El espectáculo en vivo siempre ha estado condicionado por sus circunstancias económicas, sociales o técnicas. Y si bien siempre fue una parte del negocio, actualmente se ha revalorizado y ha cobrado una importancia radical en cualquier estrategia. Es lo que deben entender los músicos que hoy en día comienzan sus recorridos. No descuidar el vivo. Son muy pocos los casos que pueden gozar del privilegio de quedarse en el estudio grabando canciones sin tocar en vivo, como lo hacía Abba en su mejor momento. Más de la mitad de la fuerza de un proyecto musical está en el desarrollo de un show en vivo propio y original. El joven músico debería crear su espectáculo en vivo con un concepto claro de puesta en escena, acercándose de ese modo al teatro, aprovechando los avances tecnológicos en la medida del caso y haciendo carne los más de cien años de historia de la industria musical.

Abstract: Since the 90s, the music industry has experienced a tremendous amount of successive changes with dizzying dynamism. The digital era is installed quickly and offered not only new tools for composing, recording, distribution and promo-

tion of music, but changed consumption habits of the audiences at all levels. Business since the dawn of the twentieth century generated fortunes, today are drastically diminished, for example sales of physical discs.

Keywords: Music - Digital Age - discs

Resumo: Desde os anos 90, o setor musical tem experimentado uma quantidade enorme de sucessivas mudanças produzidas com vertiginoso dinamismo. Era-a digital instalou-se com rapidez e ofereceu não só novas ferramentas para a composição, gravação, distribuição e promoção da música, senão que modificou os hábitos de consumo das audiências em todos os níveis. Negócios que desde os albores do século XX geraram fortunas, hoje vêem-se minguados drasticamente. Por exemplo, a venda de discos físicos.

Palavras chave: musical - era digital - discos

^(*) **Leandro Frías:** Programador, comunicador y docente. Docente de la Carrera Producción Musical, en las materias Producción Musical I y Management Artístico II (UP).

El cuerpo del actor: un mapa de su mente.

Gabriela González López ^(*)

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Resumen: Entrelazando los saberes conceptuales y prácticos sobre el Entrenamiento Corporal del Actor con los saberes científicos actuales del campo de las Neurociencias, se desarrollan aspectos y alcances de los entrenamientos basados en las gimnasias conscientes. Enfocándonos en el cuerpo del Actor: que imagina, piensa, acciona y dice textos aprendidos. Un cuerpo en el que se aloja, también, su mente y, por lo tanto, su consciencia. Se relacionan los postulados de Antonio Damasio sobre la neurofisiología de la consciencia con la metodología y la práctica de las gimnasias conscientes dirigidas a la experiencia artística.

Palabras clave: musical - era digital - discos

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 109]

Y es que, a partir del pensamiento cartesiano la conciencia ganó en claridad y nitidez y, al ensancharse, se apoderó del hombre todo. Y lo que iba quedándose fuera no eran cosas, sino nada menos que la realidad, la realidad oscura y múltiple. Al reducirse el conocimiento a la razón solamente, se redujo también eso tan sagrado que es el contacto inicial del hombre con la realidad a un modo único: el de la conciencia. Quedaba la conciencia en su claridad lunar aislada hasta el propio cuerpo, donde por no se sabe qué azarosa contingencia venía a estar insertada. María Zambrano, *El hombre y lo divino*.

Para empezar, una de las dificultades de hablar en una ponencia es que lo que vengo a exponer da cuenta de experiencias. Así que les voy a proponer a todos que ahora hagamos un ejercicio muy simple, relacionado con la acción que hacen ustedes durante la exposición, que es oír. Les pido que nos tapemos y destapemos los oídos (obturándolos con el cartílago) rápido y suavemente,

mientras me siguen escuchando. Ahora que todos estamos haciendo esto, seguramente me escuchan como si mi voz estuviera amplificada y también escuchan, además de las palabras completas, algunos sonidos entre medio de lo que digo, que son los producidos por el contacto con la oreja, pero que les generan una serie de sensaciones, que parecen sonidos producidos por otra cosa. Gracias. Ahora que dejamos de hacer esto, les pido que registren cómo se sienten, si se sienten más espabilados o menos, qué sensación tienen de los sonidos que escuchan, si se sienten más presentes y más atentos, si oyen más o menos, si se imaginaron cosas mientras oían y hacían ese movimiento sobre las orejas.

