

Between the mimesis and the mirrors: new considerations regarding the representation of reality in movies and theater

Abstract

One of the most significant experiments in the nineties, and currently continues generating scientific-theoretical frames for re-sizing various artistic concepts, is the question of mirror neurons, cells that make us a "mimic" or "simulate" in our brain, mental states of others, to be able, in this way, access and understand their minds. In the absence thereof is clear that the film, theater, television, literature, probably would not make sense. Thanks to this discovery, we can establish a neuroscientific basis for understanding processes such as mimesis or representation of reality in art. Although the analysis in this article builds on the cinema and theater, it could serve as a methodological reference for developing similar studies in the literature, television, dance. Following the random and fascination, have chosen some of the most relevant points developed by Dr. Marco Iacoboni in his book: "Mirror neurons. Empathy, neuropolitics, autism, imitation or how we understand each other", and from them, some premises are set in, not in a definitive way, but opening to what will become a delicious encounter between art and science. Topics such as: the process of action, development of aesthetics and construction of emotion in the narrative, are from a scientific explanation of that discovery and realize how, in many cases, art was sighted, and complement predecessor of science, not its rival.

Keywords: Mirror neurons, Mimesis, Representation, Empathy, Neuroscience.

Resumen

Uno de los experimentos más trascendentales de los años noventa, y que actualmente sigue generando marcos teórico-científicos para redimensionar varios conceptos artísticos, es el referido a las neuronas espejo, unas células encargadas de hacernos "imitar" o "simular" en nuestro cerebro, los estados mentales de los demás, para poder, de esta manera, acceder a sus mentes y comprenderlos. De no existir las mismas es claro que el cine, el teatro, la televisión, la literatura, probablemente no tendrían sentido. Gracias a este descubrimiento, podemos establecer unas bases neurocientíficas para comprender procesos como el de la mimesis o la representación de la realidad en el arte. Aunque el análisis realizado en este artículo toma como base el cine y el teatro, el mismo podría servir como referente metodológico para desarrollar estudios similares en la literatura, la televisión, la danza. Siguiendo el azaar y la fascinación, se han elegido algunos de los puntos más relevantes desarrollados por el doctor Marco Iacoboni en su libro: "Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación o de cómo entendemos a los otros", y a partir de los mismos, se establecen unas premisas, en modo alguno definitivas, sino de apertura, a lo que se convertirá en un delicioso encuentro entre el arte y la ciencia. Temas como: el proceso de la acción, el desarrollo del hecho estético y la construcción de la emoción en la narrativa, encuentran una explicación científica a partir del referido descubrimiento y dan cuenta de cómo, en muchos casos, el arte fue previsor, complemento y antecesor de la ciencia, no su rival.

Palabras claves: Neuronas espejo, Representación, Empatía, Neurociencia.

Autor: Adyel Quintero Díaz

Entre la mimesis y los espejos: nuevas consideraciones sobre la representación de la realidad en el cine y el teatro

Adyel Quintero Díaz

En 1922, T.S. Eliot escribió uno de los poemas más hermosos e influyentes de la literatura inglesa contemporánea: "La tierra baldía". Cada verso del mismo se adhiere a un festín de imágenes trazadas con gran precisión, tanto que, al leerlas, una estela de sensaciones, paisajes, personajes, estados, emociones, recuerdos, se van esculpiendo en nuestra mente y llega el punto en que no sabemos si es la lectura la que fluye, o se trata de la estela. Podríamos decir que al leer, provocamos en nuestra mente un "espectáculo" cargado de colores, movimientos, sonidos, aromas que nos permite "vivir" o "simular" lo que el poema cuenta. Pero es justo ahí, en la precisión de las imágenes, donde radica uno de los mayores placeres que inundan al lector cuando se acerca a esta obra. Hace unos años, podríamos decir que semejante consideración partió de la subjetividad de quien escribe estas reflexiones, o que es apenas un punto de vista en el análisis literario de la obra. Sin embargo, hoy, la neurociencia nos ofrece las bases para establecer la certeza del planteamiento.

