

# Las ciencias cognitivas en los estudios del teatro y el performance

Cognitive Science in Theater and Performance Studies

MARTHA JULIA TORIZ PROENZA

*Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU-INBA), Ciudad de México, México*  
majuto\_p@hotmail.com

I am passionate about theory because I see it as a way of applying the “performative way of thinking” to a very wide range of subjects.

Richard Schechner (1986)

## Resumen

*El presente es un trabajo de tipo historiográfico que pretende dar cuenta del estado actual de las ciencias cognitivas en los estudios del teatro y el performance en los Estados Unidos, país que vio surgir los estudios del performance como disciplina académica. En la producción de libros y artículos de los especialistas en estos campos, además de la aplicación de la teoría crítica para el análisis de sus objetos de estudio, en lo que va del presente siglo sobresalen trabajos basados en las ciencias cognitivas como un abordaje teórico alternativo.*

**PALABRAS CLAVE:** *Conducta humana, expresividad, mente/cuerpo, conocimiento, fenomenología.*

## Abstract

*This is a historiographical work that seeks to explain the current state of cognitive science in theater and performance studies in the United States, which saw the emergence of performance studies as an academic discipline. In this century, in the production of books and articles by specialists in these fields stand works based on cognitive science as an alternative theoretical approach, as well as the application of critical theory for analysis of its subject of study.*

**KEYWORDS:** *Human behavior, expressiveness, mind/body, knowledge, phenomenology.*

Nuestro punto de partida es el interés por explorar las perspectivas científicas actuales de los estudios del teatro y el *performance*. En un primer momento describiremos la separación disciplinaria entre los estudios del teatro y los estudios del *performance* en los Estados Unidos. En un segundo momento haremos una introducción general a las ciencias cognitivas, poniéndolas en el contexto de la historia y la filosofía de la ciencia. En un tercer momento expondremos uno de los primeros acercamientos a las ciencias cognitivas efectuado por Richard Schechner. El trabajo concluye con una reseña de las aplicaciones actuales de los estudios referidos.

La perspectiva desde la que se observan en este trabajo los estudios del teatro y el *performance*, considera a ambos como disciplinas académicas que realizan su función dentro de una institución de educación superior. Así es innegable la vinculación entre esas dos áreas, sobre todo si se remite a los estudios del *performance* a su relativamente joven génesis promovida por Richard Schechner. Hay que tomar en cuenta que el *performance* se da en muchas formas y que el teatro es integrante de su amplio espectro o *continuum* de acciones humanas (Schechner, *Estudios de la representación* 23).

El estudio académico del teatro en los Estados Unidos se inició en los departamentos de literatura inglesa, de los que comenzó a separarse a mediados de la década de 1920. Cuando empezaron a surgir los departamentos de teatro, en los años treinta y cuarenta, la manera en que podían sustentar una legitimación era con base en las materias consideradas con mayor rigor académico: historia y literatura. El camino lleno de obstáculos que hubieron de recorrer originó que el uso del término historiador del teatro fuera relativamente reciente, a mediados del siglo XX. Pero no solo eso, se puso tanto ahínco en fincar sólidamente los estudios y la profesión que, en los años 1970, la historiografía teatral ya se había convertido en el perfil característico de los estudios de teatro.

Los estudios del *performance* surgieron en los Estados Unidos como una disciplina académica derivada de los estudios teatrales en la Universidad de Nueva York, donde, con el nombre de *Performance Studies*, se fundó en 1980 un programa de posgrado junto con su respectivo departamento en la Escuela de Artes. Al emerger tuvo un carácter interdisciplinario, basado principalmente en la antropología y el teatro. Un factor importante para este carácter era la convivencia cotidiana multidisciplinaria; además de antropólogos y teatrólogos, había musicólogos, teóricos de la danza y del folclor (Jackson 8). Como precedente al uso y al sentido del término *performance*, según Madison y Hamera (xv), los estudios con este enfoque se originan en el ámbito filosófico y literario, primero al publicarse póstumamente el pensamiento del filósofo del lenguaje John Langshaw Austin (1962) acerca de la performatividad de las palabras; más tarde el literato Wallace Bacon se refirió al poder del *performance* en la literatura (1979) e introdujo el concepto de otredad. Sus trabajos proveyeron mayor firmeza al campo del *performance* y despertó el interés por integrarlo con paradigmas de las ciencias sociales y de concebir a los procesos sociales como *performance*.

El escritor Kenneth Burke describió el *performance* como conducta social, modos de acción situados. Lector de Erving Goffman, introduce la idea de dramas de vida (1945), proporcionando la metáfora teatral con cinco conceptos claves: acto, escena, agente, agencia y propósito. No obstante, las evidencias indican que la palabra *performance* se usó hasta 1955, cuando Austin da una conferencia en Harvard (Madison y Hamera xv). Posteriormente, Milton Singer introdujo el término *cultural performance* en 1959, que Victor Turner retomó más tarde para dar un impulso fundamental a la creación de los estudios del *performance*. Si bien se habían realizado estudios sobre la performatividad en el lenguaje, en la literatura y en los rituales, desde J.L. Austin, la institucionalización de los estudios del *performance* fue generada decisivamente desde el campo de las artes escénicas por el dramaturgo y director teatral Richard Schechner. Siendo editor de la revista *TDR*, publicó en 1966 el artículo donde sentaba las bases epistemológicas de la nueva disciplina. En el subtexto se evidencia la construcción de sus ideas a partir de su propio quehacer teatral vanguardista, sumándose a la ruptura con las formas de teatro hegemónico.

## Los estudios del *performance* como lente teórico

En general, podemos hablar de dos acepciones de *performance*, aquella que se refiere a las acciones humanas contenidas en un marco, presentadas, resaltadas o desplegadas<sup>1</sup>, y el *performance* como un lente teórico metodológico. Esta última acepción es pieza constituyente de los estudios del *performance*, es una herramienta que permite:

- “Trascender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales enfocándose en el estudio de la conducta humana, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones” (Taylor, “Introducción” 13).
- Analizar objetos como textos, documentos, estadísticas –lo que Diana Taylor llama archivo– de cualquier lugar o tiempo, así como actos sociales en vivo –lo que Taylor denomina repertorio– constituidos por la memoria corporal inherente en prácticas culturales presenciadas por observadores participantes (2003).
- Ejercer una apertura epistemológica a la hora de observar el objeto de estudio. Ser consciente de la capacidad de usar todos los sentidos

<sup>1</sup> “[...] incluyendo desde el ritual, el juego, los deportes, los entretenimientos populares, las artes escénicas (teatro, danza, música) y las representaciones de la vida cotidiana, hasta la ejecución de los papeles social, profesional, de género, de raza y de clase, y más allá hasta la curación (desde el chamanismo hasta la cirugía), los medios de comunicación y la internet” (Schechner, *Estudios de la representación* 22).

en la aprehensión y comprensión del objeto. Se trata de un plano sensorial, o sensual si se quiere, en el nivel del receptor.

- Observar el objeto de estudio desde varias perspectivas, donde únicamente el sujeto pone los límites a las posibilidades de su mirada.
- Ser consciente del empleo de la razón, los sentimientos y la emoción involucrados tanto en el sujeto que estudia como en el objeto estudiado, para llevar a cabo un proceso cognitivo.
- Aprovechar sus cualidades, como la flexibilidad de aplicación de más enfoques y métodos, y el carácter incluyente ante la diversidad de objetos de estudio.
- Reevaluar lo ya conocido sobre textos y conductas, y cuestionar las definiciones mismas del conocimiento replanteando preguntas diferentes y novedosas (Taylor 2011).

Según Barbara Kirshenblatt-Gimblett, estudiar el *performance* como un arte que carece de un medio distintivo, como la danza, la música o el teatro –y por tanto utiliza cualquier medio y todos los medios–, requiere atender todas las modalidades que hay en juego. “Por esta y por otras razones, los estudios [del *performance*] están mejor equipados para lidiar con la mayor parte de las expresiones artísticas del mundo, que han sintetizado, o integrado de alguna forma, el movimiento, el sonido, el lenguaje hablado, la narrativa y los objetos” (cit. en Schechner, *Estudios de la representación* 25). Si bien la autora se refiere a las artes, “absolutamente cualquier cosa puede ser estudiada ‘como’ [*performance*]” (cit. en Schechner, *Estudios de la representación* 20). Esta analogía favorece el cuestionar de otra manera el objeto de estudio y hacer que se revele lo que resulta invisible para quienes practican una disciplina cerrada, acotada.