Quiero aclarar que lo que voy a exponer se refiere a la experiencia directa del intérprete en la escena. Oímos hablar sobre la experiencia desde la dirección, o la coreografía, o la crítica; pero ahora voy a hacer una suerte de "zoom" y enfocarme en la persona que está ahí poniendo su trabajo al servicio del director, del coreógrafo o de su propia creación. Con este título el *cuerpo del*

actor: un mapa de su mente, me propuse hablar de lo que considero está comprendido en esta relación cuerpo y mente del actor, que es la conciencia. Trabajamos asiduamente con las gimnasias conscientes; pero muchas veces se toman estas técnicas como si en ellas la conciencia corporal fuese un fin en sí mismo. Así planteado, su objetivo queda restringido al conocimiento anatómico del propio cuerpo. Por supuesto que esto es así cuando trabajamos en la rehabilitación, el mejoramiento postural, en cuestiones enfocadas al desempeño motor. Pero en la imbricación y aplicación de estas técnicas en el trabajo creativo y en el entrenamiento del actor, se hace evidente que la conciencia corporal, las gimnasias conscientes, no tienen como punto de llegada la conciencia anatómica sino que la conciencia anatómica es el punto de partida para la conciencia personal. Quienes nos formamos durante fines de la década del '80 y principios de la del '90, todavía asistimos a los coletazos de una tortuosa clasificación que contraponía en la Actuación el hacer al pensar: si eras "corporal" no eras "pensante"; si tenías que hacer, mejor que no pensaras; "no pienses" (podía llegar a ser un pedido que generaba más confusión que acción) o si te movías, mejor que no preguntaras cómo se hacía u organizaba el movimiento. La solución de ciertos problemas se buscaba, exclusivamente, a través de indicaciones o pautas psicológicas o de disposición personal. Solía pensarse el trabajo con el movimiento en función de generar estados en el actor, sin que este tuviese conciencia de cómo se causaban, o de ilustración de un pensamiento. Moverse era un fin en sí mismo, para muchos, y pensar también era un fin en sí mismo que, además, muchas veces quedaba reservado solamente a quien no ponía el cuerpo en escena o al momento en que no se ponía el cuerpo en acción. Si te pasaban cosas (ponerse nervioso, no poder manejar la ansiedad, no poder articular la voz y el movimiento, emocionarse con un movimiento u otros problemas o hallazgos técnicos), era otro quien ponía pensamiento e interpretación a lo que te pasaba o sentías. Pero el actor está en escena permanentemente con todo su ser y su ser es en su cuerpo, como el de todas las personas. Y el sujeto que es consciente es el mismo que es objeto de su conciencia. Y la ampliación de la conciencia anatómica, sensitiva y creativa, sólo puede darse con una disposición personal y un trabajo con uno mismo en el sentido más básico: con uno mismo con su propio cuerpo, registrando lo que está sintiendo y pensando a cada momento. Nadie puede ser consciente por otro ni alinear la columna por otro... Mi conciencia está en mí como lo está mi sacro, mi cerebro y mi piel. Ninguno de ustedes hubiera podido sentir, hace un rato cuando nos tapamos y destapamos los oídos, el picor en las orejas, o escuchar los sonidos intermedios, o tener las imágenes que tenía otro de los presentes. Y mucho menos, si no hacían la acción, iban a sentir esas consecuencias que se relacionan con la deconstrucción del proceso de escucha. Por todo lo dicho se desprende que el entrenamiento del que voy a hablar se relaciona directamente con la autonomía del actor.

