

# La ambigüedad escénica. Necesaria para la estimulación del espectador.

RIBAGORDA LOBERA, Miguel - miguelribagorda@gmail.com

---

Tipo de trabajo: conferencia

---

» Palabras claves: ambigüedad – activación cerebral – percepción – autopoiesis – espectador

## » **Resumen**

En este trabajo se presenta una herramienta subjetiva para autoevaluar la calidad de una propuesta teatral: la ambigüedad escénica. Su presencia en la obra teatral es un elemento concluyente para provocar la activación neuronal del espectador en regiones de la topología cerebral que tienen que ver con la resolución de conflictos. Esta característica debería presentarse en toda manifestación artística para generar espectadores activos, y en el caso de las artes escénicas, su existencia habilita la creación del bucle autopoietico con el escenario, proceso necesario para que la propuesta sea bidireccional y no solo representativa.

## » **Presentación**

Partamos de una hipótesis: La calidad de una propuesta escénica está relacionada con el grado de activación que esta genera en el cerebro del espectador<sup>1</sup>, quien, inmerso en un juego de significantes y significados explícitos o sugeridos, es estimulado perceptivamente en un grado que abarca desde la inactividad hasta la renuncia temporal de su yo. En ese abanico, la ambigüedad es un factor determinante para la percepción activa del espectador.

Las resonancias sensoriales y motoras, que forman parte de la subjetividad del espectador, también conocidas como *conciencia receptora*, son las que mantienen el bucle autopoietico<sup>2</sup> con el escenario. Con un lenguaje distinto, se puede intuir el mismo concepto en los escritos del padre del FUTURISMO, Filippo Marinetti (2009: 35-40) al respecto de su concepción del espectáculo. En las famosas *veladas* por él descritas, se alternaban arengas, actos de provocación al espectador (les ponían chinchetas en la butaca o vendían la misma entrada a dos espectadores), realizaban exhibiciones de obras de arte figurativo o

---

1. Al hablar de espectador me referiré indistintamente a espectador, espectadora, espectadores o espectadoras. Lo mismo sucede con el actor o cualquier otra figura sujeta a género.

2 La autopoiesis es un neologismo introducido por los biólogos Francisco Varela y Humberto Maturana que designa la cualidad de un sistema capaz de reproducirse y mantenerse por sí mismo.

provocaban griteríos en el escenario, entre otras rupturas, desplazando el concepto teatral del plano de la *representación* al de la *acción* donde la resonancia sensorial del espectador está en constante movimiento. Esas resonancias sensoriales son a su vez motoras como acción directa sobre la mente, sobre los nervios, sobre el físico de los espectadores.

Históricamente, además de Marinetti, sería justo mencionar también a Sergei Eisenstein (1999) como el precursor del nexo resonante que vincula al actor con el espectador. Es el primero que habla y teoriza sobre la construcción de movimientos expresivos, orgánicos y de acciones físicas en el actor, y el modo en que este, de manera inductiva, genera resonancias en el espectador al someterlo a estímulos de acción psicológica y sensorial con el fin de producirle un choque emotivo, con el fin de conquistarlo. Michael Chejov por su parte, presentó una técnica de interpretación basada principalmente en imágenes, a ser posible, imágenes intensas que evitaban los procesos mentales complicados. Con esta técnica de trabajo con actores, trabajo desde el gesto psicológico, buscaba estimular sensorialmente al espectador, estímulo que ya hemos visto que también es motor.

Se ha teorizado ampliamente sobre las resonancias en espectadores pero aún no se ha estudiado una aproximación desde las ciencias cognitivas que, entre otras bondades, facilitan el acceso al estudio de la ambigüedad. Estas ciencias están definidas en la confluencia de distintas disciplinas como las neurociencias, la inteligencia artificial, la psicología cognitiva, la filosofía de la mente, la lingüística o la antropología. Las ciencias cognitivas se han constituido en el paradigma mental más influyente desde comienzo del siglo XXI, y su acercamiento a las ciencias escénicas es mandatorio y aún poco transitado.

