

1-2007

Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos

Ángel Berenguer

Universidad de Alcalá de Henares

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Berenguer, Ángel. (2007) "Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 21, pp. 13-29.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

MOTIVOS Y ESTRATEGIAS: INTRODUCCIÓN A UNA TEORÍA DE LOS LENGUAJES ESCÉNICOS CONTEMPORÁNEOS

Ángel BERENGUER
(Universidad de Alcalá)

Resumen

En este artículo el autor se plantea la necesidad de avanzar en los estudios teatrales hacia un paradigma crítico que responda a cuestiones fundamentales partiendo de posiciones propias, aunque ligadas a las últimas posiciones de Lucien Goldmann en sus publicaciones póstumas. Para ello, se centra en el Teatro como expresión espectacular del YO (del autor, del director, del actor, etc.) en el mundo contemporáneo y lo pone en relación con las teorías socio-políticas de Karl Popper y los recientes descubrimientos de la neurociencia, especialmente de la neurobiología de Elkonon Goldberg.

Abstract

In this article, the author raises the need of developing theater studies in the direction of a critical paradigm that will answer fundamental questions, based on original ideas that are inspired by the final theories of Lucien Goldmann's posthumous volumes. He focuses on Theater as a performance expression of the Self (playwright's, director's, actor's, etc.) in the contemporary world and connects his analysis of theater with Karl Popper's socio-political theories and recent discoveries of Neuroscience, specially those of Elkonon Goldberg's Neurobiology.

Palabras Clave: Teatro. Motivo. Estrategia. Contemporaneidad.

Key Words: Theatre. Motive. Strategy. Contemporary Age.

INTRODUCCIÓN

Regreso a los sesenta en mis sesenta. Recuerdo la pasión teórica parisina de mis años mozos: las interpelaciones de 'goldmannianos', 'lacanianos', 'telquelianos', etc. Todo acabó en tablas. El mismo Levy Strauss ha reconocido, hace unos meses, que el estructuralismo nació como un *instrumento*, no como un paradigma crítico.

En aquel contexto me situé, durante unos años enormemente formativos, en el círculo académico de Lucien Goldmann (1913-1970). Lo relevante del método goldmanniano debe situarse no en su base sociológica marxista (que en no pocos manuales posteriores ha dado lugar a su adscripción a la *Sociología de la Literatura*), sino en su propuesta teórica ligada tanto al estructuralismo como a los trabajos sobre la génesis del conocimiento de Jean

Piaget, lo que desembocó en la denominación *estructuralismo genético* que Goldmann asumió hasta en sus últimas publicaciones póstumas.

Para llegar a sus últimas concepciones metodológicas, Lucien Goldmann recorrió un camino propio desarrollando una estrategia intelectual rica y compleja en la que aparecen no pocas de las cuestiones abordadas por la filosofía neokantiana y las técnicas estructuralistas. Goldmann, sin embargo, se quedaría enredado en la controversia marxista. Su propuesta intelectual se vería afectada por sus propios principios ideológicos manifiestamente ligados a las propuestas de Lukács (sobre todo al primer Lukács) desligándose de los contenidos marxistas ortodoxos con los que el pensador húngaro planeó establecer un paradigma estético marxista.

Hasta cierto punto se podría pensar que Goldmann se enfrentó a una disyuntiva trágica (según sus propios términos): mantener una fidelidad absoluta al pensamiento marxista (proponiendo lecturas propias del mismo y buscando fórmulas que le permitieran pensar en libertad; de hecho piensa haberlas encontrado en el joven Lukács) y proponer salidas teóricas propias en las que, cada vez más, se confrontaran las limitaciones del método marxista.

En este contexto, plantea hasta el final de su vida una crítica frontal de la metodología marxista en lo que tiene de método como único objetivo en sí mismo. La ortodoxia metodológica, si bien puede constituir un espacio tranquilizador, no puede justificarse únicamente en ese contexto porque acaba convertida en una estructura sistémica encuadrada en el peor positivismo. Su método se estrelló contra un muro que sólo ha desaparecido cuando cayó el de Berlín.

En los últimos años he vuelto a plantearme aquellos problemas, con alguna experiencia más, pero con la misma pasión de los años pretéritos. Así, pues, hablamos aquí y ahora de una propuesta hacia un paradigma crítico que responda a cuestiones fundamentales (en este entorno tan difuso de la crítica actual) partiendo de posiciones propias, aunque ligadas a las últimas posiciones de Goldmann en sus publicaciones póstumas.

Las cuestiones esenciales, que justifican estas palabras e imágenes, están planteadas respondiendo a la perplejidad con que las nuevas generaciones se asoman a la práctica profesional de la crítica y la investigación del Teatro.

Para ello, debemos centrarnos en el Teatro como expresión espectacular del YO (del autor, del director, del actor, etc.) en el mundo contemporáneo. Su inserción en los paradigmas artísticos es evidente y, con ellos, plantea preguntas fundamentales.

Durante los casi mil años que preceden a las revoluciones contemporáneas (1776, 1789) la expresión artística occidental produjo cinco *estructuras paradigmáticas estéticas* (*románico, gótico, renacentista, barroco y neoclásico*)¹. En los dos siglos y medio posteriores la creación de *estructuras paradigmáticas estéticas* se ha disparado. Sólo el siglo XIX plantea ya una producción que se iguala con los diez siglos anteriores (*Romanticismo, Realismo y Naturalismo*, a los cuales debemos añadir los lenguajes artísticos iniciados en la última década del siglo y continuados en el siglo XX por su proyección en las actitudes

¹ Empleamos el concepto de *Estructura paradigmática estética*, en la perspectiva de Thomas S. Kuhn (2001: 13): realización artística, universalmente reconocida que, durante algún tiempo funciona como un sistema estable (lenguaje artístico) que adopta o rechaza las propuestas de las estrategias, proporcionando modelos de problemas y soluciones en el plano de la realidad imaginaria.

vanguardistas como el *Impresionismo* y el *Simbolismo*). En suma, cinco *estructuras paradigmáticas estéticas* en casi diez siglos y cinco también en menos de cien años...