Uno de los experimentos más trascendentales de los años noventa, y que actualmente sigue generando marcos teórico-científicos para redimensionar varios conceptos artísticos, es el referido a las neuronas espejo, unas células encargadas de hacernos "imitar" o "simular" en nuestro cerebro los estados mentales de los demás, para poder, de esta manera, acceder a sus mentes y comprenderlos. De no existir las mismas, es claro que el cine, el teatro, la televisión, la literatura, probablemente no tendrían sentido.

Gracias a este descubrimiento, podemos establecer unas bases neurocientíficas para comprender procesos como el de la mimesis o la representación de la realidad en el arte. Aunque el análisis que sigue toma como base el cine y el teatro, el presente ensayo podría servir como referente metodológico para desarrollar estudios similares en la literatura, la televisión, la danza. Siguiendo el azar y la fascinación, he elegido algunos de los puntos más relevantes desarrollados por el Doctor Marco Iacoboni en su libro: "Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación o de cómo entendemos a los otros", y a partir de los mismos, estableceré unas premisas, en modo alguno definitivas, sino de apertura, a lo que se convertirá en un delicioso encuentro entre el arte y la ciencia.

Creo que uno de los objetivos principales de la imitación puede ser, precisamente, la posibilidad de tener una "intimidad" corporeizada entre el yo y los otros en las relaciones sociales. (Iacoboni, p. 73, 2009)

La estructura de la tragedia clásica griega le apuntaba a representar ante el espectador, el proceso de sufrimiento del héroe, de manera que se produjera una identificación del primero hacia el segundo. El personaje y el espectador debían fundirse mediante dos emociones básicas: compasión y temor. Temor de que me ocurra lo que le pasó al héroe; compasión porque este es un hombre bueno, noble y ha sufrido mucho. Pero

dichas emociones sólo podían despertarse si el relato cumplía con una condición fundamental: la verosimilitud. Lo verosímil, definido por el propio Aristóteles en su "Poética", como lo probable y lo necesario, no estaba determinado por la copia fiel de la realidad. Las acciones alcanzan su legitimidad dentro del relato escénico, partiendo de estas dos condiciones: probable, como la posibilidad de que en la legalidad del universo de ficción creado por el autor, dicha acción tenga sentido; necesario, como el catalizador que establece que si una acción puede arrancarse del esquema del acontecer, sin que este sufra, entonces la misma no se requiere. Dicha concepción plantea un enfoque diferente de la mimesis, un término que se volvió punto de partida para la teorización en torno al arte antiguo griego. Por un lado, tenemos el concepto platónico de que el arte es la *imitación de una imitación*, con lo cual se le restaba valor y funcionalidad a la actividad artística. Pero la noción aristotélica le apunta a que el arte, si sabe "imitar de forma verosímil" la realidad, puede ser un medio para purgar emociones, y he ahí una de sus funciones principales. Lograr que el espectador se identifique con el personaje requiere el trazado de una ruta emocional en la estructura de la tragedia. Dicha ruta, no sólo está asociada al contenido, sino al establecimiento de una arquitectura que defina, convoque y magnifique las emociones que deben vivir tanto el personaje como el espectador. Aristóteles habla en su "Poética" de un principio, un medio y un fin, una peripecia, y una insistencia en que la acción prima sobre el personaje: el personaje queda definido por lo que hace. Pero, tomando como base el experimento de las neuronas espejo, podemos llegar a considerar que no se trata solamente de que el texto provea una fuente de estímulos para la activación de dichas neuronas; podemos afirmar que, igualmente, algunos mecanismos de la puesta en escena también contribuyeron a ello; por ejemplo, el uso de las máscaras. Tanto en la tragedia como en la comedia, las máscaras fueron un accesorio de vital