¿Cómo se llega a la ambigüedad desde esta aproximación? Entre otras materias, las ciencias cognitivas estudian el sistema nervioso, el cerebro, las neuronas y su activación. Hay un grupo neuronal bastante estudiado y conocido que ha de activarse en el espectador por el trabajo del intérprete; las neuronas espejo<sup>3</sup>, situadas en la corteza pre-motora y en las zonas que tienen que ver con la percepción y la habilidad para comprender los sentimientos de los otros. Pero también tenemos otras áreas menos estudiadas con relación al proceso espectacular, y relacionadas con la identificación del yo y la resolución de conflictos. Uno es la corteza orbito frontal dentro de la región del lóbulo frontal relacionada con el procesamiento cognitivo de la toma de decisiones, y por tanto, afectado por la ambigüedad, en nuestro caso la ambigüedad escénica, y otro la ínsula, que actúa como zona de asociación especialmente en lo que se refiere a la asociación entre percepción y emoción.

---

3. Los primeros artículos que se publicaron al respecto del descubrimiento de las neuronas espejo fueron: Di Pellegrino, G., Fadiga, L., Fogassi, L., Gallese, V. Y Rizzolatti, G. (1992). Understanding motor events: a neurophysiological study. En *Experimental Brain Research*, núm. 91, pp. 176-180. Fadiga, L., Fogassi, L., Gallese, V. Y Rizzolatti, G. (1996). Premotor cortex and the recognition of motor actions. En *Cognitive Brain Research*, 3 (2), pp. 131-141.

Pienso que el arte debe presentar márgenes de indeterminación, donde reside la ambigüedad, para excitar estas áreas. En la literatura, Wolfgang Iser<sup>4</sup> es conocido por sus *Leerstellen* o espacios vacíos. Según afirma: "Siempre que los segmentos de texto se encuentran abruptamente, hay espacios vacíos que interrumpen el orden esperado del texto" (Iser, 1994:302). En estos espacios el lector es desafiado a relacionar los segmentos de texto. El trabajo del lector es relacionar estos elementos narrativos diferentes entre sí, relación que no está predeterminada por el texto. Sugiero pensar en Samuel Beckett o Harold Pinter para encontrar similitudes en dramaturgias teatrales que, escenificadas, permiten que el abanico receptivo del espectador sea alto porque existe un grado de pre-constitución bajo. Este será el terreno ideal para encontrar esa participación e implicación activa fruto de la adhesión neuronal conseguida entre emisión y recepción en una representación teatral. La teoría afirma que en estos casos existe una sincronía motora, un reconocimiento (y auto-reconocimiento) generado por una correspondencia de acciones entre el escenario y el espectador que puede llegar a generar anulaciones. Como dice el profesor Vittorio Gallese (2011: 41): "Mediante la activación de los sistemas neurales subyacentes a lo que sentimos tanto nosotros como los demás, se logra una forma directa de comprender a los otros desde el interior —una sintonización intencional— hacer del otro, un *otro yo*".

El cerebro del espectador *activo* es uno, que durante una representación teatral está preparado para crear significado, para adquirir conocimiento, es uno lo suficientemente flexible para entender situaciones con interpretaciones evidentes y también con interpretaciones ambiguas que completará según su grado de actividad. La ambigüedad es una herramienta potente para crear ciclos autopoieticos sólidos. Los artistas, los directores de escena que lo saben, lo aprovechan para crear estados poco definidos porque conseguirán espectadores más activos. Como señala el neurobiólogo Samir Zeki (2004: 174): "Entender las bases neuronales de la ambigüedad requiere primero entender que el cerebro no es un mero cronista pasivo de eventos externos y que, por tanto, percibir no es algo que el cerebro hace pasivamente".