¿Qué ha pasado para que esto suceda así? A través de esta breve exposición trato de llegar a una respuesta que explique este fenómeno y que nos permita configurar un marco teórico adecuado para el estudio del arte teatral en la contemporaneidad.

1. LA CONTEMPORANEIDAD

La historia contemporánea occidental es ante todo el itinerario hacia la consecución plena de los valores utópicos revolucionarios burgueses: *libertad, igualdad y solidaridad*. Sus avances y retrocesos, sus conquistas y derrotas, constituyen el caldo de cultivo de las distintas mentalidades que pretenden conservar el orden del pasado (el pasado es, naturalmente un concepto dinámico), ordenar y aprovechar el presente, o construir un futuro que se desvanece al hacerse realidad y ser contrastado con los valores utópicos que lo idearon y definieron.

Pero el grupo humano occidental está buscando nuevas fórmulas para promover su propio éxito como especie animal establecida en el planeta Tierra. Para ello, como veremos más adelante, establece un itinerario en el que concita las fuerzas de los individuos y del grupo con el fin de precisar, comprender y, dentro de lo posible, controlar las fuerzas del ENTORNO natural que pueden atentar contra su supervivencia. Dentro de este contexto podemos situar los enunciados paradigmáticos de la Contemporaneidad: *libertad, igualdad y solidaridad*. El YO libre, igual y solidario se constituye como un estado avanzado y perfeccionado del grupo humano, más eficaz a la hora de asegurar el continuo éxito de la especie.²

En esta perspectiva, debemos tener en cuenta algunas consideraciones que nos ayudarán a centrar la perspectiva metodológica que se presenta aquí.

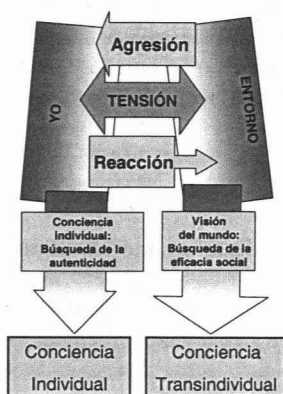
El concepto de *individualismo filosófico* (social y políticamente revolucionario), acuñado por las revoluciones burguesas, proviene de ideales ya enunciados en el Renacimiento y reconsiderados durante los períodos barroco y neoclásico. En aquellas etapas se inicia el largo camino de la racionalización apoyándose en el individuo y su capacidad de razonar.

Esquema 1



² Así considerada, la Contemporaneidad se constituye como un estadio más en la acción continuada desde el pasado hasta el futuro por la especie humana.

Esquema 2



Esta priorización de lo individual se irá abriendo camino en todas las manifestaciones científicas primero, después sociales y políticas y, paralelamente, en la expresión artística. En el plano político, los individuos tienden a promover dos actitudes: una *conservadora* del pasado recuperado del Antiguo Régimen y otra *renovadora radical* que busca nuevas vías para el desarrollo y el éxito del individuo y del grupo.

Algún sector del individualismo se asentará sobre principios artísticos formales ‘recuperados’ del pasado para expresar una ideología radicalmente burguesa (recordemos la pintura de David) y no necesariamente ‘revolucionarios’ (el conflictivo lenguaje pictórico de Goya como pintor de cámara).

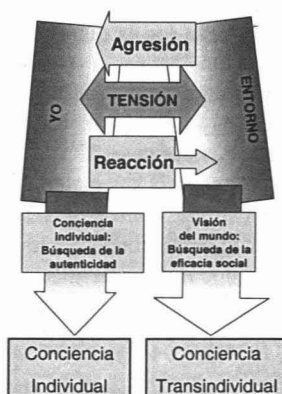
La consecución de un grado determinado de *consagración* en un lenguaje artístico, y su materialización en un sistema político, genera un movimiento pendular que se manifiesta en la aparición de valores estéticos *preservadores* de las experiencias del pasado –a partir de las cuales elaboran respuestas a la problemática presente y futura–, y *radicales* (aquellos que niegan al pasado su carácter de referencia sobre la que construir el futuro pero implican la reivindicación «conflictiva» del origen, lo original y «auténtico», en tanto que opción para implementar los paradigmas utópicos contemporáneos).

Conviene recordar aquí que el proceso histórico contemporáneo, durante los últimos doscientos años, y tras los diferentes avances de los ideales utópicos fundacionales, tiende a redefinir constantemente los puntos de partida de ambas perspectivas (conservadoras de valores pasados y promotora de nuevos valores capaces de hacer progresar la implantación de aquellos ideales y con ellos aumentar las posibilidades de éxito de la especie).

En uno y otro caso, cuando el arte promueve directamente opciones ideológicas de uno y otro cariz, suele adoptar una entidad estética más sujeta a formulaciones extra-estéticas de lo que, a primera vista, parece desprenderse de su práctica creadora.

Así, en cuanto se refiere a la *recuperación* de los valores enunciados por la revolución social y política, conviene señalar que las actitudes ‘fundamentalistas’ aportadas por nuevos o alternativos proyectos doctrinales o sectarios, se transponen al medio de la creación imaginaria casi sin traducción o adaptación, como ocurre en las actitudes artísticas de carácter vanguardista y político.

Esquema 2



Precisamente como consecuencia de las reflexiones anteriores, diferenciaremos entre *visión del mundo* (conjunto de factores que determinan la mentalidad de un grupo determinado) y *conciencia* (la concreción, en la mente del autor, de los valores y la visión del grupo con que se identifica y desde cuya mentalidad construye su obra). Como consecuencia de esta *visión del mundo*, se generan las diversas fórmulas estéticas (*estructuras paradigmáticas*) que practican los distintos autores. En ellas proponen alternativas individuales según la conciencia que su experiencia vital ha ido conformando. La selección del lenguaje artístico en que quiere plantear su obra será realizada por el autor, implementando (de modo consciente o respondiendo a intuiciones personales) estrategias creativas que nosotros tratamos de explicar en el marco teórico de las consideraciones que preceden. Elegirá, pues, un modo de expresión (*estrategia creativa*) acorde con sus propósitos, intereses, gustos, etc....