importancia para proyectar la voz de los actores, pero también establecieron puentes emocionales entre los personajes y el público. Las neuronas espejo se activan cuando vemos determinadas expresiones y de esta manera, nos permiten comprender lo que el otro siente. Ver un rostro con una señal clara de angustia o alegría frente a nosotros, de manera permanente, ¿nos podría llevar a sentir angustia o alegría, si no de forma constante, al menos durante gran parte de la representación? ¿Nos ayudaría esto a simular en nuestro interior los estados mentales y la angustia o alegría de los personajes, mientras vemos su historia representada? Es claro que sí, y muy probablemente el mecanismo funcionaría a partir de una sabia conjugación entre la forma y el contenido. Había momentos en la tragedia en los cuales el personaje no estaba angustiado, pero su cara, al tener la máscara colocada todo el tiempo, sí representaría la angustia; en ese caso, el texto, los diálogos, las entonaciones de la voz del actor, contribuirían a activar los mecanismos de conexión en el espectador, a través de las neuronas espejo. Pero en esos instantes en los cuales la angustia, el dolor, son las emociones más fuertes, habría una simbiosis entre lo dicho por las palabras y la máscara que tenía puesta el actor. Estos momentos, generalmente coincidirían con las escenas de catarsis de los personajes, justamente los instantes en los cuales, según Aristóteles, se produciría la purificación del espectador, ya que este, al vivir intensamente con el personaje su historia, aprendería una lección y esto le ayudaría a no repetir los errores del héroe. Algo similar ocurriría en las escenas de mayor hilaridad en la comedia: la correspondencia entre lo chistoso del momento, y la risa proyectada en la máscara, seguramente incrementaría el efecto cómico. Esto nos lleva a afirmar que, ya desde la antigüedad, el arte generó mecanismos para activar las neuronas espejo y permitir que el "yo", representado en este caso por el espectador, y "los otros", vistos a través de la figura de los personajes, pudieran tener una "intimidad

corporeizada". ¿Para qué? Para entender al personaje, su historia, su manera de pensar y actuar, y poder visualizarlo como un espejo de nosotros mismos, que nos permitiera a su vez comprendernos y analizarnos. Muchos años después, un personaje shakespereano, Hamlet, afirmaría, con gran sabiduría que la finalidad del teatro es "*ponerle un espejo a la naturaleza humana*".

Si analizamos lo que ocurre en el cine, tenemos que el primer plano funciona también como un vehículo de conexión emocional entre el personaje y el espectador. La intensidad de una emoción definida y encarnada de forma verosímil por el actor, se potencia cuando el rostro es amplificado en la pantalla. Esto permite que el público vea, imite, sienta y comprenda lo que le pasa el personaje. Pero insisto en que dicha emoción debe ser muy precisa, de lo contrario, no sería posible para el cerebro del espectador identificar e imitar.

(...) las neuronas espejo están interesadas en los objetivos más que en las acciones específicas que conducen al logro de tales objetivos,... (Iacoboni, p.47, 2009)

En la teoría clásica de la dramaturgia, durante años se ha seguido el patrón aristotélico de que el personaje se define ante todo por sus acciones. Al considerar el término, algunos libros de guion no han sido muy rigurosos y explican la acción como la actividad física que se desarrolla en las escenas. Esto ha llevado a establecer el llamado "cine de acción", el cual valida, en tanto género, la existencia de películas en que existe mucha actividad física. Pero si somos estrictos con el análisis de lo que es una acción dramática, no podemos hablar solo de hechos o actividades, sino de las intenciones o motivaciones que conllevan a los mismos; en ese sentido, toda película puede ser considerada como "cine de acción". Otros teóricos del pensamiento dramático han insistido en que la acción en la dramaturgia está

