



BRAD KRUMHOLZ (2023). WHY DO ACTORS TRAIN?
EMBODIMENT FOR THEATRE MAKERS AND THINKERS.
METHUEN DRAMA.



¿Cómo se puede estudiar el entrenamiento actoral desde las nuevas teorías relacionadas con la denominada *cognición corporizada*? Esa es la pregunta inicial que se plantea e intenta resolver el profesor del departamento de teatro del Hunter College de Nueva York y director del North American Cultural Laboratory Brad Krumholz a lo largo del presente volumen que vamos a reseñar.

Con los textos de creadores escénicos de referencia como la directora Anne Bogart y de teóricos del pensamiento teatral contemporáneo como Stanton B. Garner Jr., el libro *Why Do Actors Train?* presenta una interesante conjunción entre la práctica actoral y la fundamentación filosófica actual, pues en él podemos observar cómo los nuevos enfoques desarrollados desde la perspectiva de la *cognición corporizada* están provocando una reformulación o, si queremos ser más concretos, una justificación científica de determinadas técnicas actorales propuestas por directores-pedagogos del siglo XX como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba o Konstantín Stanislavski. El estudio de Krumholz supone una reflexión crítica de determinados ejercicios interpretativos como procesos corporizados a partir de los avances que se dan principalmente la fenomenología y las ciencias cognitivas actuales.

Pero antes de analizar el volumen, conviene recordar que la *cognición corporizada* se presenta como una rama de las denominadas ciencias cognitivas postcognitivistas o dinamicistas que plantea una alternativa al cognitivismo clásico presentando la cognición como *acción corpórea* donde la percepción es acción guiada perceptivamente y las estructuras cognitivas emergen de los modelos sensoriomotores en retroalimentación constante con el entorno, ello permite que la acción

sea guiada perceptivamente. Este nuevo modelo sustituye la noción de *representación* del medio circundante, propuesta por los modelos cognitivos anteriores, por la noción de *acción corporizada*, superando la contraposición existente entre percepción y acción. Desde esta nueva dimensión, la percepción y la acción, lo sensorial y lo motriz, están en conexión recíproca permanentemente. Dicha perspectiva da una importancia a la parte motora del ser humano y su condición relacional con el entorno como fuente de los procesos cognitivos, cuestionando la dualidad cuerpo-mente cartesiana y proponiendo un estudio holístico del ser humano. Estudiosos como Francisco Varela, Humberto Maturana, Alva Noë, Shaun Gallagher, Georges Lakoff o Mark Johnson han puesto las bases a esta teorización interaccionando el pensamiento filosófico de la experiencia humana desde los supuestos fenomenológicos con las tendencias de las ciencias cognitivas emergentes. La *cognición corporizada* formaría parte de la *4-E Theory of Cognition* que englobaría e interaccionaría cuatro perspectivas, desarrolladas desde las posiciones post-cognitivist, como marco conceptual: *Embodied Cognition*, *Enacted Cognition*, *Extended Cognition* y *Embedded Cognition*. Dichas teorizaciones conectan perfectamente con el trabajo psicofísico que hace el actor como núcleo de su formación y creación.

A partir de esta contextualización, pasemos al libro de Brad Krumholz. Dicha obra se articula de la siguiente manera: un capítulo introductorio, «Overview», en el que se presenta el marco conceptual del volumen; tres capítulos principales que configuran la obra partiendo del estudio de un ejercicio concreto del entrenamiento actoral que el autor ha experimentado y desarrollado pedagógicamente en las aulas sobre el cual articula todos los principios de la *cognición corporizada* y el pensamiento filosófico asociado; y un último capítulo, «Afterthinking», en el que expresa, a modo de conclusión, su pensamiento sobre las conexiones entre los principios teatrales que se extraen de los ejercicios estudiados respecto al entrenamiento actoral y los principios filosóficos y científicos que se ponen de manifiesto.

En el capítulo introductorio el autor aborda la importancia de la comprensión de la actuación y del proceso de creación que lleva a cabo el actor como cuerpo-mente en acción, separándolo del dualismo cartesiano clásico para proponer un estudio integral del intérprete que encuentra su sustrato filosófico y cognitivo en las teorías fenomenológicas o neurofenomenológicas que hemos expuesto en los párrafos anteriores.