Zeki es uno de los principales investigadores en el campo de la ambigüedad y el arte, y estudia la capacidad del cerebro para construir lo que ve asignando significados a señales, gestos, tonos, silencios, etc. Las percepciones que el cerebro del espectador crea son el resultado de una interacción entre las señales que recibe y lo que hace con ellas. Para entender la percepción y el conocimiento que se adquiere a través de él, se debe estudiar no solo la naturaleza de las señales emitidas desde escena y que recibe su cerebro, sino también qué contribución hace este para adquirir conocimiento. De acuerdo a Zeki (2004: 174), la principal ley que dicta lo que el cerebro hace con las señales que recibe es la ley de constancia:

---

4. «Los vacíos de un texto literario no son, como se podría sospechar, un defecto, sino que constituyen un punto de partida elemental para su acción primaria. [...] El lector va a llenar ese vacío o lo va a eliminar de forma permanente. Mediante su eliminación, se utiliza el espacio para la interpretación e incluso presenta distintos puntos de vista entre las relaciones no formuladas» [Iser 1994: 235].

Esta ley se basa en el hecho de que el cerebro solo está interesado en las propiedades de los objetos, superficies, situaciones y más cosas constantes [...] Así, el imperativo para el cerebro es eliminar todo lo que le es innecesario.

La búsqueda de lo constante es relativamente sencilla cuando la elección es limitada, y se complica cuando el cerebro se enfrenta a distintas soluciones. Si recurrimos al mundo de la escena, el espectador es un individuo en constante atención frente al torrente creativo que se desarrolla en escena y debe asegurarse de cuáles son las posibles soluciones ante la proyección de conflictos a los que es expuesto. El cerebro del espectador debe decidir cuál es la solución más probable ante las variantes posibles que le presenta la dramaturgia escénica, y para ello solo tiene una opción, que es la de tratar a todas las soluciones con igualdad de probabilidad dando a cada una de las soluciones un lugar en su estado de consciencia, pero de tal forma, que solo sea consciente de una de las interpretaciones en un momento dado. Cada individuo de manera autónoma infunde sentido a lo que percibe apoyándose en su léxico de acciones, y este no tiene por qué coincidir con el de otro agente receptor. Esto es interesante porque no significa que lo que un espectador perciba sea lo correcto frente a lo que perciba otro: todas las conclusiones, percepciones, son válidas. Esta idea coincide con la definición que Zeki (1999: 203) hace de la ambigüedad: “La definición de la ambigüedad basada en la neurobiología es opuesta de la definición del diccionario; no es incertidumbre, sino certeza, la certeza de muchas interpretaciones igualmente plausibles, cada una de ellas válida cuando ocupa la etapa consciente”.

Así se llega a una conclusión interesante: no existe la interpretación correcta de una escena o de una obra. La información que llega al cerebro de un espectador es tan válida como la que llega al de otro. Esta es una constatación de que no hay ninguna característica única esencial y constante en la representación teatral que haga que el cerebro del espectador interaccione por igual, con independencia de sus características biológicas. Algo que a un espectador puede parecerle ambiguo, a otro puede no parecérselo. Hay un experimento interesante llevado a cabo en la Universidad de Iowa referenciado por Gabriele Sofia (2010: 55-60), que consistió en medir con una fMRI (Resonancia Magnética funcional) la actividad del cerebro en respuesta a determinadas expresiones faciales de intensidad diversa. La hipótesis que guió el estudio afirmaba que la corteza pre-frontal media está activa durante las condiciones de estímulos ambiguos, y estos resultados son significativos en cuanto a la importancia de la ambigüedad en la percepción escénica. Cuando a los sujetos bajo estudio se les mostraba estados emotivos en plena intensidad de felicidad o miedo, se verificaba una fuerte reducción de sus actividades cerebrales tanto en la corteza pre-frontal como en la ínsula anterior bilateral. De esto se puede deducir que la respuesta a los estados emotivos plenos y, por consiguiente, menos ambiguos, *desactivan* las áreas que se emplean en la percepción de uno mismo y en la resolución de conflictos. Esto es fundamental en el espectador: situaciones carentes de ambigüedad que, de manera involuntaria, desactivan partes del cerebro que tienen

que ver con la autopercepción, hacen que no se alimente el bucle autopoietico rompiéndose la comunicación entre agentes.