determinada no solo por lo que se hace, sino por sus intenciones. Jhon Howard Lawson, en su "Teoría y técnica de la Dramaturgia" (Lawson, 1976), incluso, habla sobre la importancia del ejercicio de la voluntad consciente del personaje a la hora de seleccionar qué hacer; esto determina para él, el poder y el significado de una acción. Siguiendo el planteamiento de Iacoboni, cuando un personaje, tanto en el cine como en el teatro, hace algo, esto efectivamente lo define (el patrón aristotélico queda demostrado), pero más allá del hacer en sí mismo, lo que verdaderamente le da sentido a ese hacer es que para el espectador sea claro el por qué. Por ello, la configuración de la trama demanda que cada acción sea realmente "operante", como señala Eugenio Barba (Barba, 1990), pues de esa manera el público recibe algo que su mente puede leer y entender, lo cual deviene clave para que el espectador se conecte con el contenido, primero emocional y luego, ideológico, de la obra.

Su término (es decir, su meme) fue tan exitoso que ya se incluyó en el Oxford English Dictionary con la siguiente definición: "Elemento de una cultura que puede considerarse transmitido por medios no genéticos, en especial, la imitación". (Iacoboni, p. 56, 2009)

En este caso, Iacoboni hace referencia a un concepto acuñado por Richard Dawkins y Susan Blackmore. Para ambos autores, se pueden transmitir, de una generación a otra, tics, ideas, gestos, sistemas de creencias; esto, en gran parte, se logra mediante la codificación cultural de comportamientos. Podríamos decir, que las ideologías no solo se construyen en la mente, sino también en los cuerpos de las personas. Por ejemplo, históricamente, las religiones han diseñado una serie de posturas corporales a través de las cuales "representan" conceptos básicos de sus dogmas. El respeto a Dios, por solo citar un ejemplo, y la sumisión a la autoridad suprema de la divinidad, están claramente codificados en el

catolicismo a partir de la reverencia ante el altar y el arrodillarse para rezar o recibir bendiciones del Padre. Esto nos remite a la teoría sobre el *gestus* social de Bertol Brecht, para quien, los gestos que ejecuta el personaje construyen su actitud ante el mundo, su manera de relacionarse y autodefinirse en un entorno social determinado. Dicho *gestus*, obviamente, está moldeado por los comportamientos socio-culturales de una clase o estrato social y debe ser encontrado y representado por el actor. Cuando percibimos estos *gestus* o, podríamos decir, memes, en la escena o la pantalla cinematográfica, se activan en nuestra mente las neuronas espejo, las cuales nos ayudan a reconocer el comportamiento físico, así como el significado asociado al mismo. El personaje ha heredado esos comportamientos por pertenecer a un ámbito social determinado; así como el público puede reconocerlos porque los ha percibido en otras narraciones, en los textos de Historia, en su propia vida o en su época. ¿Cómo los ha percibido?

(...) *la percepción y la acción constituyen un proceso unificado en el cerebro. (Iacoboni, p. 25, 2009)*

Anteriormente se pensaba que nuestro cerebro tenía un área para el control motor, otra para la visión, otra para sentir los objetos del mundo, otra para pensar en estos objetos, pero el descubrimiento de las neuronas espejo reveló que la misma neurona que se activa cuando un ser humano, por ejemplo, coge una manzana, se activa cuando ese ser humano ve a otro tomar una manzana, aún sin que haya movimiento en este último. Esto nos permite comprender cómo establecemos una relación significativa y emotiva con la representación de acciones en el teatro y en el cine, y también nos lleva a reevaluar las relaciones forma-contenido, las cuales históricamente han estado mediadas por una concepción de que la obra de arte es ante todo su contenido, la visión de la realidad que expone y

que puede ser interpretada a partir de lo que dicen los personajes sobre el mundo y sobre sí mismos, o de una hermenéutica de las acciones de los personajes. Sin embargo, lo que demuestran los experimentos es que cuando transcurre una acción frente al espectador, dicha acción es simulada en su mente, a partir de la activación de las mismas neuronas que se pondrían en funcionamiento si fuera el espectador el que ejecutara la acción. Por ello, el proceso de percepción es paralelo al de la acción que ocurre en la escena, y no después. Además, no es un proceso intelectual, sino físico. Ahora bien, siendo físico, ¿podría ser estimulado, provocado por las palabras?