Krumholz destaca la importancia del pensamiento filosófico actual para la comprensión del trabajo que realiza el actor y la actriz desde su entrenamiento hasta la representación construyendo un cuerpo escénico, un cuerpo extra-cotidiano en términos de Eugenio Barba, que puede ser estudiado y comprendido a la luz de los avances de la *cognición corporizada*. Para ello, Krumholz tiene en cuenta, además de los maestros de la actuación del siglo XX y XXI, a estudiosos que han relacionado dichas perspectivas en sus investigaciones sobre la actuación, tal es el caso de Rick Kemp en su obra *Embodied Acting: What Neuroscience Tell Us about Performance?* del año 2012 o John Lutterbie en su trabajo *Towards a General Theory of Acting* del 2011, conjuntamente con filósofos que han tenido muy en cuenta los avances cognitivos como Mark Johnson, Maxine Sheets-Johnstone o John Dewey. La metodología de trabajo propuesta por el autor que llevará a cabo en los capítulos nucleares del volumen se centrará en conectar el pensamiento pragmático que nace del entrenamiento actoral a través del laboratorio como espacio de investigación artística con la reflexión y conceptualización filosófica y científica. Krumholz aboga por una aproximación experimental desde parámetros etnográficos para la investigación performativa o investigación *a partir o desde* la práctica artística basada en la observación participante, idea compartida actualmente por numerosos investigadores que ven en los estudios cualitativos etnográficos y autoetnográficos un interesante campo metodológico para el análisis de la práctica escénica.

El capítulo 1 del libro parte de un detallado estudio de los ejercicios *plásticos* que desarrolló el director polaco Jerzy Grotowski en su época del Teatr Laboratorium y que han ido practicando numerosos actores en su entrenamiento físico. Para Krumholz, el estudio de estos ejercicios basados en el detalle corporal desde movimientos articulatorios en diversas direcciones y rotaciones ayuda a trabajar los principios de segmentación corporal y de desbloqueo psicofísico del actor para conectar su cuerpo-mente con sus impulsos corporales personales mediante la conocida *vía negativa*. Todo ello con la finalidad de activar el cuerpo-memoria como cuerpo-vida del actor. Krumholz conecta la práctica de dicho entrenamiento con los conceptos de *acción* e *intención*, relacionándolos con el pensamiento de Ludwig Wittgenstein y la concepción de *image schemas* de Mark Johnson hasta llegar a las referencias sobre filosofía pragmática de John Dewey respecto a la acción cooperativa como base de la interacción social que todo trabajo

actoral debe tener, resaltando la dimensión no solo orgánica sino relacional de su proceso creativo.

En el capítulo 2 el ejercicio estudiado es el de *Las tres capas*. Dicho ejercicio se basa en el trabajo actoral desde tres niveles diferentes: el primero es el sensorial a través de la exploración a partir de los sentidos, la percepción y la escucha; el segundo nivel es el de las articulaciones; y, finalmente, la tercera capa es la del espacio mediante las relaciones de los cuerpos con el entorno físico. Este trabajo técnico se conecta directamente con las tesis neurofenomenológicas del filósofo Alva Noë que destacaba cómo los procesos perceptivos están profundamente condicionados por patrones motores, por nuestras modalidades de interacción con el ambiente circundante, pudiendo hablar de *potencialidades de acción* implicadas en el proceso perceptivo. Brad Krumholz relaciona dicha conceptualización con la importancia de la atención en el entrenamiento actoral y el trabajo con la *propiocepción*, sentido que se ocupa de la posición corporal a partir de la información de los receptores cinestésicos que informan de nuestro movimiento. Además, este sentido también actúa en la percepción del entorno y nos permite comprender la actitud de los demás observando su movimiento. Ello se interacciona con el concepto de *esquema corporal* defendido por Shaun Gallagher, que comprendería una conciencia pre-reflexiva y propioceptiva de la acción. Para Krumholz, el ciclo de percepción-atención-intención se presenta como un pilar básico para la técnica actoral apoyada desde las tesis neurofisiológicas y fenomenológicas y, en consecuencia, el entrenamiento debe focalizarse en la concienciación y activación de estos procesos cognitivos, fundamentación que también fue defendida por otros pedagogos de la interpretación como Phillip Zarrilli. A modo de conclusión del capítulo, el autor señala la importancia de una cuarta capa para cerrar el ejercicio que sería la de la imaginación, donde se produciría la asociación de la cartografía corpórea con las imágenes mentales.