2. SOCIEDAD CERRADA VS. SOCIEDAD ABIERTA

La Contemporaneidad se basa, fundamentalmente, en el YO como fuente del poder. A partir de la implementación de los postulados revolucionarios –*Igualdad, Libertad y Solidaridad*–, la asociación humana asume la escisión del YO y el ENTORNO y va sustituyendo el viejo paradigma del antiguo régimen. Se podría decir que todo el proceso en el sistema occidental se había dirigido a la creación y consolidación de un marco social humano que protegiera al individuo y al grupo de las inclemencias del ENTORNO. El YO supeditaba sus posibilidades a un sistema de seguridad. Con la llegada de la Contemporaneidad se consolida la perspectiva del YO y se inicia la implementación de sus potencialidades. Se podría afirmar que este YO escindido del ENTORNO asume su condición y propugna la necesidad de encontrar otras vías más acordes con su racionalidad para asumir una relación tensa con un ENTORNO que le agrede desde su aparición en el contexto natural. En efecto, la especie humana ha obtenido un éxito enorme con su permanencia y extensión sobre la tierra. Siendo una especie animal frágil, llena de debilidades y flaquezas, no sólo ha

sobrevivido sino que se ha impuesto a las demás especies y ha transformado, en su interés, los espacios naturales que habita.

Frente a la hostilidad de la naturaleza (en la que acecha la muerte del individuo y del grupo) manifestada en toda clase de cataclismos, el ser humano busca protección y explicaciones. Encuentra la primera adoptando sistemas simbólicos que le aseguren protección y consuelo ante el terrible advenimiento de la muerte (individual y colectiva). Todo ello se encuentra en fórmulas sociales cerradas donde el YO se integraba en un paisaje social inmutable. Unido a la naturaleza el YO asumía sus inclemencias identificándolas con causas que podían ser explicadas (no demostradas) desde diversas propuestas simbólicas. Poco a poco algunas sociedades, como la nuestra, iniciaron un proceso de racionalización que aplicaron primero a la naturaleza (conocimiento científico, en sus distintos estados de desarrollo) y, más adelante a la organización social que debía encuadrar el avance de la humanidad hacia un futuro que consolidara y ampliara su éxito como especie.

La sociedad occidental experimenta así un proceso de apertura (Popper, 1981) en su historia. En el antiguo régimen la asociación humana imitaba la aparente inmovilidad del ENTORNO y se confundía con él. Era una *sociedad cerrada* donde el poder emanaba de Dios y éste se lo confería al Rey con la aquiescencia de la Iglesia. Al YO sólo le quedaba la posibilidad de aceptar su papel de súbdito y actuar en función del mismo.

Con la Contemporaneidad se introduce una convulsión revolucionaria que subvierte esta estructura y sustituye a Dios y su testafarro terrenal por el Estado. Éste ya no ejecuta el poder de acuerdo a una voluntad divina sino que lo somete a la Razón (la Ley y su praxis: la Justicia). Este proceso, en realidad, representa la consolidación del YO, del individuo. El YO abandona su status de *súbdito* y acepta la responsabilidad de ser un *ciudadano*. Esta posibilidad conllevará la capacidad de influir en la administración de ese poder a través del sufragio universal. Se está construyendo una *sociedad abierta*.

El filósofo austriaco Karl R. Popper ha sistematizado con claridad ambas concepciones: la *sociedad cerrada* poseía un carácter mágico, tribal y colectivista, la *sociedad abierta* permite que sus individuos adopten decisiones personales; la *sociedad cerrada* es una sociedad «orgánica» donde los miembros que la componen están ligados entre sí por vínculos semibiológicos (parentesco, convivencia, tacto, olfato, vista, etc.) sin establecer ningún tipo de competencia; la *sociedad abierta*, en cambio, es una sociedad «abstracta» y sus individuos se mueven y se esfuerzan por elevarse socialmente, ocupando progresivamente los espacios socio-económicos reservados a otros estamentos (lucha de clases).

De esta forma se abandona una sociedad que surgida de lo ancestral y gobernada por la irracionalidad confunde la uniformidad convencional con la uniformidad natural estructurando, así, una dinámica que promueve, entre otras cosas, universos simbólicos religiosos que aportan seguridad, emanada de estructuras naturales, al individuo y al grupo. Es la sociedad del tabú, donde la responsabilidad se diluye irracionalmente en el colectivo. En la sociedad abierta occidental contemporánea se propone, ya desde sus inicios en sus paradigmas utópicos, una sociedad racional que aceptará la separación del YO y el ENTORNO (que manifiesta, como veremos, la objetivación del ENTORNO, ajeno y hostil al YO) y promoverá para conseguir sus objetivos de supervivencia y el continuado éxito de la especie humana, los cambios sociales. Sus individuos al tomar decisiones personales están asumiendo una responsabilidad individual.

Esta *sociedad abierta* ya no tendrá su origen en lo ancestral sino en la *tensión*, en la *inquietud*, que se produce tras la caída de la sociedad cerrada:

Es la tensión creada por el esfuerzo que nos exige permanentemente la vida en una sociedad abierta y parcialmente abstracta, por el afán de ser racionales, de superar por lo menos algunas de nuestras necesidades sociales emocionales, de cuidarnos nosotros solos y de aceptar responsabilidades. (Popper, 1981:173).

En esta *tensión* se produce la escisión del YO y el ENTORNO. Debe entenderse esta ruptura como una toma de conciencia del grupo humano de que su éxito como especie estará ligado a su comprensión racional de los fenómenos naturales y las leyes de la naturaleza para elaborar respuestas adecuadas y responsables a las inclemencias del ENTORNO natural. Para ello el grupo humano occidental promueve una nueva forma de confrontar el peligro inherente a ese ENTORNO: comprenderlo, explicarlo y controlarlo en lo que pueda. El primer paso para ello será objetivar el ENTORNO. Aclarar su entidad y plantearlo como distinto y gobernado por leyes naturales inapelables aunque previsibles y susceptibles de ser modificadas en sus efectos sobre el grupo humano.