La idea fundamental de tal teoría motora de la percepción del habla es que el cerebro percibe el habla de otras personas simulando que hablamos nosotros mismos. (Iacoboni, p. 105, 2009)

En escena, hablar es hacer. Durante años, la manera de concebir el diálogo en el teatro ha estado mediada por la práctica escénica. En el teatro antiguo griego muchas de las acciones debían ser relatadas, no escenificadas, porque no se contaba con los mecanismos escénicos que permitieran hacer rápidamente un cambio de espacio, por ejemplo. El diálogo teatral se ha construido, generalmente, partiendo de lo que la escena puede representar y de la forma de concebir el lenguaje literario en cada época. Sin embargo, el hecho de que una escena sea muy dialogada, no disminuye la eficacia emocional de la misma. En muchos autores dramáticos reconocemos esa belleza y calidad de los parlamentos de los personajes que hacen a la crítica exclamar que estamos ante grandes monólogos o modelos de lo que debe ser el diálogo escénico. ¿Pero realmente por qué han sido “grandes”? Los experimentos con las neuronas espejo revelaron que las mismas neuronas que se activan en el lóbulo frontal del cerebro cuando una persona habla, también se activan, de manera

intensa, cuando esa persona ve a otra hablar. Es decir, el individuo que escucha hablar a otro individuo, crea una simulación en su mente y en su cuerpo que le permite sentirse como si fuera él quien pronunciara esas palabras. Una pregunta que cabe aquí sería: ¿ocurre siempre esto? Me atrevo a asegurar que no. Cuando el diálogo pierde verosimilitud, no es posible. Lo que pasaría es que el cerebro del espectador trata de conectarse, pero no lo logra porque no encuentra una expresión definida, precisa o “comprensible”. ¿Qué significa inverosimilitud en el diálogo?

Doc Comparato en su libro “De la creación al guion” (Comparato, 1993), ha señalado algunos aspectos que hacen que el diálogo cinematográfico, también el teatral, pierdan efectividad. Por ejemplo, los diálogos clónicos: todos los personajes hablan igual; las elecciones léxicas equivocadas (atribuirle al personaje palabras que él nunca usaría); los diálogos muy literarios (el personaje se expresa en una forma de habla que no se corresponde con su procedencia social, su profesión, el contexto, etc.; pareciera que el diálogo fue escrito para ser leído, no representado); entre otros.

A menudo se dice que el cine es el reino de la imagen y el teatro lo es del diálogo; sin embargo, estas afirmaciones, a la luz de los descubrimientos neurocientíficos a los cuales hacemos referencia, devienen poco sustentables. Tanto en el cine como en el teatro, el diálogo tiene funciones similares a las de la acción: activar las neuronas espejo del espectador, permitir que este simule en su mente los estados mentales y las emociones de los personajes. Esto implica que el diálogo cinematográfico o teatral adquiere relevancia por sus conexiones con la imagen, por la manera en que permite la construcción de una imagen precisa sobre lo que el personaje siente o piensa. Aún en los textos en los cuales el diálogo se distancia de las normas más coloquiales del habla (por ejemplo, en el monólogo de un personaje shakespereano), el impacto de la palabra está asociado a las imágenes y movimientos que las

mismas puedan estimular en la mente de quien escucha.

En nuestro cerebro, las mismas neuronas que se activan cuando hacemos algo, se ponen en funcionamiento cuando escuchamos las palabras que se refieren a ese hacer, o cuando vemos a otro haciéndolo. Por eso, el diálogo tiene el poder de convocar el acto; pero esto sólo puede lograrlo si, insisto, las palabras son precisas y crean un tejido que forma, tanto las imágenes como las acciones, en una simbiosis permanente donde la palabra que hace y la percepción de lo que esta nombra, se ejecutan casi al tiempo.