Un cambio de paradigma en la ciencia

En los últimos 15 años, el paradigma científico -neuro-

lógico se revolucionó totalmente en lo que hace a los descubrimientos sobre la neurofisiología de la conciencia. Esto, para quienes nos dedicamos no sólo al trabajo artístico sino a la formación, nos da una serie de conocimientos y posibilidades muy importantes a la hora de comprender, explicar y hasta ampliar y desarrollar, las técnicas con las que trabajamos. Las técnicas no tienen como objetivo ser un fin en sí mismas sino brindar herramientas para que el actor pueda desarrollar su potencial, superar sus dificultades, desarrollar su arte con precisión y creatividad. Por supuesto que desde otros ámbitos (por ejemplo el psicoanálisis o las técnicas corporales) ya se estaban trabajando hace tiempo estas hipótesis; pero la ciencia materialista-positivista, seguía alimentando esta concepción que separa el cerebro del cuerpo al momento de analizar la producción de pensamiento y la toma de decisiones (al no tener instrumentos para medir algunos fenómenos fisiológicos relacionados con la conciencia en su totalidad). Voy a referirme y tomar algunos conceptos de la investigación de un neurólogo que se llama Antonio Damasio que, corriéndose de la escisión entre el cerebro y el cuerpo, estudia qué papel juegan las emociones, los sentimientos y las sensaciones en los procesos del pensamiento. Damasio comprueba que las emociones y los sentimientos (que son elaboraciones de los instintos básicos y por lo tanto se procesan a lo largo de todo el sistema nervioso) son fundamentales en la toma de decisiones. Propone un funcionamiento en bucle: cuerpo-cerebro-cuerpo. Este bucle funcional lo fundamenta en que la información y el procesamiento del pensamiento se dan de manera recíproca: el cuerpo modifica el estado de la mente (que elabora mapas de todos los objetos que estudia ya sean internos o externos) y luego, la información de la mente vuelve a generar una respuesta corporal y así indefinidamente. Por ejemplo: lo que les propuse hacer al empezar a hablar: el cuerpo modificó las sensaciones y se modificó el estado que tenían, que a su vez modificó su atención y generó otras sensaciones. Así se retroalimenta este funcionamiento. Ahora bien, la mente no es la conciencia. La conciencia es un estado mental en el que se tiene conocimiento de la propia existencia y de la existencia del entorno. Por supuesto que sin mente no hay conciencia, ya que estamos diciendo que es un estado mental... El estado mental consciente se experimenta en la exclusiva perspectiva de cada uno de nuestros organismos en primera persona: El sí mismo es objeto y sujeto. Damasio define un sentimiento primordial, como base de la conciencia, que es la sensación de que existe nuestro propio cuerpo y que está presente. Además de ese sentimiento primordial, la mente consciente se trata de un compuesto de diferentes imágenes. Todo este conocimiento, sobre mí mismo y sobre el entorno, es fácil de adquirir y no se obtiene a través de la deducción razonada y, es más, ni siquiera es verbal. Está hecho de sugerencias y alusiones, de sensaciones de lo que ocurre en relación al cuerpo vivo y en relación a un objeto. Damasio postula, además de este sentimiento primordial que es base de la conciencia, una conciencia de gran alcance (a la que llama autobiográfica o expandida) en la que el sujeto puede acceder a lo que ha sido su vida o proyectar o imaginar a futuro. Y,

además, una consciencia de mínimo alcance (a la que llama consciencia central) que está centrada en el aquí y ahora, libre de condicionamientos. Para terminar de dar un pantallazo sobre estas ideas, quiero mencionar que Damasio considera de importancia fundamental para la comprensión de la mente consciente, al sistema interoceptivo o propioceptivo (1) y al cuerpo.

Resumiendo, Damasio considera al cuerpo de importancia fundamental para el análisis y comprensión de la consciencia (2) y postula como aspectos de la mente consciente:

Un sentimiento primordial, que es la sensación de que existe nuestro propio cuerpo y está presente.

Una consciencia central, que es de mínimo alcance y es la relación del sí mismo con el aquí y ahora.

Una consciencia autobiográfica o expandida que es la capacidad de la mente de conectar al yo con el pasado y el futuro a través de imágenes.

Los procesos fisiológicos de la consciencia y las gimnasias conscientes.

Todos estos aspectos que acabo de mencionar forman claramente parte de las etapas del entrenamiento cuando se aborda desde las gimnasias conscientes: generamos alguna sensación sobre una zona anatómica en particular, esa parte es sentida, sentimos nuestro propio cuerpo, se vivifica. La acción de ocuparnos de ella nos instala en el aquí y ahora, a la vez, nos hacemos conscientes de las sensaciones que nos genera, desarrollamos nuestra motricidad ampliando nuestra capacidad de dominio sobre esa zona, la utilizamos y nos enfocamos nuevamente en algo interno o externo, que (como bien define Damasio) no pasa a formar parte de un adentro o un afuera del que me meto o salgo, sino que la consciencia se va ampliando y alcanzando los objetos tanto internos como externos mientras permanezco en mí.