## Una escisión: los estudios del teatro y el *performance*

Al expandirse los estudios de *performance* como disciplina académica en varias escuelas y universidades en los Estados Unidos, se dio una escisión respecto de los estudios del teatro<sup>2</sup>. Desde varios foros (la revista *TDR*, reuniones académicas locales, nacionales e internacionales), Schechner fue el promotor más prominente para que los departamentos de estudios del *performance* se reprodujeran en todo el mundo. Comenzó tibiamente en su comentario habitual en *TDR*, en 1988,

---

<sup>2</sup> Sobre el enfrentamiento de los estudios del teatro y el *performance* en los EUA, desde otra perspectiva, véase Prieto Stambaugh, Antonio. “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y *performance*”. *Actualidad de las artes escénicas: Perspectiva latinoamericana*. Ed. Domingo Adame. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009. 116-143. Impreso.

y se exacerbó en el verano de 1995. Su magna labor rindió frutos, tanto en su país como en Europa. También hubo reacciones en contra que correspondieron a la envidia. No obstante que ha habido avances conciliatorios, en Estados Unidos prevalece una división entre los estudios del teatro y los del *performance* (Jackson 2004). Por su parte, Schechner tiene la convicción de que el futuro está en un campo que ofrece mayores posibilidades para el desempeño profesional, al contrario de un actor que tiene escasas y frustrantes fuentes de empleo.

Muchos de los que trabajan en el campo de los estudios teatrales viven con un grado de incertidumbre acerca de cuál debiera ser su objeto de estudio, dado el rápido desarrollo de los estudios del *performance*. Hoy son varios los departamentos de teatro que ofrecen cursos con ese nombre y emplean especialistas en *performance*, por lo que pareciera haber una fusión. Sin embargo, el desarrollo de los estudios del *performance* en las últimas dos décadas parece tanto haber expandido exponencialmente el potencial campo de estudio para los académicos formados en teatro, como haberse reducido el campo de los estudios teatrales, al haberse impuesto una definición limitada y limitante de lo que es el teatro. “Con demasiada frecuencia, el teatro se categoriza ahora como la escenificación de la literatura dramática en un edificio construido para tal propósito, mientras que *performance* se toma como abarcador de cualquier cosa y de todo lo demás” (Bottoms 173). Por tanto, los varios debates críticos que representaron en los años sesenta el divorcio lingüístico y conceptual entre el teatro y la teatralidad, por un lado, y el *performance* y la performatividad, por el otro, están lejos de tener solamente un interés histórico, ya que pervive la distinción binaria.

Como se señaló antes, tradicionalmente, el área hegemónica de los estudios teatrales en los Estados Unidos la constituye la historiografía teatral. En la segunda mitad del siglo XX, después de pasar por una amplia discusión sobre la crisis de la historia teatral positivista y tradicional, esta disciplina se abrió a otros enfoques como el semiótico y a teorías y métodos posestructuralistas. En ese mismo periodo, los estudios del *performance* han abordado esas mismas aproximaciones e incluso las han rebasado, implicando también a teorías sobre culturas populares, teoría gay, estudios de género, psicoanálisis, cibernética y comunicología.

Los géneros performativos están convergiendo, traslapándose, y contagiándose entre sí. Es una plaga cuya propagación animaré. Los estudios del *performance* están empezando a darse cuenta que necesitan saber acerca de la neurología, la etología, la antropología –un montón de “-logías”. Y los investigadores de las “-logías” están aprendiendo más sobre el *performance* (Schechner, “Once More...” 6).

Resulta curioso que Schechner, quien por lo menos desde los años sesenta conversaba con especialistas de diversas “-logías” y leía lo que producían, tuviera que esperar veinte años para ver los primeros signos de la plaga que había propagado.

## Un giro cognitivo para el nuevo milenio

Como una primera aproximación a las ciencias cognitivas, se han elegido fuentes de segundo y de tercer orden, para tener una visión general y comprender mejor la relación actual entre los estudios del *performance* y el teatro y las ciencias cognitivas. “Aunque se suele llamar ciencia (en singular), es más preciso utilizar el plural, pues está constituida por ciertas áreas de varias disciplinas, entre ellas: neurociencia, inteligencia artificial, psicología cognitiva, filosofía de la mente, lingüística y antropología” (Fierro, “El desarrollo...” 521). Las ciencias cognitivas se han constituido en el paradigma mental más influyente de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Sus conceptos, el planteamiento de los problemas y las soluciones a estos, han sufrido modificaciones significativas en el curso de pocos años.

De acuerdo con el antropólogo Carlos Reynoso, “[l]a ciencia cognitiva es una modalidad de estudio multidisciplinario del conocimiento que se deriva de la psicología cognitiva de los 50 y 60 y se establece definitivamente a principios de los 80” (33).

Los inicios se pueden conjuntar en una primera etapa, marcada por la construcción de las computadoras modernas y la aparición de la teoría de la información. A esa primera etapa también se le llama cognitivismo clásico, el cual comenzó en 1956 con la noción de que todos los sistemas procesadores de información, incluido el cerebro humano, comparten los mismos principios. A partir de la analogía entre la computadora y el cerebro, se consideró apropiado estudiar la mente como si se tratara de un *software*. El conexionismo, también llamado procesamiento distribuido en paralelo o de redes neuronales, permite explicar la rapidez con que se realizan los procesos cognitivos y su resistencia a los daños. No trabaja con símbolos, sino con patrones de activación y desactivación de las unidades componentes y de transmisión de señales entre ellas. En percepción y memoria se encuentran los casos típicos de tareas realizadas por redes neuronales, por ejemplo, reconocimiento de patrones (rostros, palabras a partir de letras, etc.) (Fierro, “El desarrollo...” 519).

La primera etapa de desarrollo de las ciencias cognitivas decayó cuando no pudieron dar respuesta al caudal de cuestionamientos y críticas que la tacharon de reduccionistas. Al haberse regido bajo un paradigma cartesiano, en el que mente y cuerpo estaban dissociados, las ciencias cognitivas mostraron limitaciones para explicar múltiples fenómenos mentales y conductas. No obstante, esa primera etapa proporcionó conceptos que tuvieron gran influencia en otras disciplinas. Al verse restringida su utilidad, en la década de 1990, nuevos conceptos transformaron el panorama de las ciencias cognitivas: el cuerpo y el entorno cobraron importancia en la comprensión de la

mente, que fue vista como corporalizada<sup>3</sup>, expandida y embebida en el mundo e interactuando con este.

## Una opción entre muchas: las ciencias cognitivas

El nuevo y actual enfoque de las ciencias cognitivas busca integrar, tanto interdisciplinaria como transdisciplinariamente, las ciencias naturales, las sociales y las humanísticas. En sus bases epistemológicas encontramos la disolución de la dicotomía cuerpo-mente. Se entiende al ser humano, en su complejidad, como un proceso evolutivo con dos mecanismos de adaptación, la evolución biológica y el conocimiento, ambos integrados en la emoción, desde las moléculas hasta la acción estética. Hoy se sabe que la mente no tiene únicamente funciones lógico-abstractas, sino que es un sistema biológico basado en la experiencia, y esta como acción corporal y en interacción con otros individuos y con el medioambiente.

Las ciencias cognitivas no sustituyen a la ciencia moderna positivista, newtoniana e individual, sino que la complementan. Van del pensamiento lineal a un pensamiento no lineal, abarcando sistemas complejos. Este escenario epistemológico es compartido por múltiples disciplinas como la filosofía, la antropología, la pedagogía, la biología, la física, la sociología y la psicología. Todas ellas abrevan entre sí de los conocimientos producidos por cada una según su propio objeto de estudio. Esto convierte a las ciencias cognitivas en un universo sumamente complejo; de suyo, en cada disciplina coexisten teorías disímboles, a veces hasta antagónicas, lo cual también entra en juego al conjugarse las diferentes propuestas disciplinarias en torno del campo de la cognición. No es posible esperar que los científicos sociales y humanísticos se pongan de acuerdo en un solo marco teórico de las ciencias cognitivas. Incluso es deseable la heterogeneidad de perspectivas que anime los debates y propicie argumentaciones más sólidas y novedosas.