La *tensión* a que nos referimos es un concepto que engloba varios elementos entre los que hay que incluir la discordia existente entre el YO y sus ideales de autenticidad y el ENTORNO como sistema alienante; la realidad (lo actual) y el deseo (la implementación de los enunciados paradigmáticos fundacionales), pero también el complejo sistema de interacciones existentes entre algunos otros binomios que definen la contemporaneidad: *exterior/interior, objeto/conciencia...*

Así pues, si aplicamos los conceptos que hemos venido elaborando al sujeto en el contexto de la Contemporaneidad (lo que se aplica igualmente al sujeto creador en el espacio de la producción estética), debemos partir de dos conceptos que establecen dos perspectivas de la relación entre la persona y el entorno en que desarrolla su actividad:

En primer lugar, el YO que representa *la perspectiva del individuo que ha sido elaborada por su cerebro ejecutivo y que se convierte en la medida de la realidad en que está inmerso*.

Envolviendo ese YO, existe el ENTORNO que es constituido por *el conjunto de señales y circunstancias que, de algún modo, imponen al YO un marco definido de actuación*.

En realidad, el proceso global de cambio iniciado por las revoluciones burguesas contiene ya en sus primeros elementos y apreciaciones todo un arsenal de valores enunciados que deben ser implementados con el paso del tiempo; el desarrollo de los valores originales y su implantación cada vez más universal se irá realizando en las distintas sociedades que aceptan y desean desarrollar el nuevo orden. Este proceso de implementación es al mismo tiempo causa de nuevas transformaciones y resultado de las acciones personales y sociales sobre el sistema que aseguran su transformación continua y su perfeccionamiento para responder adecuadamente a las inclemencias del orden natural.

Esta cuestión que puede resultar evidente a cualquier observador atento de la historia social, política y económica de los últimos doscientos años en el mundo occidental ha pasado desapercibida, en no pocos casos, para los historiadores de la producción artística. Así, se han establecido sistemas estables y autónomos para comprender fenómenos que son de naturaleza cambiante y de objetivos múltiples en su propio origen. Del mismo modo que la metodología empleada para el estudio de la economía europea de la mitad del siglo

XIX resulta insuficiente para explicar los sistemas económicos globales establecidos en el mundo actual o los principios de la física anteriores a la relatividad tienen un valor muy discutido en la física de hoy, parece oportuno pensar que debemos replantear el sistema con el cual deseamos explicar, y no sólo comprender, la producción artística en las diversas etapas de la edad contemporánea.

Por ello, nos ha parecido oportuno establecer un conjunto de reflexiones que afectan, a nuestro entender, no sólo al plano de la comprensión de la obra artística sino también al de su explicación.

Con el nuevo orden surgirán nuevas fronteras para el desarrollo del YO que se verán acompañadas (no necesariamente simultaneadas) por una evolución no menos drástica y constante del ENTORNO creado por el nuevo orden social, económico y político.

Mientras en el Antiguo Régimen el YO y el ENTORNO tenían un marco determinado y fijo y se desarrollaban de manera paralela y coherente con los principios básicos del sistema, en el Nuevo Régimen el individuo (es decir, el YO) iniciará un proceso de cambio que va desde la rebelión romántica hasta la formulación del subconsciente como elemento motor de la acción individual en el marco social, pasando por diversas concepciones del individuo y su capacidad de intervenir y cambiar (o preservar) los procesos históricos.

Este YO, armado de su cerebro ejecutivo y proyectado éste por el ENTORNO de una sociedad abierta, será la base de los procesos revolucionarios que marcan la creatividad contemporánea. Esta creatividad se manifiesta en todos los órdenes del ENTORNO (político, social, económico, científico, etc.). Ello significa una capacidad creativa y emprendedora sin precedentes al final de la cual se plantea naturalmente la globalidad de todos los órdenes sociales y productivos. La activación generalizada del cerebro ejecutivo sería, pues, una consecuencia de la implantación de un modelo de *sociedad abierta*.

Esquema 3



Esquema 4



Sin embargo, frente a la aparición y desarrollo consecutivo en la historia de los proyectos artísticos durante el Antiguo Régimen, el mundo contemporáneo acepta y mantiene la coexistencia de fórmulas y discursos imaginarios, a veces contradictorios, pero que expresan muy bien la esencia de la Contemporaneidad.

En esta época aparece el fenómeno de la *simultaneidad* en los estilos y las tendencias artísticas: la creación adopta lenguajes muy distintos (a veces contradictorios) cuya calidad resulta innegable a pesar de expresar conceptos muy enfrentados. Pueden coexistir pintores como Picasso y Dalí, Tapies y Antonio López, estilos como el surrealismo y el expresionismo, conceptos irreductibles como la figuración y el abstracto. Ello es posible como consecuencia del desarrollo de una experiencia artística nueva inaugurada por la Contemporaneidad: el arte *en tensión*.

3. CEREBRO EJECUTIVO: EL NUEVO YO

El núcleo de la sociedad abierta y contemporánea es el nuevo YO que activa el *cerebro ejecutivo* (Goldberg, 2004). Éste es el responsable de que el YO establezca estructuras y funciones en su relación con el ENTORNO y de que diferencie la novedad de la rutina. Se trata, en el fondo, de un proceso de adaptación biológica al nuevo ENTORNO donde la capacidad de supervivencia reside en la forma acertada o no de procesar la información y de tomar las decisiones pertinentes en el momento adecuado.

Elkhonon Goldberg ha descubierto que la aparición de este YO está vinculada al proceso evolutivo que hace desarrollar en la especie humana los lóbulos frontales como órganos de control de la persona. Según este neurólogo, «como sede de la intencionalidad, la previsión y la planificación, los lóbulos frontales son los más específicamente «humanos» de todos los componentes del cerebro humano» (Goldberg, 2004: 39). Gracias a ellos el YO es capaz de formular objetivos y de generar una autoconciencia que regule desde dentro la capacidad de interacción con el exterior.

Los lóbulos frontales son singularmente apropiados para coordinar e integrar el trabajo de todas las demás estructuras cerebrales. Goldberg lo denomina «el director de la orquesta».

La formación del *neocórtex* alrededor del cerebro culmina la evolución biológica de este proceso y cambia radicalmente la forma en que se procesa la información dotando al cerebro de una potencia y una complejidad computacional mucho mayores.