El diálogo puede funcionar como una suerte de encantamiento o conjuro permanente que lleva al espectador a activar sus sentidos en función de simular en su mente y su cuerpo, el universo generado por la ficción. Algunos textos del teatro simbolista como “Los ciegos”, de Maurice Maeterlinck, utilizaron esta propiedad del diálogo para desarrollar una poética de la acción interior o psicológica, es decir, en escena no habría mucho movimiento, sino una suerte de estatismo físico, mas no emocional. La intensidad dramática se lograría porque el diálogo apelaría de manera casi permanente a la descripción o la simple evocación de imágenes, olores, texturas, sentimientos, sonidos, etc., que, efectivamente, se harían presentes en el cuerpo y la mente del espectador. Ese era el propósito, y hoy en día sabemos que nuestro cerebro tiene los mecanismos creados para hacer que funcione. Lo mismo ocurre en esas escenas cinematográficas, sobre todo en el cine de suspenso o de terror, en las cuales, a través de la palabra, se generan atmósferas y sensaciones que estimulan en el espectador la vivencia de emociones intensas mediante las cuales llega a sentir, casi como si fuera real, lo que ocurre en la pantalla. Podríamos decir que hasta cierto punto, es real: lo simulas, lo sientes, lo comprendes en tu interior. Tu cerebro te hace vivirlo para que lo experimentes y lo comprendas. Y si lo vives: ¿hasta qué punto es realmente una ficción?

Hemos visto como las personas tienden a imitarse, a sincronizar movimientos mutuos, y cómo este comportamiento motor sincronizado, por lo general, estimula la conexión social. (Iacoboni, p. 177, 2009)

Cuando observamos las acciones de un personaje en la pantalla cinematográfica o en el escenario teatral, ¿es cierto que se produce una identificación real con ese personaje? La ficción genera una ilusión de la realidad, sabemos que el personaje no existe, sino que es una simulación, un signo, un esquema dramático, o como se le quiera llamar. Aun así, ¿qué mecanismo nos permite admirar, rechazar, querer, a los personajes? No es el contenido, no se trata de lo que el personaje significa en términos simbólicos o ideológicos. Se trata, más allá de todo eso, de un significado que está definido por la forma misma, y sobre todo, por la manera en que esta forma puede crear canales para que el público se sienta “unido” con el personaje. Obviamente, hago referencia acá sobre todo, y por el momento, a una dramaturgia clásica, de naturaleza aristotélica, basada ante todo en la identificación. Pero examinemos esta noción de unidad entre el personaje y el espectador. Un villano genera rechazo, y lo hace porque no queremos reflejarlo, no nos interesa “simular” sus sentimientos en nosotros debido a un código ético que nos dice que la actitud de este hombre es deplorable. Pero cuando se trata del héroe, sus acciones nos parecen nobles, y encarna, desde el punto de vista moral, los valores que anhelamos representar y defender en una sociedad. A estas alturas pareciera que nos estamos contradiciendo, en la medida que señalamos anteriormente que el contenido no es lo determinante en la identificación. Y sigue sin serlo, al menos para lograr la sincronía. El contenido, en este caso, únicamente determina si me entrego o no al proceso de identificación, pero el proceso en sí mismo viene condicionado por otros factores; por ejemplo: ¿Cuál es el ritmo del personaje? ¿Qué