A partir de los fundamentos epistemológicos antes expuestos, al interior de cada disciplina se desarrolla una gran variedad de experimentos, ideas, teorizaciones y aplicaciones. El nuevo paradigma se funda en la unión de cuerpo y mente, por lo que la única ruptura que se establece es con la concepción cartesiana que los separa y, por ende, con sus derivaciones científicas. Sin embargo, a estas no se les rechaza o aparta, sino que se les reconsidera a la luz de la nueva concepción. Las evidencias científicas conducen a dotar de certidumbre a muchas de las ideas que desde hace siglos –al menos desde lo que se conoce de los pensadores de la antigua Grecia– se han desarrollado de manera empírica e intuitiva acerca de la actuación humana hecha para su presentación pública.

---

<sup>3</sup> Como traducción de *embodied* se usará corporalizada o corporalizado, porque se considera que da una idea más cercana a que lo aludido forma parte del cuerpo humano, si bien también se le traduce como encarnada(o), incorporada(o), corporizada(o), encorporada(o).

Los últimos hallazgos en las ciencias cognitivas proporcionan conocimientos susceptibles de ser aplicados de diversas maneras en los estudios del teatro y el *performance*. Si bien, en lo que va del siglo XXI, los especialistas de estos campos han producido varios libros y artículos académicos con esta base científica, se trata aún de un aprovechamiento incipiente. Entre las posibilidades que brindan las ciencias cognitivas, los estudiosos del teatro y el *performance* han orientado su mirada a replantear lo referente a sentimiento, motivo, conducta, identidad y pensamiento. En tanto que estas ciencias tratan acerca de aspectos fundamentales de lo que significa el ser humano, tiene importancia para muchos campos en las artes y las humanidades.

Así como en los años 1980 y 1990 se vio en los estudios humanísticos una explosión teorizante con base en los filósofos posestructuralistas, en este siglo XXI en muchos sentidos se observa con más seguridad que nunca un traspasar fronteras disciplinarias. Por un lado, las humanidades son cada vez más utilizadas por la ciencia como una fuente de apoyo a la hora que se topan en el terreno de las incertidumbres. Del lado opuesto, las ciencias humanísticas están buscando enfoques alternos y adicionales a las teorías posestructuralistas. Se han visto cambios importantes en la comprensión científica del cerebro, la mente y sus mecanismos. Estos han sido impulsados por la creciente sofisticación de la tecnología de escaneo cerebral que ha proporcionado una gran cantidad de datos neurobiológicos sobre el trabajo del cerebro. Dicha información no estaba antes a nuestro alcance, porque el funcionamiento del cerebro es en su mayor parte inconsciente, y por lo tanto era inaccesible. Los hallazgos en campos como la neurociencia, la psicología y la lingüística han modificado radicalmente los supuestos en que se basan muchas áreas de investigación.

George Lakoff y Mark Johnson presentan una visión general de estos descubrimientos, en *Philosophy in the Flesh*, afirmando que los tres hallazgos más importantes de la ciencia cognitiva muestran que 1) la mente está intrínsecamente encarnada, 2) el pensamiento es en su mayoría inconsciente, y 3) los conceptos abstractos son en gran medida metafóricos (Kemp 7).

Una de las conclusiones sustanciales que pueden extraerse de estos resultados es que el pensamiento conceptual no está separado del cuerpo de la forma planteada por el concepto cartesiano de la razón. En el ámbito de los estudios del teatro, por ejemplo, esto transforma totalmente la base sobre la que las teorías de la actuación han descansado por lo menos desde que el filósofo francés Denis Diderot escribió su *Paradoja del comediante* (libro escrito en 1773, pero no publicado hasta 1830). Fue Diderot quien cristalizó el concepto “de afuera hacia dentro” o “de adentro hacia fuera” para caracterizar las formas en que el actor crea la apariencia de ser afectado por la emoción. La paradoja a la que se refiere hace alusión a la manera en que un actor debe recurrir a su observación de la naturaleza, poner en juego sus capacidades de discernimiento, imaginación y memoria para expresar con la voz y el cuerpo los signos exteriores del sentimien-



to. Así, imitando fríamente a la naturaleza, sin dejarse afectar por las vivencias de su personaje, suscitará en los espectadores las emociones y los sentimientos. Es decir, el actor, desde el interior de su mente, construirá la interpretación de su personaje, prestándole la exterioridad de su cuerpo, su físico, al tiempo que, desde su expresión gestual y corporal, conmoverá al público, que sí sentirá y se emocionará. La actuación teatral es paradójica –en el sentido diderotiano– pues mientras el actor considera la interpretación del personaje como resultado de un proceso mental, el espectador asocia al actor con un personaje que experimenta vivencias que él comparte.

Tras este enfoque físico o formal de la formación del actor, a principios del siglo XX Constantin Stanislavski propuso un enfoque psicológico o vivencial donde, para dotar de veracidad a la actuación, habría que recurrir a la memoria de las emociones, entre otras técnicas desarrolladas con base en los conocimientos de la fisiología y la psicología de su tiempo. A partir de las dos distintas perspectivas para la preparación actoral se han derivado varias técnicas y métodos.

Aunque parte importante del análisis de Diderot fue profético desde el contexto de la ciencia cognitiva, la división conceptual de los enfoques psicológicos y físicos del entrenamiento actoral continúa hasta nuestros días. Como muchos actores han reconocido, no se trata de uno u otro fenómeno, y la ciencia cognitiva proporciona ahora la investigación empírica que apoya una comprensión holística (Kemp 2010).

Gran parte de los teóricos de la actuación teatral se han inclinado hacia una u otra categoría y han producido sus textos a partir del marco que depende de la dualidad cartesiana de la razón separada del cuerpo. Esta separación está empíricamente refutada por los recientes descubrimientos en el campo de las ciencias cognitivas.

## De la complejidad de las ciencias cognitivas

Durante su primera fase de desarrollo, las diversas disciplinas que integran a las ciencias cognitivas tenían el interés común de atender cuestiones específicas como la percepción, la atención, la memoria, el razonamiento y la resolución de problemas. El cambio de paradigma que involucraba la unión del cuerpo con la mente abrió la mirada para que la teoría abarcara las emociones, los sentimientos, las sensaciones, así como la vida cultural, la política y las relaciones sociales (Sisto 2006). De esta manera se inició una segunda etapa de desarrollo de la ciencia cognitiva, también llamada etapa de corporalización-enacción. En ella se destaca el papel del cuerpo que proporciona otra mirada hacia el mundo y hacia nosotros mismos y, por ende, otra forma de pensar y percibir. La realización de las tareas cognitivas es vista como un proceso que utiliza recursos del entorno capaces de amplificar las habilidades mentales y desplegarlas más allá del ámbito interno del cerebro. Por otra parte, se encuentra al cuerpo y la mente embebidos en el mundo, creando la cognición al interactuar con él,

proceso denominado enacción. Francisco Varela, Evan Thompson y Eleanor Rosch proponen el término “enactivo”:

[...] para enfatizar la creciente convicción de que la cognición no es la representación de un mundo pre-dado por una mente pre-dada sino más bien la puesta en obra de un mundo y una mente a partir de una historia de la variedad de acciones que un ser realiza en el mundo (33-4).

Desde esta perspectiva, se considera que hay una íntima conexión entre la percepción y la acción, de ahí el interés en las interacciones con el mundo en tiempo real más que en el razonamiento abstracto.

A partir de los años ochenta del siglo pasado, algunos de los críticos de la primera etapa de las ciencias cognitivas voltearon hacia la filosofía. En este sentido, un precedente importante fue el volumen de Hubert Dreyfus sobre Edmund Husserl y la intencionalidad. La curiosidad de estos críticos se enfrentó a una perspectiva filosófica sobre la conciencia, de sofisticado desarrollo y complejidad. Este hecho signó un diálogo, un intercambio teórico entre las ciencias cognitivas y la fenomenología de corte husserliano y la de Merleau-Ponty, que con el tiempo se ha vuelto fructífero. Por una parte, varios cognitivistas “buscan en el legado fenomenológico los elementos para salvar sus abismos explicativos, o para conciliar posturas de ‘primera persona’ con exigencias epistemológicas de ‘tercera persona’” (Battán 121). Así también, los fenomenólogos piensan los problemas contemporáneos de la cognición en vinculación con los desarrollos actuales de la ciencia. Por otro lado, las ideas desarrolladas por Merleau-Ponty se basaban en los conocimientos científicos.