La diferencia entre los dos hemisferios cerebrales gira alrededor de la diferencia entre *novedad cognitiva* y *rutina cognitiva*. (Goldberg, 2004: 59-60) A diferencia del comportamiento instintivo, el aprendizaje, por definición, es cambio. El organismo encuentra una situación para la cual no tiene preparada una respuesta efectiva. Con exposiciones repetidas a situaciones similares a lo largo del tiempo, emergen *estrategias* de respuesta apropiadas. En una etapa primitiva de todo proceso de aprendizaje el organismo se enfrenta con la «novedad», y la etapa final del proceso de aprendizaje puede considerarse como «rutinización» o «familiaridad». La transición de novedad a rutina es el ciclo universal de nuestro mundo interior:

La gran organización que es el cerebro parece consistir en dos divisiones principales: una que trabaja con proyectos relativamente nuevos, y la otra que ejecuta las líneas de producción ya probadas y establecidas. En realidad cada hemisferio cerebral está implicado en todos los procesos cognitivos, pero su *grado de implicación relativa* varía de acuerdo con el principio novedad-rutina (Goldberg, 2004: 68).

Goldberg es consciente de la ambigüedad del mundo en que vivimos. Las elecciones que hacemos no son inherentes a las situaciones que se nos presentan. Son un intercam-

bio complejo entre las propiedades de las situaciones y nuestras propiedades, nuestras aspiraciones, nuestras dudas y nuestras historias: «La libertad de elección es posible sólo cuando la ambigüedad está presente» (Goldberg, 2004: 93-94).

De esta forma el YO emerge y se manifiesta. A diferencia de los organismos primitivos, los humanos son seres activos más que reactivos. La transición del comportamiento básicamente reactivo al comportamiento básicamente proactivo es probablemente el tema central de la evolución del sistema nervioso. Somos capaces de fijar objetivos, nuestras visiones de futuro. Luego actuamos de acuerdo con nuestros objetivos. Pero para guiar nuestro comportamiento de una forma sostenida, estas imágenes mentales del futuro deben convertirse en el contenido de nuestra memoria; así se forman los recuerdos del futuro (Goldberg, 2004: 139).

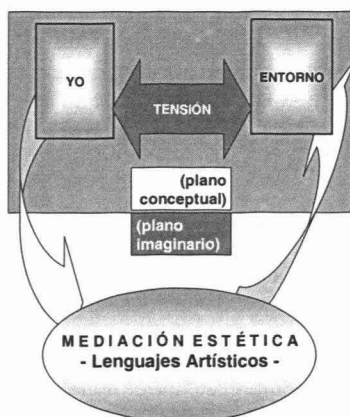
Nuestro éxito en la vida dependerá críticamente de dos capacidades: la capacidad para intuir nuestro propio mundo mental y el de otras personas. Estas capacidades están estrechamente interrelacionadas y ambas están bajo el control del lóbulo frontal.

4. YO INDIVIDUAL-YO TRANSINDIVIDUAL

A partir de estas ideas de Goldberg podemos distinguir un *YO individual* que activa fundamentalmente el Lóbulo derecho ya que trabaja con proyectos relativamente nuevos y un *YO transindividual* que activa el Lóbulo izquierdo para ejecutar las líneas de producción ya probadas y establecidas. El YO Individual diseña estrategias que configuran acciones significativas con las que responde a las agresiones del ENTORNO. El YO transindividual por su parte genera *reacciones*, o sea, sistemas de respuesta a la agresión del ENTORNO (motivos) que recogen las estrategias positivas del YO individual (en su búsqueda de los valores fundacionales: *autenticidad*) y las adopta como fórmula para la adaptación del grupo al ENTORNO cambiante.

Esquema 5

Diagrama de planos



Desde la flexibilidad y movilidad que caracterizan a la Edad Contemporánea (frente a la inmovilidad del sistema anterior) el individuo genera una respuesta al variable ENTORNO (del artesanado a la industria, de la servidumbre al proletariado, de la ciudad a la gran urbe, de la familia extendida a la nuclear, etc.) en el que debe sobrevivir, y lo hace de un modo particular, con un estilo personal, que acaba convertido en un lenguaje a través del cual expresa, en el *plano de la realidad imaginaria*, las noticias y las circunstancias cambiantes y contradictorias del *plano de la realidad conceptual*, cuyos datos y circunstancias nos revela el estudio de la *mediación histórica*³. En esta nueva forma de intervención del individuo en los procesos históricos, con su también nueva identidad individual (sujeto y objeto de la historia, percepción diferente de la realidad sensorial como resultado de la objetivación del ENTORNO natural), reside la definición del YO que se inaugura a partir del último cuarto del siglo XVIII en la civilización occidental, y se irá implementando en los dos siglos siguientes.

Contenido en los grandes principios de las revoluciones burguesas, el concepto de persona y su lenta implantación representan un largo camino, no lineal sino realizado desde un constante retorno a los grandes principios que inspiraron aquellas revoluciones. Esta vía transcurre a través de un paisaje constantemente nuevo y en transformación: el ENTORNO en que evoluciona la experiencia individual (la cual incluye la necesidad imperativa de una constante *transvaloración* que afecta a todos los valores, y constituye una visión de la realidad entendida como ruptura y salto respecto a las condiciones imperantes, para conseguir una existencia auténtica, es decir, regida por los paradigmas revolucionarios contemporáneos).

En dicho ENTORNO se sitúa el marco para la producción de distintas *visiones del mundo*. Es el lugar de la acción colectiva y el espacio de las transacciones entre individuos y grupos. Se trata del ámbito histórico de la colectividad que tiene su propia entidad (duración en el tiempo y en el espacio), frente a la parcialidad dispersa y efímera del YO, que preserva o ataca los valores establecidos aceptando o discutiendo el sistema de alienaciones (existencia inauténtica) a que se ve sometido en su ENTORNO. La agónica lucha del YO con dichas alienaciones (ampliamente contempladas por la teoría psicoanalítica) deja huellas indelebles en los productos de la creación artística. Así, por ejemplo, ocurre con las obras de arte en que se critica la tecnificación o la burocratización de las relaciones humanas, consideradas como elementos de una nueva racionalidad represiva propagada, generalmente, desde los espacios institucionales.