En el entrenamiento la consciencia anatómica se va ampliando, paso a paso, y va siendo cada vez más particular. Esto va modificando la calidad de la presencia a medida que el trabajo se desarrolla. Introducimos elementos externos que articulamos con la percepción anatómica: texto, acciones. Los actores deciden y piensan mientras hacen. Imaginan a través de lo que genera el trabajo corporal consciente articulado con el texto. Al estar alojados en su cuerpo, se mantienen ocupados aún en un escenario no convencional y al lado de público involuntario. En una primera etapa del entrenamiento, podemos observar cómo se percibe la consciencia más global y, a medida que se desarrolla, complejiza y profundiza el trabajo técnico, se aprecia una presencia total, abarcando hasta el dedo del pie o el rostro con total particularidad. El actor transmite (no ilustra) lo que imagina. Hay una relación directa entre pensamiento y presencia física. La presencia del actor pasa a ser una suerte de pantalla donde se proyecta su pensamiento, lo que imagina, lo que siente.

Estas etapas del entrenamiento en las gimnasias conscientes aplicadas a la labor escénica, sintetizan algunos de los postulados que nos propone Damasio:

Primera etapa:

Propiocepción o interocepción: sentir el cuerpo. Sentimiento primordial: sensación de estar vivo.

Estado emocional o sensitivo que propicia el desarrollo primordial de la consciencia sobre un objeto (interno o externo) y no sobre otro. Sentimiento primordial.

Sentir el cuerpo para aprehenderlo y para mover: conciencia del sistema músculo-esquelético, aprendo a alinearme y a conformar mapas de mis huesos y mi tono muscular independientemente de la posición de mi cuerpo en el espacio. Consciencia central: aquí y ahora. Registrar las sensaciones y los estados que me puedo generar conmigo mismo: el movimiento tiene calidades, velocidades, o deconstruye algún sistema perceptivo y por lo tanto mis sensaciones, estados o emociones, cambian. Es la vivencia del sistema endócrino. Consciencia central / consciencia expandida.

Registrar que cuando mis estados emocionales cambian, cambian mis pensamientos sin que lo provoque. Es la vivencia del bucle: cuerpo-cerebro-cuerpo. Consciencia expandida.

Segunda etapa:

El conocimiento, la experiencia y la consciencia adquiridos se desarrollan para ampliar la consciencia anatómica hacia la musculatura profunda y los espacios articulares. SENTIMIENTO PRIMORDIAL + CONSCIENCIA CENTRAL.

Estudiar los movimientos ya conocidos e investigo nuevos a partir de esta consciencia anatómica: el reconocimiento de los hábitos genera pensamientos, reconocimientos y planes: CONSCIENCIA EXPANDIDA.

Investigar los estados emocionales, registrando qué es lo que hace el movimiento.

A partir de la automatización de algunos procesos conscientes, incorporo un nuevo elemento de investigación o estudio: texto, acciones, decisiones; amplío mi consciencia sobre este objeto de estudio.

Concluyendo y dejando el camino abierto

Estas etapas descritas se van reproduciendo en el trabajo de entrenamiento en las gimnasias conscientes, enfocándose en nuevos aspectos del trabajo creador a medida que el conocimiento aprehendido se ha automatizado/ internalizado, para poder sumar otro objeto de observación en la práctica.

La importancia de estos descubrimientos, que están en permanente evolución en el campo de la ciencia, es que nos brindan posibilidades de una comprensión más acabada de cómo funcionamos y nos ofrece la posibilidad de mejorar, ampliar, y diseñar, a partir de este saber, nuevos ejercicios que permitan al actor ganar en autonomía, precisión y dominio de su arte y oficio.

Para terminar, quiero mencionar el trabajo de alguien que se dio cuenta de esta posibilidad de deconstrucción de los procesos fisiológicos vinculados al pensamiento a través del cuerpo. Que da cuenta de esta investigación sobre todo en sus libros que escribió como diarios, *El arte escénico* y *Mi vida en el arte*, que es Konstantin Stanislavski.

Notas:

⁽¹⁾ “No me cansaré de insistir en la importancia que tiene el sistema interoceptivo para comprender la mente consciente. Los procesos que tienen lugar en este sistema son ampliamente independientes del tamaño o las dimensiones de las estructuras en las que se originan, y constituyen un tipo especial de input que se halla presente ya en las fases tempranas del desarrollo así como a lo largo de toda la infancia y adolescencia. La interocepción constituye una fuente adecuada de la invariancia relativa que se requiere a fin de establecer cierto tipo de andamiaje estable para aquello que con el tiempo constituirá el sí mismo.” Antonio Damasio, *Y el cerebro creó al hombre*.