Gracias a que muchos pensadores de las ciencias sociales y las humanísticas abrevaron en la fenomenología de Merleau-Ponty y Heidegger, entre los que podemos mencionar a Foucault, Derrida y Bourdieu, se pudo avanzar en estudios que abordaban la percepción como un fenómeno que involucraba el cuerpo y el entorno. Sin embargo, la parcelación disciplinaria –en buena medida entre las ciencias y las humanidades– ha hecho que los conocimientos producidos en los campos humanísticos y sociales no sean cabalmente valorados por tener un grado altamente especulativo (Battán 2010). De ahí que, tras el diálogo contemporáneo entre científicos y filósofos, resulte habitual encontrar reconocimientos a la filosofía de Merleau-Ponty en la obra de Varela, Dreyfus o Andy Clark. En estos autores, la referencia a la obra de Merleau-Ponty parece estar inspirada, por un lado, en el tratamiento que hace de la acción y de la percepción corporalizadas y, por otro, como una manera de evadir el condicionamiento representacional de la cognición del que parecen adolecer tanto los modelos computacionalistas de la mente como también el conexionismo.

En la obra de Merleau-Ponty de 1945, *Fenomenología de la percepción*, se encuentran muchos de los elementos que luego serán teorizados en el marco de la cognición corporalizada o el emergentismo enactivo. Entre ellos figu-

ran: el privilegio de la percepción, la noción de intencionalidad operante, la elaboración de una noción de conciencia encarnada a partir y en virtud de la redefinición del cuerpo como potencia expresiva, la noción de arco intencional, la posibilidad de la cognición y la acción sin representación, la crítica al reduccionismo, entre otros (Battán 126).

Algunas de estas nociones ya estaban presentes en una obra precedente, *Estructura de la conducta*, aparecida en 1942.

## Primeros acercamientos schechnerianos a las ciencias cognitivas

En su artículo fundacional, “Aproximaciones a la teoría / crítica” (“Approaches to Theory / Criticism”), publicado en *The Tulane Drama Review* en 1966, en una especie de declaración de principios, Schechner, como profesor del departamento de teatro de la Universidad de Nueva York, se deslinda de la teoría evolucionista que vinculaba verticalmente al rito y al teatro en los estudios sobre la Grecia clásica que realizaban tres filólogos: Francis Cornford, Ellen Jane Harrison y Gilbert Murray. Ellos tres, junto con James George Frazer, eran llamados los ritualistas de Cambridge. Schechner reconoce en sus tesis un carácter especulativo y el descrédito de que ya gozaba la teoría evolucionista. Pero esta distancia crítica no la llevaría a sus últimas consecuencias, por su interés en la etología y la biología evolucionista, visibles sobre todo en la teorización sobre el juego, al igual que puede notarse en Victor Turner.

En los tiempos que Schechner pergeñaba la teoría del *performance*, cuyas bases dejó asentadas en aquel artículo de 1966, en los Estados Unidos estaba en auge la antropología cognitiva que influyó fuertemente en la disciplina entre 1956 y 1969. Esta corriente antropológica también recibió los nombres de etnosemántica, etnociencia y Nueva Etnografía (Reynoso 1998). En el caso de Schechner, vemos cómo construye las bases de su teoría del *performance* a partir de la lectura de lo más actual que hay en los estudios del teatro, la psicología y la antropología, principalmente. De su lectura crítica y analítica toma ideas y conceptos de aquí y allá, combinándolos de forma coherente. En esa década de los sesenta, una de sus fuentes es la obra del escritor Arthur Koestler, estudioso de la filosofía y la psicología quien, en un ensayo de 1961, expone conocimientos provenientes de la psicología de la Gestalt que daría lugar a la psicología cognitiva. Schechner dice que toma de él los conceptos de autoasertividad y autotrascendencia, pero también coincide en afirmar la existencia de una pauta común en la base de todas las actividades; mientras que Schechner ve las actividades performáticas, Koestler se centra en las actividades creativas.

Veinte años después, en un congreso internacional sobre rito y teatro, organizado por Victor Turner y Schechner, auspiciado por la fundación Wenner-Gren para la investigación antropológica y realizado en Nueva York en 1982, Schechner presentó una primera versión del texto “Magnitudes of Performance”. En forma de artículo apareció en 1986 en el libro editado por Turner y Edward

M. Bruner, *The Anthropology of Experience*. Dos años después, corregido y aumentado, ese trabajo se incluyó en *Performance Theory* de Schechner. Ahí discute nuevamente la posibilidad de que haya una pauta universal común a todas las formas de *performance*<sup>4</sup>, abrevando en la neurología, la etología, la sociología, la psicología y la antropología.

Schechner parte de la idea de Erving Goffman acerca de que la vida cotidiana está enmarcada y actuada, inclusive cuando la actuación no es la de un profesional, pero se realiza sabiendo que tendrá un determinado efecto en quien la observe. Esto lleva a inferir que *performance* es una acción ejecutada por uno y observada por otro; puede tratarse de artes (*performance art*, teatro, danza, música), rituales, vida cotidiana (papeles jugados en familia, profesión, comunidad), juego, deportes.

Para poder afirmar la existencia de denominadores universales comunes, dice el director neoyorquino, hay que aceptar que, durante la realización de un *performance*, la experiencia del observador es distinta a la del participante. Mientras que este narraría su vivencia en primera persona describiendo las diferentes sensaciones que se van presentando en el transcurso del rito, el observador lo haría en tercera persona. Entonces, la postura que asuma uno u otro condiciona la idea que se forme respecto del *performance*. Además, es muy diferente la situación de un *performer* profesional, que reflexivamente domina las técnicas para la presentación pública, de aquella del *performer* goffmaniano que casi no es consciente de su propio *performance*. Es decir, hay varios tipos de participación y de recepción, y estos definen la clase de *performance* que se realiza. Ahora bien, si la acción (diferentes grados de actuación, desde la cotidiana hasta la teatral) tiene un sentido diferente para las dos entidades que intervienen, cabe referirse al marco en que acontece, ya sea que un *performance* pueda generar su propio marco, sea reflexivo (autoconsciente, consciente de ser observado, el observador consciente de que el *performer* es consciente de ser un *performer*, etc.) o si el marco es impuesto desde fuera. Entre ambos extremos hay diversos grados de intenciones, informaciones y convenciones performativas públicamente articuladas, escenificadas y ensayadas (Schechner, *Performance Theory* 261).

Para abordar la cuestión de la reflexividad, Schechner recurre a los estudios producidos a partir de las conductas de la interacción humana que discute Goffman. Ray Birdwhistell ubicó las fuentes de algunas conductas con base en la grabación y posterior repetición en cámara lenta o fija. Schechner se pregunta si podemos llamar *performance* a los gestos faciales que suceden en milisegundos, como los pestañeos. Birdwhistell llamó kinemes a estas expresiones, añadiendo que son específicas de una cultura, cada cual entendiéndolas de una manera diferente. Sin embargo, Schechner dice que estos diminutos movimientos faciales no son controlados conscientemente, a menos que se estudien en cámara lenta,

---

<sup>4</sup> Como lo hiciera Turner en "Are There Universals of Performance in Myth, Ritual and Drama?". *On the Edge of the Bush*. Tucson: University of Arizona Press, 1985.

se aprenda qué músculos se utilizan y se ensaye a imitarlos. Indica que hay una diferencia entre entender los kinemes como expresión de significado y situar los kinemes en diferentes escenarios que les aportan significados socialmente diferentes. Estos gestos pueden combinarse con otros en diversos contextos sociales, configurando todo un abanico de un lenguaje gestual determinado (Schechner, *Performance Theory* 263).