La relación problemática del YO con su ENTORNO nos parece constituir la base de una realidad cada vez más ligada a la experiencia individual que, por tanto, deja de ser estable y objetiva como en las edades históricas precedentes. El discurso de la *Gran Historia* se atomiza en múltiples historias particulares cada vez más especializadas (desde la nación hasta el ámbito más local, de la humanidad a sectores minoritarios, de las grandes fuentes historiográficas a los detalles de lo singular y lo cotidiano). Ello contribuye a la falta de valores establecidos de modo absoluto y también a la búsqueda de los mismos.

El ser humano se tiene que ir instalando en la provisionalidad y la inestabilidad como consecuencia de un sistema de valores así caracterizado, que no será ajeno a las manifes-

³ Véase, más adelante, el concepto de Mediación y su clasificación.

taciones *efímeras* del arte (con su carga de inaccesibilidad al tráfico mercantil), que indaga-
rán las posibilidades expresivas de la transitoriedad. En el seno de estos valores se plantea-
rán las opciones del individuo en relación con los demás individuos, formando grupos que
promueven mentalidades en constante proceso de realización entre la afirmación y la nega-
ción, y el retorno a los valores paradigmáticos de la Contemporaneidad. Las estructuras
paradigmáticas estéticas (Romanticismo, Realismo, etc.) retornan con el tiempo, con nuevas
energías, a pesar de haber caído en desuso durante décadas.

5. TEORÍA DE MOTIVOS

La necesidad de formular mi *Teoría de Motivos* para explicar la génesis de la obra teatral
en la contemporaneidad parte pues de estas reflexiones y puede ser explicada en dos direc-
ciones opuestas en función de nuestro interés de observación: del ENTORNO al YO (pro-
ducción de la obra) o del YO al ENTORNO (crítica de la obra).

En el primer caso, el YO genera una obra partiendo del ENTORNO que se configura
como el plano conceptual donde la transformación es constante. Esta inestabilidad creará
en el YO una tensión a la que reaccionará significativamente a través de *estrategias*. Su
reacción a la tensión se concreta en una reacción a motivos específicos que deben ser el
objeto último de un estudio crítico. El conjunto de estrategias que adopta el *YO individual*,
en esa búsqueda de la autenticidad, quedan supeditadas a los sistemas de reacciones que
el *YO transindividual*, a través de diferentes visiones del mundo, ofrece al artista y que
constituirán los lenguajes del Arte. La producción final de la obra se ejecutará en el plano
imaginario.

Esquema 6



Esquema 7



En dirección contraria transcurre la observación del *modo en el que el YO recibe la obra de arte*.

El YO como receptor accede a la obra de arte en el plano imaginario. En un primer nivel identifica de forma primaria las características de la obra; en el Nivel de Comprensión recurre a la Teoría, la Historia y la Crítica anteriores para decodificar aquellos significados que no dependen de la observación directa. Finalmente en el nivel más profundo, en la Explicación, el YO accede a las estrategias que ha utilizado el artista para la configuración de su obra y los motivos que la han alentado y materializa sus reflexiones en el texto crítico, regresando así al plano conceptual del que partió el artista.

En este punto nos hacemos la siguiente pregunta: ¿Cómo sistematizar el estudio, la comprensión y la explicación de la producción artística en el contexto de la tensión existente entre el YO y el ENTORNO en la sociedad abierta contemporánea?

Nuestra respuesta son las *mediaciones*. Las mediaciones se plantean en este método como estructuras cuya función consiste en establecer y sistematizar las áreas en que el YO se relaciona de una manera problemática (tensión) con el ENTORNO.

Una *mediación* la constituye el conjunto de hechos, ideas y experiencias que afectan al individuo y generan su inserción en un determinado grupo humano de modo permanente, o temporal, en el caso de personas cuya orientación ideológica cambia radicalmente en distintos períodos de su vida.

Proponemos tres *mediaciones* que son el resultado de una necesidad metodológica para la exposición de datos, claramente interrelacionados, que incluyen:

- el proceso histórico (*mediación histórica*),
- la respuesta consensuada de los diferentes grupos o sectores sociales a este proceso, y su valoración del desarrollo individual, enmarcado en el ENTORNO variable y complejo de la Contemporaneidad que desarrolla *factores históricos* cuya enunciación y práctica transforman la cotidianidad (*mediación psicosocial*),
- el origen y estructura de los conceptos y de las técnicas aplicadas por los creadores en sus obras y el modo en que un estilo o una actitud artística se corresponde con una mentalidad en un momento histórico preciso (*mediación estética*).

6. LOS PARADIGMAS ESTÉTICOS DE LA CONTEMPORANEIDAD

Si nos centramos en esta última mediación, los lenguajes artísticos que han ido sucediéndose en la historia contemporánea pueden ser sistematizados atendiendo a esa escisión que se produce a raíz de la Revoluciones Contemporáneas entre el YO y el ENTORNO.

En el inicio de esta presentación planteaba una pregunta («¿Qué ha pasado para que esto suceda así?») referida a la rápida aparición de lenguajes artísticos acaecida durante la Contemporaneidad. En las páginas precedentes hemos descrito la función del *cerebro ejecutivo*. Como puede recordarse, las propuestas de Goldberg en relación al Lóbulo derecho (trabaja con proyectos relativamente nuevos) y al Lóbulo izquierdo (ejecuta las líneas de producción ya probadas y establecidas), nos condujeron a establecer vínculos con los conceptos de *YO individual* y *YO transindividual*. Más aún, afirmábamos que la *sociedad abierta* constituía el medio en el que el cerebro ejecutivo podía activarse en todos los ciu-

dadanos, aunque paulatinamente («La libertad de elección es posible sólo cuando la ambigüedad está presente»).