hace? ¿Ejecuta movimientos que yo también he hecho o me gustaría hacer? Hay que aclarar que las neuronas espejo reflejan lo que podemos hacer, así es que aun si no hemos montado en un avión, ni estado en un accidente automovilístico, cuando vemos representado esto en pantalla o en la escena teatral, nuestras neuronas espejo se activan y nos permiten “ubicarnos” en lo otro. ¿De dónde parten? De las experiencias similares que hemos acumulado a lo largo de los años y que se vuelven para el cerebro una especie de anclas a partir de las cuales podemos imaginar y vivir cómo se sentiría algo que..., ¿no hemos hecho? Resulta curioso que una de las técnicas usadas por el maestro ruso Constantin Stanislavski en su método para el trabajo con el actor, surgiera de este principio. Stanislavski hablaba del “si mágico”: *Si yo hubiera vivido esto, cómo lo habría hecho, cómo lo habría sentido...* Y así el actor puede recrear en su interior lo que ocurre en la escena. La intensidad estará determinada en gran parte, por la capacidad del actor de simularlo en su mente y literalmente, “sentirlo”. Un actor debe tener muy desarrolladas sus neuronas espejo, porque solo así podrá ponerse en el lugar de su personaje. Las neuronas espejo nos dan la respuesta a un viejo dilema del arte del actor. Cuando este se encuentra en estado de representación: ¿es él realmente o se convierte en el personaje que interpreta? Podríamos decir que es él, simulando, a través de las neuronas espejo, los estados mentales y las emociones de su personaje. En la medida que encuentre estímulos fuertes para poner a funcionar dichas células, logrará una mejor interpretación o, para ser más exactos, y por qué no, científicos, vivencia de las emociones de su personaje. Cuando lo consigue, el espectador recibe una representación definida de movimientos, ritmos, gestos, acciones, expresiones, que puede imitar, con los cuales se puede sincronizar. Así, el actor imita a su personaje para vivirlo, y el espectador imita lo que hace el actor, para también vivir el personaje. El intérprete se sincronizará con una de las versiones

posibles que le permite entender, y ahí sí, construir un sentido o un contenido para la estructura de comportamiento propuesta por la obra. La interpretación viene después de la sincronía, y la verdad, no siempre es necesaria, pues a veces, vivir, es una manera de entender, aun cuando lo vivido no sea procesado, analizado, dimensionado.

Mi cerebro entiende lo que ve, y lo que ve determina lo que yo siento. (Iacoboni, p.111, 2009)

Un experimento muy significativo con las neuronas espejo probó que estas células se activan cuando vemos que una persona agarra un pocillo, pero lo hacen con más intensidad si esa misma persona recoge el pocillo de una mesa llena de migajas, pues asumen que el movimiento tiene una intención, que es la de limpiar la mesa; sin embargo, si repetimos la escena con una mesa ordenada, llena de dulces y galletas, las neuronas espejo entrarán a funcionar con una intensidad aun mayor, pues se asumirá que la persona que coge el pocillo lo hace con el propósito de beber de este, y para nuestro cerebro, beber es una acción más fundamental que limpiar. Esto nos permite repensar qué elementos pueden llevar a que una acción dramática tenga más o menos fuerza que otra. Si se trata de acciones que son más relevantes para nuestro instinto de supervivencia, seguramente despertarán emociones más fuertes en el público. Por ejemplo, si vemos al personaje beber una taza de café, esto podría generar una experiencia más intensa que si observáramos al mismo personaje tender su cama. Ahora bien, la generalización en este caso nos podría tender una trampa. Porque si el personaje tiende la cama, pero sabemos que al tenderla existe la posibilidad de que encuentre la nota que le dejó su amante al partir, entonces, esa acción puede hacer que las neuronas espejo también se activen con gran intensidad. Y es que estas células además entran en funcionamiento ante la posibilidad, el futuro, lo que imaginamos que podría ocurrir. Al encontrar