Los actores, con el director a la cabeza deben saber esto, deben saber que la capacidad del actor para atraer la atención se apoya en su habilidad para crear ambigüedad con sus acciones y sus vínculos, dilatar la experiencia de la acción, desvirtuarla para que se dibuje en la mente del espectador antes de que la termine, mantener su curiosidad activando la zona orbito frontal ya que, ante un grado bajo de ambigüedad, fisiológicamente no se está en situación de resolver conflictos. Esta ambigüedad puede estar circunscrita a cualquier elemento de la construcción escénica desde trabajo actoral de acciones/objetivos, recorridos no completos de dramaturgias o dramaturgias escénicas, inflexiones vocales, en definitiva, cualquier tipo de estímulo que haga que el espectador se active o mejor dicho, no se desactive.

Hay otra realidad que tiene que ver con las características fisiológicas de la ambigüedad. El coreógrafo holandés Ivar Hagendoorn (2004: 2-3) habla de un experimento llevado a cabo en el *Max Planck Institute for Cognitive Neuroscience* de Leipzig, en donde demostraron que la región del cerebro responsable de la liberación de la dopamina se activa cuando la incertidumbre en la predicción de la tarea aumenta:

Quando uno se expone a una secuencia de eventos, ya sean sonidos, pulsos luminosos o movimientos, parte del cerebro automáticamente formará una predicción del siguiente evento en la serie. Una desviación entre el evento real y el anticipado resulta en un error en la predicción. Los errores en la predicción se han relacionado con la liberación de dopamina, implicada en la regulación de la excitación.

Lo que en cualquier caso parece evidente es que el espectador más activo es el sometido a la ambigüedad perceptiva a través de una *pre-interpretación* del actor que le permite que la región de su cerebro responsable de la liberación de la dopamina se active. Este neurotransmisor cerebral se relaciona con las emociones y los sentimientos de placer, por lo que disfrutará sometido a esa ambigüedad. *Disfrutar* puede codificarse con emoción e incluso atención, y esos valores psicofisiológicos alimentan el lazo de comunicación que el espectador debe tener con la escena para mantener una relación dinámica y no ser sometido a una enunciación o exposición autónoma. Puede/debe encontrarse ambigüedad en los *sats* de Eugenio Barba (1995: 51) definidos como energía que se puede suspender. También en la *predigra* (pre-actuación) de Meyerhold (1992) que definía como momentos en que una serie de acciones concluye y se recupera la energía, el impulso, para dar comienzo a la serie siguiente. Igualmente en el concepto de Vajtangov de *vivir en la pausa*. Todo esto es suscrito por las neurociencias cognitivas usando el lenguaje de la neurobiología. Dice Barba:

Pensar en la presencia escénica en términos de energía puede sugerir a los actores que cuanto más capaces sean de forzar el espacio del teatro y los sentidos del observador, más eficaces van a ser. Por lo tanto, en lugar de bailar con la atención del espectador, el actor la bombardea y la aliena.

Con esta afirmación, Barba indica que el actor enajena la atención del espectador, hace que tenga una pérdida temporal de su yo. Al no bailar con él, le somete a un estado de sorpresa a través de la modelación de su energía, que es lo mismo que decir, que a través del manejo de la diferencia de potencial de la acción que emplea, sometiendo a la percepción del observador a reacciones inesperadas frente a acciones pre-codificadas, un impulso/contra impulso no esperado, genera ambigüedad.