Los mecanismos que describe Goldberg se generan en virtud de la existencia de *neuronas especulares* que explican, según describe Giacomo Rizzolatti,

por ejemplo, la imitación. ¿Cómo podemos imitar? Cuando se observa una acción hecha por otra persona se codifica en términos visuales, y hay que hacerlo en términos motores. Antes no estaba claro cómo se transfería la información visual en movimiento. Otra cuestión muy importante es la comprensión. No sólo se entiende a otra persona de forma superficial, sino que se puede comprender hasta lo que piensa. El sistema de espejo hace precisamente eso, te pone en el lugar del otro. La base de nuestro comportamiento social es que exista la capacidad de tener empatía e imaginar lo que el otro está pensando (*El País*, 19/10/2005: 49).

Partiendo de un conocimiento adecuado de este funcionamiento cerebral que se activa de modo más evidente y generalizado entre los ciudadanos en las sociedades abiertas producidas por el desarrollo e implantación de los paradigmas utópicos contemporáneos en la sociedad occidental, podemos plantearnos la génesis y el desarrollo de los primeros lenguajes artísticos contemporáneos.

El primer lenguaje en aparecer, fruto inmediato de la exaltación revolucionaria, sería el *Romanticismo*. Se trata de una *estructura paradigmática estética* en la que el YO siente la necesidad de liberarse para formular estrategias que materialicen sus anhelos de cambios radicales, en el marco de los nuevos paradigmas utópicos contemporáneos, que entrarán rápidamente en conflicto con la realidad circundante y todavía bien implantada del Antiguo Régimen. Los *románticos* crean estrategias estéticas que rompen las coordenadas heredadas del sistema anterior a las revoluciones contemporáneas y que exponen una visión del mundo bien diferenciada que contempla al YO implementando radicalmente los valores contemporáneos recién acuñados. En ellos triunfa la inspiración sobre la estética formalizada y la pasión se impone a lo razonable.

Pero la realidad se va transformando y constituyéndose como el nuevo ENTORNO en el que se irán imponiendo y acabarán triunfando los ideales burgueses, pasados los primeros efluvios insurreccionales. Ese nuevo ENTORNO acaba convirtiéndose en el objeto de atención del YO del artista que empieza a elaborar estrategias estéticas en las que transponen sus reacciones ante la *tensión* creada por el nuevo ENTORNO. Se genera así una nueva estructura paradigmática estética —el *Realismo*— en el que el ENTORNO (el nuevo ENTORNO) se manifiesta. Para ello los artistas recurren a la reproducción exacta de esa nueva realidad que dan a conocer en sus obras describiendo, ironizando, fustigando y, a la postre, consolidando sus valores. El nuevo lenguaje es realmente nuevo por su objetivo y su especificidad y, aunque recurre a sistemas sígnicos anteriores porque le resultan adecuados, es original. En esa utilización de instrumentos expresivos anteriores se han descrito influencias que deberían limitarse exclusivamente a ese conjunto de signos reutilizados. Lo demás, lo que realmente constituye la obra de arte, es nuevo y original. Por ello, hablar de una continuidad realista entre las narraciones renacentistas y barrocas entroncando en ellas el realismo del siglo XIX resulta incomprensible desde esta perspectiva teórica a no ser que se rastreen en ellas los conflictos del YO en la Contemporaneidad. En sus novelas los grandes autores *realistas* de aquel siglo parecen insertar, más o menos veladamente, unas preguntas al lector: ¿de qué hablan, a qué se están enfrentando los últimos románticos? ¿Todavía persiguen la realidad fantasmal de un

Antiguo Régimen que se va poco a poco deshaciendo? ¿Cómo es el nuevo entorno que construye nuestra cotidianidad? ¿Cómo es esta nueva clase que va sustituyendo a la antigua aristocracia y que acaba enredando a *Madame Bovary*?

Este lenguaje del ENTORNO será adaptado, más tarde, a las aspiraciones de la clase proletaria generando un nuevo lenguaje —el *Naturalismo*— en el que se tratan de revisar las primitivas ideas revolucionarias de *Libertad*, *Igualdad* y *Solidaridad* y hacerlas extensivas a todas las clases sociales, insistiendo en los sectores más descuidados: *obreros proletarios*, *mujeres*, *esclavos*... En esta aspiración a la autenticidad comprendida como la implementación de los ideales paradigmáticos utópicos revolucionarios, los *naturalistas* conectan con ciertas actitudes románticas (válidas para sus estrategias creadoras) que adoptan (Víctor Hugo), así como investigan las propuestas ideológicas del naciente socialismo (Emil Zola). Esa necesidad de expresión crea un nuevo lenguaje artístico. Esa es su génesis. Se materializa en estrategias estéticas nuevas donde confluyen todas las sinergias del nuevo ENTORNO. Una vez establecida la estructura paradigmática estética del *Naturalismo*, otros creadores copian la estrategia formal y producen obras que son ya reproducciones de un sistema privado de su singularidad genética.

Lo mismo ocurrió con los dos lenguajes artísticos anteriores y seguirá siendo así en todos los lenguajes de la Contemporaneidad. Podría decirse que los artistas practican dos tipos de estrategias. Unas que, partiendo de una respuesta concreta a las condiciones cambiantes del ENTORNO, proponen las bases de nuevas *estructuras paradigmáticas estéticas*, y acaban produciendo el fenómeno de EMERGENCIA que las consolida⁴. Otras estrategias parten ya de esas estructuras para establecer variantes del sistema.

Ante el desencanto social que se produce a finales del siglo XIX, el YO vuelve a reaparecer exigiendo un lenguaje que le permita expresar su entidad cada vez más escindida de la realidad exterior. Los artistas indagan las pulsiones más recónditas del YO que se vuelve hacia sí mismo para crear universos que le respondan a sus nuevas inquietudes, sus terrores, sus pulsiones más salvajes. No sólo buscan respuestas (que no produce el arte) sino que formulan y crean estrategias artísticas con las que componen universos ordenados por coordenadas simbólicas. Éstas se constituyen en una *estructura paradigmática* en la que el YO construye su nuevo universo simbólico con el que quiere responder, en el nuevo ENTORNO, a cuestiones fundamentales (*amor*, *terror*, *lo desconocido*, *el mundo de las sensaciones*...) encarnadas en el lenguaje significativo de sus obras. Así surge el *Simbolismo* como una *estructura paradigmática* autónoma que genera universos de significados originales y prepara el terreno a las expresiones vanguardistas del nuevo siglo.