⁽²⁾ “Estoy convencido de que hablar meramente de comunicación entre cuerpo y cerebro es no comprender la cuestión. Aunque parte de la señalización que va del cuerpo al cerebro se convierte en una elaboración directa de mapas, una parte sustancial del tráfico de señales es tratada primero por los núcleos subcorticales, en el interior de la médula espinal y, en especial, en el tronco encefálico, lugares que no hay que tomar solo como una serie de pasos intermedios o estaciones repartidas para las señales corporales que van en camino de la corteza cerebral. Esto es bastante importante cuando se trata de señales que guardan relación con el interior del cuerpo y que llegan a construir las sensaciones. Además, aspectos de la función y estructura física del cuerpo se hallan grabadas en los circuitos cerebrales desde las primeras fases del desarrollo, y generan patrones de actividad persistentes. Dicho de otro modo, en la actividad cerebral se recrea de manera permanente cierta actividad del cuerpo. El cerebro puede elaborar mapas, con más o menos fidelidad, de los estados que ocurren en la realidad y puede también transformar los estados corporales y, de una manera más asombrosa, simular estados corporales que aún no han ocurrido.” Antonio Damasio, *ibidem*.

Referencias bibliográficas:

- Brooks, Charles: (1966) *Consciencia sensorial. Los libros de la liebre de Marzo*, Barcelona, España.
- Damasio, Antonio: (2005) *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. (5° ed.) Editorial Crítica, Barcelona, España.
- Damasio, Antonio: (2010) *Y el cerebro creó al hombre*. (Primera ed. En colección Booket, 2012). Editorial

Crítica, Barcelona, España.

Dolto, Françoise: (1984) *La imagen inconsciente del cuerpo*.

Stanislavski, Konstantin (2013) *El arte escénico*. Alba Editorial, Barcelona, España.

Stanislavski, Konstantin: (1968) *Mi vida en el arte*. (14° ed.) Siglo XXI Editores, Madrid, España

Zambrano, María: (1955) *El hombre y lo divino*. (5° reimpresión de la 2° ed. aumentada). Fondo de Cultura Económica, México.

Abstract: Interweaving conceptual and practical knowledge on the actor's Corporal Training with current scientific knowledge of the neuroscience's field will develop aspects and scopes of training based on conscious gymnastics. Focusing on the body of the actor that: imagines, thinks, operates, reacts, and says texts. This body not only hosts its mind but also its consciousness. In this essay, Antonio Damasio postulates that the neurophysiology of consciousness is related to the methodology and practice of conscious gymnastics aimed to artistic experience.

Key words: arts education - actor - conscience.

Resumo: Entrelazando os saberes conceituais e práticos sobre o Treinamento Corporal do Ator com os saberes científicos atuais do campo das Neurociências, desenvolvem-se aspectos e alcances dos treinamentos baseados nas ginásticas conscientes. Focando no corpo do Ator: que imagina, pensa, aciona e diz textos aprendidos. Um corpo no que se aloja, também, sua mente e, portanto, sua consciência. Relacionam-se os postulados de Antonio Damasio sobre a neurofisiologia da consciência com a metodologia e a prática das ginásticas conscientes dirigidas à experiência artística.

Palavras chave: educação artística - ator - consciência.

^(*) **Gabriela González López:** Actriz, cantante, bailarina, directora. Becaria de la Universidad Internacional de Andalucía (1995). Becaria del Fondo Nacional de las Artes. Premio Especial del Jurado a la Interpretación en el IV Festival de Artes Cénicas de Americana (Brasil). Docente de Iniciación a la Actuación en la Sala Alberdi del C.C.S.M (1992/2006). Profesora Titular de Interpretación Teatral y Repertorio Escénico de la Carrera Intérprete Superior de Danza Española, DGEP (1996/2003). Profesora Adjunta de Entrenamiento Corporal de Actor de la Lic. en Actuación del IUNA (desde 2001).

Ciudadanos espectadores: cuando la performance sucede en el espacio público.¹

María Laura González ^(*)

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Resumen: En este trabajo nos proponemos reflexionar sobre la instancia de intervención urbana cuando el arte teatral performático se despliega en el espacio público. ¿Qué sucede cuando tal acción extracotidiana irrumpe en la ciudad? ¿Qué canales receptivos se ponen en juego? ¿Qué ciudades ficticias se expanden a partir de dicha acción efímera? Tomando diferentes ejemplos acontecidos en la ciudad de Buenos Aires en las últimas décadas abordaremos esta cuestión para pensar en otro tipo de espectador: el ciudadano transeúnte.