dan cuenta de la necesidad y, hasta cierto punto, utilidad de rescatar elementos metodológicos propuestos por el psicoanálisis freudiano, además de los planteamientos que propusiera, incluso antes que Freud, la psicología de la

⁴⁴ *Ibíd.*, 229.

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ *Ibíd.*, 230.

⁴⁷ *Ibíd.*, 232.

⁴⁸ Crary, *Suspensiones de la atención*, 155.

atención y afección de William James. Los teatrístas de aquella época no solo intuyeron, sino que fueron concientes de la necesidad de re-pensar el vínculo entre percepción y conciencia del espectador articulando estrategias escénicas concretas que posicionaban la vivencia espectacular como centro articulador de lo que definían como teatro y interpelaran los *modos de experimentar* el teatro. La naciente psicología, en particular la propuesta por James y el primer Freud, propuso un rescate de la noción de experiencia (entendida por él como “un campo dinámico, relacional”⁴⁹) que se ve afectada por las corporalidades puestas en el espacio-tiempo común de la práctica clínico-terapéutica. De forma complementaria, Freud elaborará un “protocolo” de trabajo entre médico y paciente en el que la “atención flotante” y la “memoria” adquieren gran relevancia metodológica fundamental y fundante para el campo de la psicología. Los modos en que el médico, en contextos terapéuticos, dirige la atención y el llenado de los recuerdos del paciente apunta a capturar las cualidades sensibles con el objetivo de transcribirlas a través de los recuerdos. Para Freud, la memoria (a diferencia de una pizarra o el papel) contiene una magia particular. En ella se guardan registros sensibles, ideas, emociones y sentimientos de abren nuevas formas de conocimiento. Lo que nos interesa en ésta concepción freudiana del vínculo entre memoria y atención es la conciencia que los cambios científicos introdujieron en el acercamiento a la experiencia y, paralelamente, los modos en que esa aplicación y atención consciente fue tratada por artistas (plásticos y escénicos) durante la Vanguardia con el objetivo de comprender los modos en que la disciplina de los Estudios Teatrales no solo comprenden, sino llevan a cabo sus estrategias de análisis escénico.

De este modo, lo largo de este ensayo hemos querido plantear que, para el ejercicio de análisis escénico (*Performance Analysis*) que llevan a cabo los investigadores teatrales, lo planteado por la temprana psicología y por el psicoanálisis freudiano en torno a la experiencia, la atención y la memoria/recuerdos, releva interesantes perspectivas metodológicas. En concreto he propuesto tres problemas con los que debe lidiar el investigador teatral a la hora de aproximarse al acontecer del acontecimiento escénico como parte de él: 1) la innumerabilidad de impresiones que emergen del acontecimiento escénico; 2) su carácter transitorio; y 3) la paradójica incertidumbre en la que nos sumerge la memoria a la hora de recordar lo vivenciado en el presente escénico. El protocolo psicoanalítico entre médico y paciente, posibilidad, en contexto de análisis escénico, que la atención del espectador/investigador teatral no esté dirigida, sino que emerja desde su experiencia y en plena libertad, incluso más allá de sus expectativas e inclinaciones –como dice Freud–, abriendo el problema del análisis de las artes escénicas a la experiencia sensorial, en la que el analizador

⁴⁹ Ver cita 12 en el presente escrito.



establece criterios de apropiación de su vivencia escénica particular. Así, entonces, psicoanálisis de Freud, el surgimiento de la psicología de la tensión y la experiencia y las estrategias de la temprana vanguardia escénica nos entrega algunas herramientas de gran utilidad para fundamentar y ordenar nuestra tratativa de análisis escénico para el teatro, la danza y la música como artes performativas.

Bibliografía

Appia, Adophe. *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente* (1899); Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 2011.

Crary, Jonathan. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal, 2008.

Damasio, Antonio. *Sentir lo que sucede. Cuerpo y emoción en la fábrica de la conciencia*. Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 2000.

Fischer-Lichte, Erika. "Experiencia estética como experiencia umbral", en revista *Teoría del Arte*, n° 18, Posgrado en Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2008.

Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen: Francke, 2000.

Freud, Sigmund. "Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico", en *Obras Completas*, vol. 12 (1911); Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Freud, Sigmund. "Notas sobre la pizarra mágica", en *Obras Completas*, vol. 19 (1925[1924]); Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Freud, Sigmund. "Análisis terminable e interminable", en *Obras Completas*, vol. 23 (1937); Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Freud, Sigmund. "Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico", en *Obras Completas*, vol. 12 (1912); Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Freud, Sigmund. "Recordar, repetir y reelaborar. Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II", en *Obras Completas*, vol. 12 (1914); Buenos Aires: Amorrortu, 2007.



- James, William. "¿Qué es una emoción?", *Estudios de psicología*, N° 21 (1985).
- James, William. *Principios de psicología*. 1890; México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Jay, Martín. *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Lacan, Jacques. "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos*, vol. 1. 1966 [1949]; México: Siglo XXI, 2009.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Lessing, Gotthold E. *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2004.
- Loupe, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. España: Universidad de Salamanca, 2012.
- Meyerhold, Vsévolod E. *Textos teóricos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2008.
- Phelan, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. London/New York: Psychology Press, 1993.
- Romero Puelles, Luís. *Mirar al que mira: teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Adada, 2011.
- Waldenfels, Bernhard, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.