Finalmente, el capítulo 3 aborda el trabajo de la voz y su interacción con el cuerpo a partir del ejercicio *Acción vocal*. Este ejercicio se basa en el entrenamiento vocal propuesto por Jerzy Grotowski a partir de los resonadores y continuado por Eugenio Barba con los actores del Odin Teatret, además del estudio del habla escénica y la acción física llevado a cabo por Konstantín Stanislavski. Krumholz conecta dicho trabajo con las tesis expuestas por lingüistas como Adam Kendon y David McNeill o filósofos como Mark Johnson y Georges Lakoff con su *Conceptual*

Metaphor Theory, destacando la dimensión corpórea de las metáforas de la vida cotidiana, que proponen la importancia de la interacción sensoriomotora con el entorno como construcción del lenguaje, defendiendo la dimensión motora de las palabras como consecuencia de la acción corporizada del cuerpo-mente en acción. La conexión entre gesto-voz-palabra se presenta como un producto de una actividad mental y física que enfatiza la dimensión corporal del lenguaje verbal. De ello se desprende la visión de una perspectiva corporizada de la voz en relación con los procesos de simulación mental donde los estudios neurolingüísticos actuales están aportando nuevas vías de estudio. Es el caso de los trabajos de William Condón, Tyler Marghetis, Benjamin K. Bergen o Pierre Feyereisen. Todo ello le lleva al autor del libro a enfatizar la importancia de la corporalidad de las palabras a través de la relación cuerpo-voz y gesto-palabra.

El último capítulo, en forma de conclusión, comenta primeramente de forma epidérmica la relación de los principios tratados en capítulos anteriores con el trabajo de la emoción y la imaginación por parte del actor en conexión con los estudios de neurocientíficos y psicólogos contemporáneos, como los de Antonio Damasio. Finalmente, en los últimos apartados del capítulo se expone la importancia de las nuevas perspectivas cognitivas enactivas o corporizadas para el estudio de los fundamentos técnicos de la interpretación y de los ejercicios que componen y construyen los diferentes entrenamientos actorales, teniendo en cuenta que el libro presentado solo es un primer paso hacia una relación fructífera entre la práctica escénica y su fundamentación científica, abogando por una perspectiva etnográfica como método de estudio para abordar la práctica performativa. Un reto aun por desarrollar de manera profunda y sistemática.

Para concluir, podemos señalar que *Why Do Actors Train? Embodiment for Theatre Makers and Thinkers* se presenta como un libro original en su forma, pues utiliza ejercicios concretos del entrenamiento actoral para buscar su justificación científica desde el pensamiento teórico y crítico, conjugando la técnica del intérprete y los avances actuales en los campos de la filosofía y las ciencias cognitivas. Pero habría que matizar que la perspectiva que Brad Krumholz aborda para el análisis de la actuación, el pensamiento desarrollado por determinadas corrientes filosóficas como la fenomenología, está totalmente conectada con los descubrimientos que se han dado y se dan en el mundo de las

neurociencias. Las aportaciones neurocientíficas son las que han hecho dar un giro de tuerca a los estudios escénicos actuales, pues aportan evidencias objetivas que obligan a reformular el pensamiento actoral anterior y, en consecuencia, actualizar la reflexión crítica de dicho objeto de análisis. Consideramos que esta idea es básica para afrontar el estudio del proceso de creación que lleva a cabo el actor. Los descubrimientos científicos son los que provocan los cambios de pensamiento y el fértil campo neurocientífico y cognitivo es el sustrato sobre el cual se pueden hacer nuevas lecturas respecto al complejo mundo de la actuación. Aun así, el libro de Krumholz supone una valiosa aportación para conseguir que este encuentro entre arte y ciencia se dé cada día con más fuerza desde el interés de numerosos estudiosos del hecho interpretativo y prácticos de la escena contemporánea.

Martín B. Fons Sastre
Universidad Loyola Andalucía