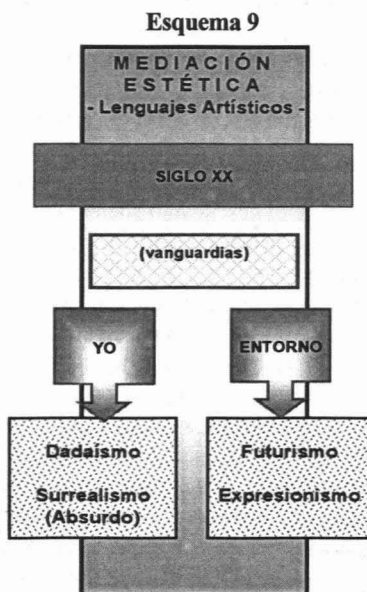
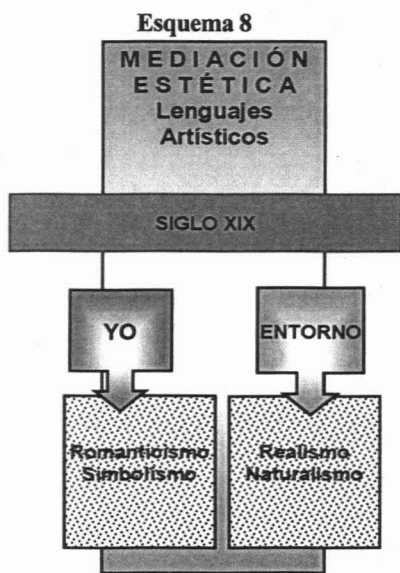
La perspectiva del YO que propone el *Simbolismo*, no es ajena a la aparición de la *estructura paradigmática* del *Impresionismo*, bien establecida ya en la última década del siglo XIX. Su génesis repite lo sucedido con el *Naturalismo* (una *estructura paradigmática* del ENTORNO que sobrepasa al *Realismo* partiendo de la percepción del YO del artista quien elabora estrategias que incluyen propuestas del *Romanticismo*) y consagra la posibilidad de interacción entre los lenguajes generados por el ENTORNO y las perspectivas de estrategias elaboradas desde el YO.

⁴ *Emergencia*: la práctica de nuevas (o recuperadas por su eficiencia) estructuras paradigmáticas estéticas, activadas en las estrategias de los artistas, produce el cambio de opinión y crea la aceptación por el grupo de nuevas estructuras paradigmáticas estéticas.

En el *Impresionismo*, incluso lenguajes artísticos (pintura y teatro) tan ligados a la representación figurativa de la realidad expresan más los valores del individuo creador que los emanados de la realidad representada.

Las evanescentes impresiones y las emociones cambiantes de la vida convergen en las estrategias de los impresionistas, conscientes de que su interiorización de lo real promueve la redefinición de la obra de arte. Algunos de estos artistas reconocen y adoptan el pensamiento de Ernst MACH (1838-1916), quien niega la posibilidad de averiguar la realidad objetiva. Toda experiencia, dice Mach, está totalmente condicionada por el observador, quien por su parte no es algo fijo, sino una constelación de impresiones que se transforma constantemente. La realidad resulta así, no sólo subjetiva, sino en constante flujo. Las realizaciones del *Impresionismo* son obras de arte por la decisión del YO del artista que las identifica y caracteriza en su acción creadora.

El protagonismo, cada vez más central, de la persona, sus sueños y su líbido, inspirarán estrategias creadoras como las *Vanguardias*, tan deudoras de Sigmund Freud como de sus propios predecesores y mentores en el terreno de la creación imaginaria.



Durante todo el siglo XX, las *Vanguardias* seguirán generando lenguajes cada vez más sincrónicos y más radicales que oscilarán entre las ideas absolutas de libertad que propugna el YO **dadaísta** o **surrealista** y los proyectos de futuro que diseñan **futuristas** y **expresionistas** para un ENTORNO sumido en la barbarie bélica y en una constante transformación.

* * *

El presente trabajo se enmarca en una investigación teórica que llevo a cabo actualmente y cuyas líneas generales se exponen aquí. Por ello he insistido desde el principio en el

carácter teórico de su concepción y su adscripción a una línea de trabajo que se sitúa ya en sus inicios durante los años sesenta⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BERENGUER, Á. (2001), «El teatro y su Historia (Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)» en Revista *Teatro* Núms. 13-14, Alcalá de Henares: Universidad, (Junio 1998/junio 2001), 9-28. Publicado también en *Teatrae* nº 3, Santiago de Chile: Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae, (verano-otoño), 41-54. [También publicado en *Las Puertas del Drama*, 0, 4-17. Edición digital disponible en la página: <http://www.aat.es/pdfs/drama0.pdf>]
- (2002) «Las vanguardias en el teatro occidental contemporáneo» en *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental*, Málaga: Universidad, 9-31.
- (2004a) «El lenguaje literario en la Edad Contemporánea», en Fco. Ernesto Puertas Moya, Ricardo Mora de Frutos y José Luis Pérez Pastor (Eds.), *El temblor ubicuo (panorama de escrituras autobiográficas)*, Logroño: Universidad de La Rioja, 71-93.
- (2004b) «Motivos en el teatro español del primer tercio del siglo XX: ¿De qué se venga Don Mendo?» en Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.) *¿De qué se venga Don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX*, Cádiz: Fundación Pedro Muñoz Seca, 57-98.
- El País*, (2005, 19/10), «Las neuronas espejo te ponen en el lugar del otro», Madrid, *El País*.
- GOLDBERG, E. (2004), *El cerebro ejecutivo. Lóbulos frontales y mente civilizada*, Barcelona: Crítica.
- KUHN, Th. S. (2001) [1962], *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- POPPER, K. R. (1981) [1945], *La sociedad abierta y sus enemigos*, Barcelona: Paidós.

⁵ Esta presentación, muy general y simplificada (por las características de esta publicación) debe ser entendida en su verdadera significación: un trabajo en proceso alguno de cuyos aspectos más específicos se han publicado en distintos trabajos concretos sobre la producción teatral contemporánea. (Véase la Bibliografía).