El trabajo de Birdwhistell ha sido usado junto con el de Goffman como base de muchos talleres de lenguaje corporal y de manejo de la conducta expresiva, de donde se desprenden los estudios de Arlie Hochschild sobre el trabajo emocional: el control de los sentimientos de los empleados en una organización, para producir una expresión facial y corporal adecuados. Por ejemplo, desempeñar su labor con una sonrisa en el rostro. Así también, acuña el concepto de actuación profunda, aquella hecha por una persona con un entrenamiento de la imaginación, a la manera estanislavskiana, usando la técnica de la memoria afectiva para que en ciertas circunstancias se reviva una emoción o sentimiento con su fuerza original; y el concepto de actuación superficial, en la que se muestra una expresión observable públicamente.

Las investigaciones relativistas de Birdwhistell, aunque contrarias al objetivo de Schechner de hallar pautas universales, no fueron desdeñadas por el director teatral neoyorquino. Antes bien, encontró que embonaban con la perspectiva amplia de los estudios de Paul Ekman. Al considerar la posibilidad de que la actuación más profunda sucediera en el nivel neurológico, se apoya en los avances que Ekman y sus colegas lograban al examinar las relaciones entre el sistema nervioso autónomo y la actuación, afirmando que hay emociones básicas que producen expresiones faciales universalmente reconocidas.

Los experimentos de Ekman muestran que las seis emociones básicas de sorpresa, desagrado, tristeza, enojo, miedo y felicidad, originan una actividad emocional específica en el sistema nervioso autónomo. Obtuvo sus datos empleando actores profesionales de dos maneras. Primero se les dijo a unos exactamente qué músculos mover para formar un gesto. A otros se les pidió recordar una experiencia emotiva para revivir la sensación, es decir, poner en práctica la técnica estanislavskiana de la memoria afectiva. Los actores del primer grupo no estaban conscientes de la emoción que estaban gesticulando, solo obedecían las instrucciones del posicionamiento de los músculos. Los resultados arrojaron que la producción de patrones emotivos, prototípicos de la acción muscular facial, genera cambios autonómicos de gran magnitud, y más definidos, que los producidos por la emoción revivida. Es decir, la actuación mecánica funcionó mejor que hacer que el actor sintiera, un efecto contrario al canon estanislavskiano (Schechner, *Performance Theory* 264). También indicaban que la actuación, sea de profesionales o del tipo goffmaniano, más que un evento en la neocorteza, puede implicar al cerebro inferior mamífero y al cerebro reptílico.

El experimento de Ekman añadía una nueva dimensión al cuerpo de evidencias que recopilaba Schechner; además de los autores mencionados, hay

que tener en cuenta el trabajo de Eibl-Eibesfeldt sobre ritual y ritualización desde una perspectiva biológica, el de Turner (*On the Edge of the Bush*, 1985) y el de D'Aquili, Laughlin y McManus (*The Spectrum of Ritual*, 1979). De ahí que concluyera:

1. Hay signos universales que no solo repiten significantes sino significados: un lenguaje universal de emociones básicas.
2. Este lenguaje de las emociones es no verbal y consiste en su mayoría de gestos, sonidos vocales, posturas corporales y movimientos.
3. Hay un sistema universal correspondiente en los procesos nerviosos y cerebrales, que probablemente subyace en lo que los antropólogos llaman ritual.
4. Los kinemes específicos de una cultura están contruidos encima y afuera del lenguaje universal de las emociones. Es decir, el lenguaje universal ni es estático o fijo sino transformable; mientras más lo sea, los individuos son más conscientes de él. Los *performers* profesionales –desde los chamanes a los actores de comedias musicales– manipulan hábilmente la relación entre el sistema universal y el específico de una cultura, y ambos se corresponden (Schechner, *Performance Theory* 265).

Así, los *performances* tienen lugar a lo largo del *continuum* que va de los eventos cerebrales hasta los eventos públicos de gran magnitud tanto espacial como temporal. Schechner se refiere a *performances* de pequeña magnitud que van desde el evento cerebral hasta el fragmento de una expresión; los de mediana magnitud serían los gestos y la secuencia de signos que forman una escena, y los *performances* de gran magnitud, los dramas y los macrodramas o drama social, según Victor Turner. Entonces, la magnitud del *performance* no implica solo tamaño y duración, sino también su extensión a través de las fronteras culturales y de los estratos más profundos de la experiencia histórica, personal y neurológica.

## Los estudios del teatro y el *performance* y las ciencias cognitivas en la primera década del siglo XXI

De forma similar al inicio del estudio académico del teatro en los Estados Unidos, en los departamentos de literatura, los primeros análisis donde se aplicaron las ciencias cognitivas se hicieron en el campo de los estudios literarios.<sup>5</sup> Posteriormente, las ciencias cognitivas como enfoque teórico irrumpieron en

<sup>5</sup> *Reading minds: the study of English in the age of cognitive science* de Mark Turner (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991), y continuó con el trabajo realizado por Donald Freeman, Margaret Freeman, Alan Richardson, Francis Steen, Blakey Vermeule, Lisa Zunshine y otros (Cook, "Interplay..." 579).

los estudios del teatro y el *performance*, en dicho punto geográfico, a finales de la década de los noventa. De tal manera que, en 2001, se empezaron a difundir los primeros trabajos. Por ejemplo, en el encuentro académico de la Asociación Americana de Investigación Teatral (ASTR por sus siglas en inglés), en seminarios y artículos de las revistas de teatro y en libros.

Uno de los primeros textos se debe a Rhonda Blair, “The Method and the Computational Theory of Mind” (2000), un ensayo donde propone reconsiderar la actuación teatral a la luz de las ciencias cognitivas. Para 2004 se formaron grupos de trabajo tanto en la ASTR como en la Asociación de Teatro en la Educación Superior (ATHE por sus siglas en inglés). Las iniciales aproximaciones al tema se publicaron en el libro colectivo *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*, editado por Bruce McConachie y F. Elizabeth Hart, que apareció en 2006.

En 2008 se publicaron las primeras monografías de largo aliento: *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre* de McConachie y *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience* de Blair. Asimismo, la empresa editorial Palgrave inició una nueva serie titulada *Los estudios cognitivos en la literatura y el performance*, bajo la dirección de McConachie y Blakey Vermeule. Una muestra representativa de libros recientes incluyen *Shakespearean Neuroplay: Reinvigorating the Study of Dramatic Texts and Performance through Cognitive Science* (2010) de Amy Cook, y *Toward a General Theory of Acting: Cognitive Science and Performance* (2011) de Lutterbie<sup>6</sup>.

Respecto de la hemerografía, tres de las más connotadas revistas publicadas en los Estados Unidos sobre el teatro y la performatividad, dedicaron en este siglo XXI un número temático a la ciencia cognitiva. El número de diciembre de 2007 de *Theatre Journal* se tituló “Performance and Cognition”; dos años después, la revista *TDR: The Drama Review* tituló a su sección de artículos “Cognitive Science and Performance”. Posteriormente, en 2011, la *Journal of Dramatic Theory and Criticism* publicó una sección especial a la que llamaron “Cognitive Studies, Theatre, and Performance”. Se advierte, por un lado, la relación de las artes escénicas y la performatividad con la ciencia y, por otro, el hecho de que las tres revistas sean de las más representativas de la dicotomía que hay en la academia estadounidense entre los estudios del teatro y los del *performance*.

No obstante, al mencionar estudios del *performance*, la mayoría de los autores únicamente se refiere a estudios de la representación teatral o alguno de sus componentes, inclusive en la revista *TDR*, editada por Schechner. *Theatre Journal* es la revista de la Asociación de Teatro en la Educación Superior (ATHE); fundada en 1949, fue la primera revista académica consagrada a los estudios teatrales.

---

<sup>6</sup> Cook, Amy. *Shakespearean Neuroplay: Reinvigorating the Study of Dramatic Texts and Performance through Cognitive Science*. Nueva York: Palgrave, 2010; Lutterbie, John. *Toward a General Theory of Acting: Cognitive Science and Performance*. Nueva York: Palgrave, 2011.