la nota, el personaje podría tener una gran decepción, echarse a llorar: el sólo hecho de pensar en eso, de anticipar reacciones fuertes que tendrán lugar en el futuro, hace que nuestro cerebro ponga en marcha el plan para también simular ese estado, experimentarlo, y eso nos lleva a percibir con gran fuerza la acción que estamos viendo. Un guionista o dramaturgo debe tener en cuenta esto al escribir: las acciones que diseña (no todas, pero sí un gran porcentaje), no sólo precisan tener la posibilidad de asociarse con acciones fundamentales para la vida, sino que también requieren crear el potencial para eventos futuros que logren estimular con suma intensidad, a las neuronas espejo. Así, el cerebro entiende que ve algo, y ese algo, lo lleva a un sentimiento. Pero lo que ve, de acuerdo a como lo ve, determina el sentimiento respecto a lo visto. Aunque esto suena a perogrullada, deviene esencial tenerlo en cuenta para, por ejemplo, armar la visualidad de una escena, teatral o cinematográfica. Los objetos, colores y demás contenidos en la escenografía nos ayudan a dirigir las acciones hacia uno u otro propósito, y a establecer una ruta para el desarrollo posible de algunas de estas acciones, lo cual le permite al espectador, una experimentación más o menos fuerte de lo que ocurre en la escena.

*Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.*

La antropología, desde hace varios años, se está teatralizando; y el teatro, hace décadas que se está antropologizando. Parafraseado esta idea del célebre teatrólogo francés Patrice Pavis, podemos

decir que la neurociencia también se está teatralizando y el teatro se está neuro-explicando. Lo mismo le pasa al cine. Al comprender, tomando como base las investigaciones más recientes de la neurociencia, qué pasa en nuestro cerebro cuando estamos frente a una representación teatral y cinematográfica, nos acercamos de manera científica a conceptos como el de la mimesis, la acción dramática, el personaje, entre otros. Pero también, nos permite comprender la grandeza del lenguaje y la estructura de las obras artísticas. ¿Precisa el arte de esta comprensión? Estoy seguro que sí. No porque el arte necesite ser validado por la ciencia, sino porque este encuentro maravilloso entre ciencia y arte, le otorgará al arte las herramientas para llevar adelante nuevas investigaciones sobre el lenguaje y sobre un tema que no ha sido tan abordado por la teoría y la praxis artísticas recientes: la problemática de la recepción. Las aproximaciones a este asunto han sido, en gran parte, abordajes sociológicos o psicológicos, y en ese sentido, ha habido aportes interesantes, como los desarrollados por Fernando de Toro (de Toro, 1992). Sin embargo, este es un campo donde nos hemos adentrado todavía de manera horizontal. Las neuronas espejo nos proveen un marco para hacerlo verticalmente. El arte puede convertirse en un laboratorio de gran eficacia para la ciencia contemporánea; es más, la vieja dicotomía arte-ciencia, aun no superada por la práctica científica contemporánea (aunque ya se están haciendo esfuerzos muy significativos al respecto), quedaría insubsistente. A fin de cuentas, como dice Segismundo, el personaje de la obra teatral de Pedro Calderón de la Barca, “*toda la vida es sueño*”, porque toda la vida nos la pasamos imitando los comportamientos de los demás, para entendernos, para ser su espejo, y ellos, a su vez, se convierten en nosotros. Así, la otredad soy yo también, y pareciera que estamos sumergidos en un eterno sueño en el cual tenemos que simular, representar, para vivir la ilusión, que finalmente es nuestra vida.

Bibliografía

- Auerbach, Erich (1950), *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barba, Eugenio (1990), *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. México: Impresora Múltiple, México.
- Bordwell, David (1996), *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A..
- Brecht, Bertolt (1970), *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Comparato, Doc (1993), *De la creación al guion*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión Española.
- Howard Lawson, John (1976), *Teoría y técnica de la Dramaturgia*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Iacoboni, Marco (2009), *Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación de cómo entendemos a los otros*. Madrid: Katz Editores.
- McKee, Robert (2002), *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial.
- Pavis, Patrice (1980), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- ____ (2000), *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine.*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- Toro, Fernando de (1992), *Semiótica del Teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Vilches, Lorenzo, comp. (1998), *Taller de escritura para cine*. Barcelona: Gedisa.



Lizeth Juliana Parada Villamizar