La enorme importancia que la ambigüedad tiene en el espectador debe ser medida en vivo en espectáculos donde este lenguaje escénico se ponga en práctica. Un ejemplo que se puede estudiar más allá del representativo es en el arte pictórico. Pongamos por ejemplo al pintor flamenco Michaël Borremans, considerado uno de los diez pintores vivos más influyentes en la actualidad. Entre su obra plural (pintura, escultura, vídeo), he seleccionado un lienzo, *Fixture*.

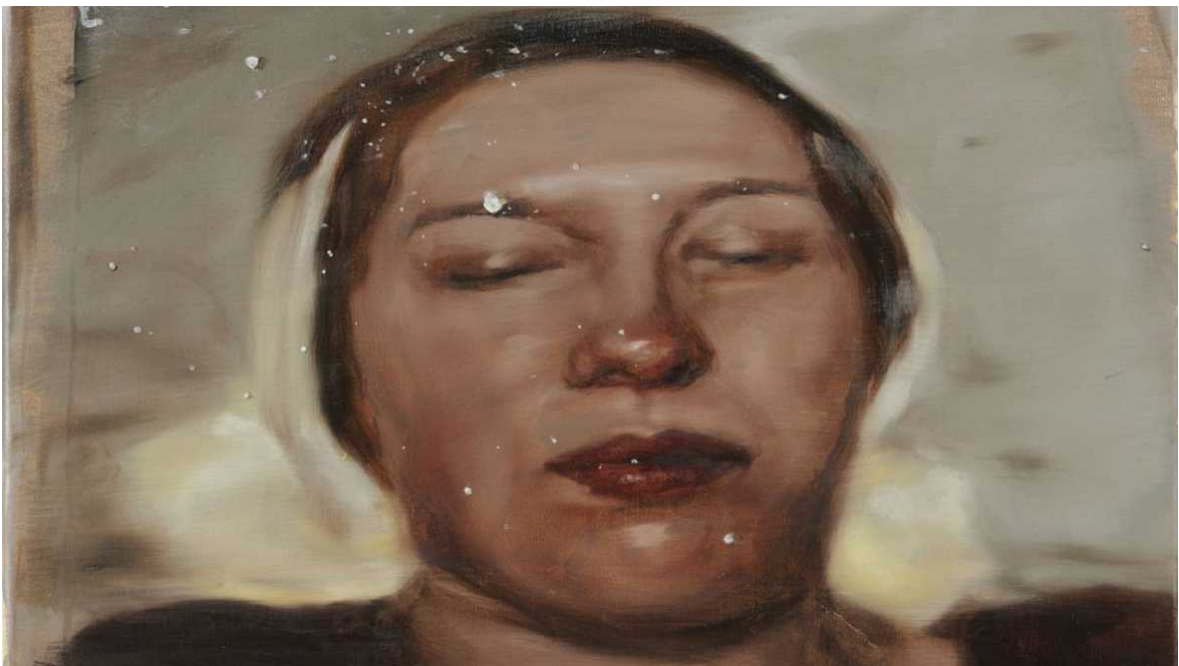


Figura 1. Borremans, Michaël (2008) *Fixture*. Óleo sobre lienzo, 40x50 cm.

En un primer momento, *Fixture* transmite una sensación de placidez, equilibrio, quizá ternura, pero al poco tiempo de estar contemplando el lienzo comienzan los *desplazamientos sensoriales*. Ya no es tan plácida ni tan equilibrada ni tan amable. Hay un trasfondo distinto, aparecen las preguntas. ¿La mujer está sumergida en el agua, detrás de un vidrio? Está donde esté, ¿es voluntario?, ¿respira o mantiene la respiración, está viva? Como espectador, sufro una lucha interna que me lleva a situaciones poco

agradables: soledad, tensión, violencia, e incluso a pensar en la muerte de la mujer. Las lecturas profesionales se las dejo a los especialistas, pero yo, como espectador de este trabajo me dejo sorprender por el torrente creativo dinámico que ofrece la pintura. Esto es lo que debemos buscar en la escena. Al interesado le remito a buscar trabajos de otro pintor, István Sandrofi.