Por su parte, *TDR: The Drama Review* fue fundada en 1955 con el nombre de Carleton Drama Review; en 1957 fue acogida por el departamento de teatro de la Universidad de Tulane y tomó el nombre de Tulane Drama Review, con la que Richard Schechner comenzó a colaborar en 1960 (Schechner, "TDR and Me" 2). Ha sido su editor general de 1962 a 1969 y de 1985 a la fecha. En 1967 la revista se mudó a Nueva York denominándose *The Drama Review* y, en 1988 adoptó un subtítulo: *A Journal of Performance Studies*. Por su parte, la *Journal of Dramatic Theory and Criticism* es la revista de los departamentos de teatro y de literatura inglesa, de la Universidad de Kansas, desde 1986.

En 1994, *Theatre Survey*, la revista de la Asociación Americana de Investigación Teatral, dedicada principalmente a la historia y el análisis del teatro, publicó un artículo del teatrólogo europeo Christopher Balme que evidencia la resistencia de los investigadores teatrales estadounidenses ante los estudios del *performance*:

Para que el historiador del teatro obtenga una rica descripción densa de [un] documento [...] es necesario que los horizontes disciplinares se amplíen para incluir el *performance* en el sentido más amplio definido por la teoría del *performance*, lo cual neutraliza el problema de una oposición dicotómica: el teatro o la cultura [...] Aunque la teoría del *performance*, definida y practicada por Richard Schechner y muchos otros, sobre todo en las páginas de *The Drama Review*, es ampliamente aceptada, de ninguna manera este parámetro disciplinario expandido tiene una aceptación unánime entre los historiadores del teatro (41, 50).

Diez años después esta situación se ha modificado un poco. Investigadores del teatro como Tracy Davis, Charlotte Canning y otros que son eminentemente historiadores, y que trabajan en departamentos de teatro, han tendido lazos de colaboración y participación en los estudios del *performance*. Esa poderosa área de los estudios del teatro en los Estados Unidos, la historiografía teatral, dedicada a temas de reconstrucción de puestas en escena del pasado, de género, de grupos étnicos, de literatura dramática, entre otros, cambió de paradigma. Cuando empezó a tomar auge la segunda etapa de la ciencia cognitiva haciendo nuevas preguntas acerca de la conciencia, la cognición y la función cerebral, llevó a investigadores teatrales a replantearse el proceso del actor. La neurociencia cognitiva observa la base biológica y los procesos de la cognición y la conducta. En relación con el actor, los elementos que estudia son: sentimiento, memoria, imaginación, acción y trabajo en equipo, y el carácter de la relación entre *performer* y espectador (Blair, "(Re)futing..." 125).

Uno de los más fervientes alentadores de la ciencia cognitiva en los estudios del teatro es el historiador Bruce McConachie, quien afirma a propósito del nuevo giro teórico:

Nuestras metáforas habituales sobre la manera en que los públicos se involucran con la puesta en escena también nos llevan por mal camino.



Después de haber tomado los supuestos teóricos (aunque no siempre la metodología) de la semiótica, muchos críticos académicos e historiadores del teatro describen la experiencia del público como una lectura de “texto”. Desde el punto de vista de los estudios cognitivos, sin embargo, existen diferencias fundamentales entre el lector que da sentido a los signos de una página impresa y la actividad no simbólica (en su mayoría) de la cognición del espectador. Tampoco las evidencias científicas apoyan las metáforas que pretenden examinar la “reacción” o la “respuesta” del espectador. Estos términos, que se derivan del conductismo, suponen que el teatro es sobre todo un sistema unidireccional de transmisión de mensajes o fantasías, al que el público responde de acuerdo con sus condiciones pasadas o su vida psíquica (*Engaging Audiences* 3).

En el subtítulo de su libro *Un enfoque cognitivo hacia el espectador teatral*, quiere mostrar un alejamiento de enfoques poco fiables científicamente y que descuidan el papel proactivo que desempeña el espectador, refiriéndose a las tradiciones de la semiótica, el conductismo y el freudianismo. Bajo la nueva perspectiva de estudio, McConachie considera valorar la acción y la interacción del espectador; es decir, lo que el público hace para involucrarse con y ser involucrado por una puesta en escena.

Para el número de diciembre de 2007, los editores de la revista *Theatre Journal* lanzaron una amplia convocatoria, solicitando artículos que ejemplificaran nuevos paradigmas para los estudios del teatro y el *performance*. Las propuestas recibidas indicaron que los académicos “están cada vez más inquietos o desencantados con los paradigmas críticos y teóricos que han dominado el campo desde la década de 1980” (Saltz 547). Al recibir un considerable número de artículos que asumen el enfoque cognitivo basado en la investigación científica, decidieron editar un número especial sobre “Performance y cognición”.

## Ciencia vs. humanidades. Un debate innecesario

Entre los académicos del área de las humanidades que han elegido las ciencias cognitivas como su marco teórico, en los Estados Unidos hay quienes han radicalizado su postura criticando acremente la teoría posestructuralista. Después de la provocación que lanzó Terry Eagleton en 2003 con su libro *Después de la teoría* (2005 en su versión al español), para revisar la vigencia de las teorías posmodernas, Richard Schechner secundó la propuesta en el congreso de Performance Studies International, en 2006, si bien desde el año 2000 era sensible a un agotamiento del posestructuralismo (2000).

Sin embargo, en el ámbito de la investigación cinematográfica había otro precedente: en 1996, el filósofo Noël Carroll y el estudioso de cine David Bordwell publicaron una colección de ensayos críticos titulada *Post-Teoría: Reconstruyendo los estudios sobre el cine*. Los ensayos se basan en la filosofía de la mente y la ciencia cognitiva para criticar principios clave de la teoría cinematográfica

lacaniana y marxista. Aunque Carroll y Bordwell rechazan en ese libro muchas de las premisas subyacentes a las teorías posestructuralistas, su crítica principal es que los estudiosos del cine habían llegado a aceptar grandes teorías como una irrefutable declaración de fe sin interrogar críticamente las premisas que subyacen a las teorías en forma sistemática (Saltz 2007).

Por su parte, Schechner, en su comentario del año 2000, aducía a la prevalencia de la teoría por encima del objeto de estudio, y pedía, entre otras cosas, que se construyeran teorías “inductivas y fluidas –siempre actualizadas (como lo son las teorías en las ciencias)” (7). Asimismo, que se atendiera la búsqueda o la creación de teorías específicas para los estudios del *performance*, así como la generación de teorías “desde el *performance* en vez de ‘aplicarlas al *performance*” (Schechner 7).

Sin embargo, la puesta en crisis de las herramientas teóricas para analizar los fenómenos teatrales y performativos forma parte de un debate de mayor amplitud. Así, en la reunión que tuvo el grupo de trabajo sobre estudios cognitivos en el teatro y el *performance* en el congreso de la ASTR en 2007, uno de los temas que se discutió fue la relación entre las humanidades y las ciencias y los malentendidos que se suscitan acerca del uso de las ciencias cognitivas para abordar las expresiones artísticas. En dicho encuentro, como en otras discusiones académicas, subyace una serie de inquietudes; por un lado, estas incluyen un sesgo anticientífico que la neurocientífica feminista Elizabeth Wilson llama el “esencialismo anti-esencialista” de algunas teorías posmodernas que rechazan la ciencia porque sus teorías tienen una base insuficientemente social y dependen de la observación material descontextualizada (cit. en Blair, “(Re)futing...” 126). Por el contrario, las críticas de científicos de otras disciplinas se concentran en lo teórico o lo abstracto en contradicción a la evidencia material. No obstante, la ciencia confirma cada vez más la complejidad y la contingencia de los procesos emocionales, cognitivos y conductuales, los cuales pueden variar mucho según una individualidad específica y su situación.

Por otro lado, tanto la ciencia como la teoría del *performance* pueden llegar a tener un mal uso, por ejemplo, de parte de los políticos que distorsionan los descubrimientos de la investigación científica para sus propios fines o quien usa la herramienta de la retórica y el *performance* para manipular a la ciudadanía, “[...] pero esto no niega la utilidad de la ciencia o la teoría del *performance*, ni el hecho de que el *performance* y los memes científicos, los paradigmas, y el conocimiento duro y blando informen, enmarquen y a veces limiten nuestra forma de pensar” (Blair, “(Re)futing...” 127).

Como David Saltz ha señalado, es importante que la integración de la ciencia cognitiva al teatro y los estudios de *performance* no deba simplemente utilizar la investigación de las ciencias para validar sus teorías. Una posición teórica (ya sea dentro de las ciencias o las humanidades) no es menos válida por carecer de datos empíricos, pero debe ser responsable y refutable con respecto a estudios y teorías con los que permanezca en diálogo (Cook, “Interplay...” 580).

Aunque el reto de aplicar los estándares científicos de refutabilidad a la investigación del *performance* es un incentivo importante, hay que tener en cuenta que la refutación no es solo un proceso empírico; también puede ser conceptual. En la filosofía, por ejemplo, habitualmente se defienden afirmaciones a través de una rigurosa ida y vuelta de argumentos y contraargumentos, a menudo calificados como experimentos mentales deliberadamente contra-fácticos. Los análisis científicos y filosóficos no debieran competir entre sí, sino complementarse. El análisis conceptual desempeña un papel integral en el proceso científico, primero al formular pruebas empíricas y luego al extraer consecuencias (Saltz 2007).

A pesar de las posturas encontradas, hay quienes adoptan una actitud abierta e incluyente al proponer una combinación de teorías. En tanto que las teorías y los métodos de las ciencias cognitivas se prestan a responder cierto tipo de preguntas, constituyen medios susceptibles de ser más ampliamente aplicados en los estudios del teatro y el *performance*. También es cierto que las ciencias cognitivas no ofrecen la mejor manera de resolver todos los problemas, o que reemplazan o invalidan, por ejemplo, los análisis culturales de género, clase, cultura o colonialismo. “La investigación en las neuronas espejo no parece ser de mucha ayuda para determinar si (o cuándo) el evento performático es ideológico” (Saltz 551).

Habría que ponderar los esfuerzos de quienes se empeñan en demostrar, con base en los proyectos que realizan, que las ciencias cognitivas son profundamente interdisciplinarias, que reúnen a los profesionales de las ciencias duras como la neurociencia y la biología, con los de ciencias sociales como la psicología y la antropología, y las disciplinas humanísticas como los estudios literarios y la filosofía, y ahora, los estudios del teatro y el *performance*. De hecho, la teoría de la mezcla conceptual, bastante empleada para el análisis del texto dramático o del lenguaje performático, es una derivación teórica de un lingüista, Gilles Fauconnier, y un crítico literario, Mark Turner.

Por supuesto, al servirse del potencial de la investigación empírica, se debe tener cuidado de no caer en el fisicalismo o el cientificismo, que reduce todos los fenómenos a los hechos físicos y privilegia métodos científicos como los únicos medios legítimos de acceso a la verdad. Es perfectamente posible adoptar un enfoque empírico y experimental, llevado a la investigación del teatro y el *performance*, al menos como un enfoque entre muchos.

Las ciencias cognitivas y otras metodologías científicas y empíricas ofrecen opciones estimulantes para la investigación. El mismo Noël Carroll, que en su diatriba finisecular mencionada anteriormente criticaba el uso fortuito de la teoría posestructuralista, ocho años después expresó: “la investigación con enfoque biológico y la investigación histórica cultural en las artes no necesitan ser vistas encerradas en una lucha donde una gana a expensas de la otra” (cit. en Saltz 552). Aun cuando subsisten tendencias hacia las ciencias cognitivas forjadas antaño, sería deseable aprovechar los últimos avances que brindan una apertura y una resistencia al dogma. Incluso para aquellos que rechazan sus premisas

más básicas o que simplemente la eligen para pescar en otras aguas teóricas, las ciencias cognitivas proporcionan un modelo de colaboración interdisciplinaria que de manera idónea cabría imitar.

Las ciencias cognitivas actuales desestabilizan una serie de cosas, entre ellas las habituales construcciones de la identidad, el sentimiento y la individualidad, y la creencia de que la cultura y la biología son separables –construcciones y creencias que han sido dominantes durante décadas. Debemos, al mismo tiempo, ser precavidos con nuestras aplicaciones de la ciencia y ser conscientes del objetivo que perseguimos al hacerlo.

Diferentes resultados de estudios, que van desde lo neural a la lingüística y la conducta, son útiles para diversos aspectos de los estudios del teatro y el *performance*, pero no se pueden poner en práctica de una manera conjunta. Quienes trabajan con este material han estado aprendiendo, entre otras cosas, lo siguiente: En primer lugar, hay que tener cuidado en el uso de la investigación en el nivel neural para explicar algo en el terreno de la experiencia o la consciencia. El descubrimiento de las neuronas espejo en los monos, por ejemplo, no significa inmediatamente que los seres humanos tienen neuronas espejo o que funcionan de forma idéntica en los humanos, o que el descubrimiento de la simulación neural en humanos significa que somos intrínsecamente empáticos (Blair y Lutterbie 2011).

Indudablemente, las teorías y conceptos de las ciencias cognitivas pueden ser una alternativa teórica entre las opciones actuales. Sería adecuado reconocer las ciencias que estudian las nociones de memoria, identidad, imitación, otredad, mismidad, entre otras, que pueden ayudarnos, primeramente, a ampliar la perspectiva de estudio y, enseguida, a reforzar las argumentaciones que dotarían de mayor rigor a nuestros trabajos, al complementar las disquisiciones filosóficas con lo empírico. Sin embargo, también se debe obrar con cautela para no caer en los “ismos”, como puede ser un científicismo o un empirismo.

## El enfoque cognitivo en la hemerografía teatral y performativa

Las posiciones que se erigen entre las ciencias cognitivas y la teoría crítica se pueden resumir en dos: la excluyente, que impugna el diálogo entre ambas, y la incluyente, orientada hacia la adecuada combinación de saberes. Estas dos posturas se encuentran presentes en los textos producidos por los académicos del teatro y el *performance*. Los artículos que figuran en las revistas académicas antes referidas conforman sendas secciones dedicadas a la aplicación de teorías y conceptos de las ciencias cognitivas en los estudios del teatro y el *performance*, y apuntan hacia las posibilidades más evidentes e inmediatas para aprovechar su potencial como herramienta de análisis.

Estas aproximaciones han resultado muy sugerentes al transformar las anteriores creencias de lo que pasa en las mentes y los cuerpos de los *performers* y los espectadores, así como al invitar a repensar las bases que sostenían esas ideas.

El breve muestrario hemerográfico expone una inclinación hacia efectuar la aplicación de las ciencias cognitivas en la conducta del *performer* y el espectador cuando se opta, sobre todo, por la psicología cognitiva y las neurociencias, por un lado. Por otro lado, los interesados en el análisis del texto dramático eligen las categorías conceptuales de la lingüística y la filosofía cognitivas.

En cuanto a la postura de los autores ante la relación entre las ciencias cognitivas y la filosofía o la teoría crítica, se evidencian diferentes orientaciones. Una tendencia extremista es la de McConachie (2007), quien confirma su pensamiento, expuesto párrafos arriba, cuando en su artículo se inspira en la teoría de intencionalismo visual para exponer la insuficiencia tanto de las explicaciones de tipo semiótico y fenomenológico sobre la percepción del espectador hacia los artistas en acción.

Amy Cook (2007) ofrece un sugerente resumen de la aplicación de la ciencia cognitiva a la teoría de la puesta en escena, utilizando a Shakespeare como un estudio de caso para fundamentar su análisis, y centrándose en la relación actor-espectador. Una orientación cautelosa, como la de C. B. Davis (2007), aboga por la necesidad de aplicar rigor científico, al tiempo que reconoce la aún fase experimental de, por ejemplo, la memética. O bien se encuentra una posición crítica, como la adoptada por Wanda Strukus (2011), quien considera las limitaciones de la simulación neural y los sistemas espejo en la explicación de la respuesta del público. Asimismo se advierten tendencias más instrumentales, como la de Cook (2011) con la teoría de la fusión o mezcla conceptual, o cuando usa la lingüística cognitiva, los estudios de cognición corporalizada, y la investigación sobre la empatía para abordar problemas del texto y la recepción, y la emoción en el teatro. O la de Pil Hansen (2011), quien propone que las teorías de la percepción y la memoria permiten al teórico de la escena (el dramaturgista) entender la dinámica de la interacción actor-director en los ensayos para la toma de decisiones artísticas. Así también la de John Emigh (2011) al basarse en las estructuras neurales para discutir cómo un arquetipo de la máscara, que aparece en muchas culturas alrededor del mundo, refleja aspectos de la estructura cerebral somatosensorial.