De acuerdo a la semióloga Fischer-Lichte (2011: 82), hay distintas estrategias de escenificación que el director debe desarrollar para favorecer un espectador activo: 1) cambio de roles entre actores y espectadores, 2) la formación de una comunidad entre ellos, y 3) los distintos modos de contacto reciproco, es decir, la relación entre distancias y cercanías, entre lo público y lo privado o lo íntimo, entre el contacto visual y el corporal. Con estas tres premisas establece los escenarios en los que basar la relación entre actores y espectadores. Mis sentidos inmediatos reaccionan a lo que veo otorgando un significado y aliándose con recuerdos, vivencias, que me generan preguntas, acaso ambigüedades y, después de decidir, trasladando lo experimentado al contexto en el que significa en mi experiencia algo personal e intransferible. Estas dos reacciones son las que abren el espacio al bucle de retroalimentación entre la pintura y mis percepciones como espectador, entre el escenario y el espectador, entre el agente productor y el agente receptor.

## › **Conclusión**

La hipótesis de partida presentaba una manera de evaluar la calidad de una propuesta escénica al relacionarla con el grado de activación que esta genera en determinadas zonas del cerebro del espectador. En el abanico de activación, la ambigüedad es un factor determinante para la percepción activa del espectador. Creo haber demostrado que actitudes escénicas emotivas en plena intensidad desencadenan una reducción de las actividades cerebrales en la corteza pre-frontal y la ínsula anterior bilateral. Estos estados de poca ambigüedad *desactivan* las áreas que se emplean en la percepción de uno mismo y en la resolución de conflictos. Al no existir autopercepción, no se alimenta correctamente el bucle de retroalimentación autopoietica rompiéndose la comunicación entre agentes. Si queremos que el teatro signifique debemos permitir que respire y eso lo conseguimos sugiriendo, presentando espacios de ambigüedad y no mostrando discursos evidentes, solo así el espectador tendrá una experiencia plena en el teatro.

## Bibliografía

Barba, E. (1995). *The paper canoe*, Londres, Routledge.

Di Pellegrino, G., Fadiga, L., Fogassi, L., Gallese, V. Y Rizzolatti, G. (1992). Understanding motor events: a neurophysiological study. En *Experimental Brain Research*, núm. 91, pp. 176-180.

Eisenstein, S. M. (1999 [1923]). El montaje de atracciones. En *El sentido del cine*, pp. 169-171. Madrid, Siglo XXI

Fadiga, L., Fogassi, L., Gallese, V. Y Rizzolatti, G. (1996). Premotor cortex and the recognition of motor actions. En *Cognitive Brain Research*, 3 (2), pp. 131-141.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada editores.

Gallese, V. (2011). Neuronas Espejo, Simulación Corporeizada y las Bases Neurales de la Identificación Social. En *Clínica e Investigación Relacional*, 5 (1), pp. 34-59.

Hagendoorn, I. (2004). Towards a neurocritique of dance. En *Ballet Tanz YearBook 2004*, pp. 1-6.

Iser, W. (1994 [1976]). *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. pp. 302, Ulm, UTB.

Marinetti, F. (2009). Futurismo. En *El viejo Topo*, pp. 35-40. Barcelona, EIC,

Meyerhold, V. (1992). *Textos teóricos*, Juan Antonio Hormigón (ed.), Madrid, ADE.

Sofía, G. (ed.) (2010). *Diálogos entre Teatro y Neurociencias*. Bilbao, Artezblai.

Sofía, G. (2013). *Le acrobazie dello spettatore*, Roma, Bulzoni Editore.

Zeki, S. (1999). *Inner vision: An exploration of art and the brain*, Oxford, Oxford University Press.

\_\_\_\_\_ (2004). The neurology of ambiguity. En *Consciousness and Cognition*, vol. 13, pp. 173-196.