Por último, se observa una perspectiva más abierta e interdisciplinaria, como en el artículo de Pannill Camp (2007), quien parte de la ciencia contemporánea de la óptica sumándola a la filosofía. Camp propone que Edmund Husserl, quien primero estableció la fenomenología como un movimiento filosófico, heredó y asimiló la comprensión del siglo XVIII en torno de la arquitectura teatral y el espectador, y que en consecuencia “la profunda arquitectura teatral impregna la descripción de Husserl de la conciencia” (618). El texto de Phillip Zarrilli (2007) también dispone a la fenomenología y a la ciencia cognitiva como proyectos aliados para plantear un enfoque enactivo a la explicación metateórica de la actuación como un fenómeno.

El conocimiento del ser humano y el de su entorno físico y metafísico han sido objeto de todas las ciencias, de la filosofía, del arte y de la religión. Por

tanto, no debemos desdeñar una herramienta opcional más. Si tuviéramos mayor conocimiento de las ciencias cognitivas, sus teorías, sus conceptos y sus métodos, podrían los estudios del teatro y el *performance* contar con una herramienta más para el avance del conocimiento en estos campos de estudio. Las ciencias cognitivas aplicadas por los teóricos de los estudios del teatro y el *performance* aún se encuentran en una fase inicial.

Conceptos como evidencia y mente corporalizada (archivo y repertorio)<sup>7</sup>, conducta dos veces realizada, representación, presentación, repetición (de una acción o *re-enactment*), corporalidad, mente encarnada, memoria, identidad, el yo, el otro, etc., han sido estudiados, teorizados y compartidos por varias disciplinas, entre ellas, los estudios del teatro y los del *performance*, y las ciencias cognitivas. Estas pueden ser útiles para profundizar en el significado de estos conceptos. Bajo la mirada de los estudios del *performance*, estas categorías conceptuales pueden aplicarse a *performance* cultural, juegos, rituales, artes escénicas y deportes.

La división entre los estudios del teatro y los del *performance* es muy parecida a la que hay entre los que están en pro y en contra del diálogo entre la filosofía y la ciencia cognitiva. Es una división, me atrevo a decir, entre liberales y conservadores, una lucha ideológica. Por otro lado, hoy día hace falta revisar críticamente, a la luz de las ciencias y las humanidades, las múltiples nociones que dan cuenta de las fronteras borrosas, lo abierto, lo expandido. No es posible que cuando tanto se ha producido acerca de los innumerables “inter” (intercultural, zonas de intermediación, intersticios...) y “trans” (transcultural, transgénero, transdisciplinar...) sigamos insistiendo en cotos que frenan el avance del conocimiento.

## Obras citadas

- Balme, Christopher B. “Cultural Anthropology and Theatre Historiography: Notes on a Methodological Rapprochement”. *Theatre Survey* 35 (1994): 3-52. Impreso.
- Battán Horenstein, Ariela. “M. Merleau-Ponty: Fenomenología y naturalización”. *Ideas y valores* 144 (2010): 117-139. Impreso.
- Blair, Rhonda. “Cognitive Neuroscience and Acting. Imagination, Conceptual Blending, and Empathy”. *TDR: The Drama Review* 53.4 (2009): 92-103. Impreso.
- . *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*. Nueva York: Routledge, 2008. Impreso.
- . “(Re)futing Arguments for the End of Theatre: Possible Implications of Cognitive Neuroscience for Performance”. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* XXI.2 (2007): 125-132. Impreso.

<sup>7</sup> Nociones acuñadas por Diana Taylor (*The Archive and the Repertoire*).

- . "The Method and the Computational Theory of Mind". *Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future*. Ed. David Krasner, St. Martin's, Nueva York, 2000. 201-218. Impreso.
- Blair, Rhonda y John Lutterbie. "Introduction: *Journal of Dramatic Theory and Criticism's* Special Section on Cognitive Studies, Theatre, and Performance". *Journal of Dramatic Theory and Criticism* XXV.2 (2011): 63-70. Impreso.
- Bottoms, Stephen J. "The Efficacy Effeminacy Braid: Unpicking the Performance Studies/Theatre Studies Dichotomy". *Theatre Topics* 13.2 (2003): 173-187. Impreso.
- Camp, Pannill. "Theatre Optics: Enlightenment Theatre Architecture in France and the Architectonics of Husserl's Phenomenology". *Theatre Journal* 59.4 (2007): 615-633. Impreso.
- Cook, Amy. "For Hecuba or for Hamlet: Rethinking Emotion and Empathy in the Theatre". *Journal of Dramatic Theory and Criticism* XXV.2 (2011): 71-87. Impreso.
- . "Interplay: The Method and Potential of a Cognitive Scientific Approach to Theatre". *Theatre Journal* 59.4 (2007): 579-594. Impreso.
- Davis, C.B. "Cultural Evolution and Performance Genres: Memetics in Theatre History and Performance Studies". *Theatre Journal* 59.4 (2007): 595-614. Impreso.
- Emigh, John. "Minding Bodies: Demons, Masks, Archetypes, and the Limits of Culture". *Journal of Dramatic Theory and Criticism* XXV.2 (2011): 125-139. Impreso.
- Fierro, Marco. "El desarrollo conceptual de la ciencia cognitiva. Parte I". *Revista Colombiana de Psiquiatría* 40.3 (2011): 519-533. Impreso.
- Hansen, Pil. "Perceptual Dramaturgy: Swimmer (68)". *Journal of Dramatic Theory and Criticism* XXV.2 (2011): 107-124. Impreso.
- Jackson, Shannon. *Professing Performance. Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Nueva York: Cambridge University Press, 2004. Impreso.
- Kemp, Richard J. *Embodied Acting: Cognitive Foundations of Performance*. Tesis doctoral. Graduate Faculty of The School of Arts and Sciences, University of Pittsburgh (2010). Web. Fecha de acceso: 12 de diciembre de 2012.
- Madison, Soyini y Judith Hamera. "Introduction. Performance Studies at the Intersections", *The Sage Handbook of Performance Studies*. Thousand Oaks, California: Sage Books, 2006. xi-xxv. Impreso.
- McConachie, Bruce. *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2008. Impreso.
- . "Falsifiable Theories for Theatre and Performance Studies". *Theatre Journal* 59.4 (2007): 553-577. Impreso.
- McConachie, Bruce y F. Elizabeth Hart (eds.). *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*. Nueva York: Palgrave, 2006. Impreso.
- Reynoso, Carlos. *Corrientes en antropología contemporánea*. Buenos Aires: Biblos, 1998. Impreso.

- Saltz, David Z. "Editorial Comment: Performance and Cognition". *Theatre Journal* 59.4 (2007). Impreso.
- Schechner, Richard. *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.
- . "TDR and Me". *TDR: The Drama Review* 50.1 (2006): 6-12. Impreso.
- . "Post Post-Structuralism?". *TDR: The Drama Review* 44.3 (2000): 4-7. Impreso.
- . *Performance Theory*. Nueva York: Routledge, 1988. Impreso.
- . "Once More with Feeling". *TDR: The Drama Review* 30.1 (1986): 4-8. Impreso.
- . "Approaches to Theory / Criticism". *Tulane Drama Review* 10.4 (1966): 20-53. Impreso.
- Sisto, Vicente. "Acerca de la inexistencia de la ciencia cognitiva". *Psicoperspectivas* V.1 (2006): 77-102. Impreso.
- Strukus, Wanda. "Mining the Gap: Physically Integrated Performance and Kinesthetic Empathy". *Journal of Dramatic Theory and Criticism* XXI.2 (2011): 89-105. Impreso.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003. Impreso.
- . "Introducción". Eds. Diana Taylor y Marcela Fuentes. *Estudios avanzados de performance*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011. 7-30. Impreso.
- Turner, Victor. "Body, Brain, and Culture". *The Anthropology of Performance*. Nueva York: PAJ Publications, 1987. 156-178. Impreso.
- Varela, Francisco, Evan Thompson y Eleanor Rosch. *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa, 2011. Impreso.
- Zarrilli, Phillip B. "An Enactive Approach to Understanding Acting". *Theatre Journal* 59.4 (2007): 635-647. Impreso.

Recepción: mayo de 2014

Aceptación: julio de 2014