

Un análisis de las formas de la vitalidad en la obra *La última cinta de Krapp*.

Nudler, Alicia, Español, Silvia, Jacquier, Paz y Porcel de Peralta, Adrián.

Cita:

Nudler, Alicia, Español, Silvia, Jacquier, Paz y Porcel de Peralta, Adrián (2018). *Un análisis de las formas de la vitalidad en la obra *La última cinta de Krapp**. *Epistemus*, 6, 122-130.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/silvia.espanol/148>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pH0V/OuT>

ALICIA NUDLER*, SILVIA ESPAÑOL**, PAZ JACQUIER* ***
Y ADRIÁN PORCEL DE PERALTA*

*Universidad Nacional de Río Negro, Argentina

**CONICET y FLACSO

***Instituto de Formación Docente Continua de Bariloche

anudler@unrn.edu.ar

Traducciones

Un análisis de las formas de la vitalidad en la obra La última cinta de Krapp

Resumen

El objetivo de este trabajo es describir y analizar un fragmento de una pieza teatral utilizando el concepto formas de la vitalidad propuesto por el psicólogo del desarrollo Daniel Stern. El fragmento elegido pertenece a la obra *La última cinta de Krapp*, de Samuel Beckett. Se estudiaron tres versiones distintas, todas de actores reconocidos. A través del programa informático ELAN, se realizó un análisis comparativo utilizando un código observacional ad-hoc con cuatro categorías: formas de la vitalidad de los movimientos del actor, de la voz, de los otros sonidos de la escena y de la iluminación. Se crearon subcategorías basadas en atributos descriptos por Stern -por ejemplo repentino, suave, esforzado- y estas subcategorías se asignaron en cada categoría a lo largo de la línea temporal. Se identificaron las formas de la vitalidad predominantes en cada categoría, y se compararon las categorías. Se discute el efecto de las diferentes formas de la vitalidad y el de sus combinaciones en la experiencia del espectador.

Traducción del original "A multimodal analysis of vitality forms in the play Krapp's Last Tape". Previamente publicado en Parcutt, R y Sattamann, S. (Eds.) (2018). *Proceedings of ICMPC15/ESCOM10*. Graz, Austria: Centre for Systematic Musicology. University of Graz, 341-343. Traducción realizada por Alicia Nudler. Todos los permisos de traducción y reproducción fueron otorgados para la presente publicación.

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM (www.sacom.org.ar).

Vol. 6. N° 2 (2018) | 122-130

Recibido: 16/11/2018. **Aceptado:** 07/12/2018.

DOI (Digital Object Identifier): 10.21932/epistemus.6.6186.2

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada.

La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Introducción

En *La última cinta de Krapp*, escrita y estrenada en 1958, hay un solo personaje, un hombre solitario, obsesionado con las cintas que él mismo grabó a lo largo de los años, reflejando los cambios en su vida. La obra por tanto se trata en buena medida del tema del tiempo. Tres versiones fueron escogidas para el presente trabajo: Robert Wilson (con dirección de Wilson), John Hurt (dirigido por Atom Egoyan en una versión para cine), y el actor argentino Héctor Bidonde (con dirección de Augusto Pérez). Se eligió un fragmento breve correspondiente al momento en que Krapp habla por primera vez mientras busca una cinta en particular. Las tres versiones de este fragmento fueron analizadas y comparadas utilizando el concepto de formas de la vitalidad propuesto por el psicólogo del desarrollo Daniel Stern (1985, 2010). Las formas de la vitalidad son Gestalts perceptuales creadas por la integración del movimiento y los cuatro rasgos que lo caracterizan; fuerza, espacio, tiempo y dirección/intencionalidad. Pertenecen a todas las modalidades sensoriales; independientemente del contenido, son la forma específica en la que los eventos dinámicos se despliegan en el tiempo y el espacio, y son cruciales tanto en los encuentros interpersonales como en las artes escénicas.

Antecedentes

La noción de formas de la vitalidad fue propuesta por Daniel Stern, originalmente con el nombre afectos de la vitalidad, en el contexto de sus observaciones de las interacciones madre-bebé (Stern, 1985). Más adelante especificó con mayor detalle el concepto, ampliando su alcance a la psicoterapia y las artes temporales (Stern, 2010).

Existen relativamente pocos estudios empíricos de las formas de la vitalidad. Estos abarcan diferentes áreas: estudios sobre el tango -como forma musical y de danza (Shifres et al., 2012), estudios en neurociencias (Di Cesare et al., 2013), en teatro (Stern, 2010), enautismo (Rochat et al., 2013) y en psicología del desarrollo (Español et al., 2014; Español et al., 2015; Español y Shifres, 2015; Martínez et al., 2018).

Método

Las tres versiones de la obra se analizaron utilizando ELAN, un programa informático para anotaciones de video y/o sonido con múltiples niveles y apto para varios observadores.

Se creó un código observacional ad-hoc con cuatro categorías: formas de la vitalidad de los movimientos del actor, de la voz, del resto de los sonidos de la

escena, y de la iluminación. La voz fue analizada como una categoría aparte de los otros sonidos por su importancia como portadora de significados.

Cada fragmento se analizó en detalle utilizando el programa. A partir de observaciones iterativas por parte de los cuatro autores, se crearon subcategorías para cada categoría, basadas en los atributos descritos por Stern; estas subcategorías fueron asignadas a lo largo de la línea temporal, como se muestra en la figura 1. Para cada versión de la obra se identificaron las formas de la vitalidad predominantes. Asimismo, se realizó una comparación entre las categorías para comprender su mutua relación.

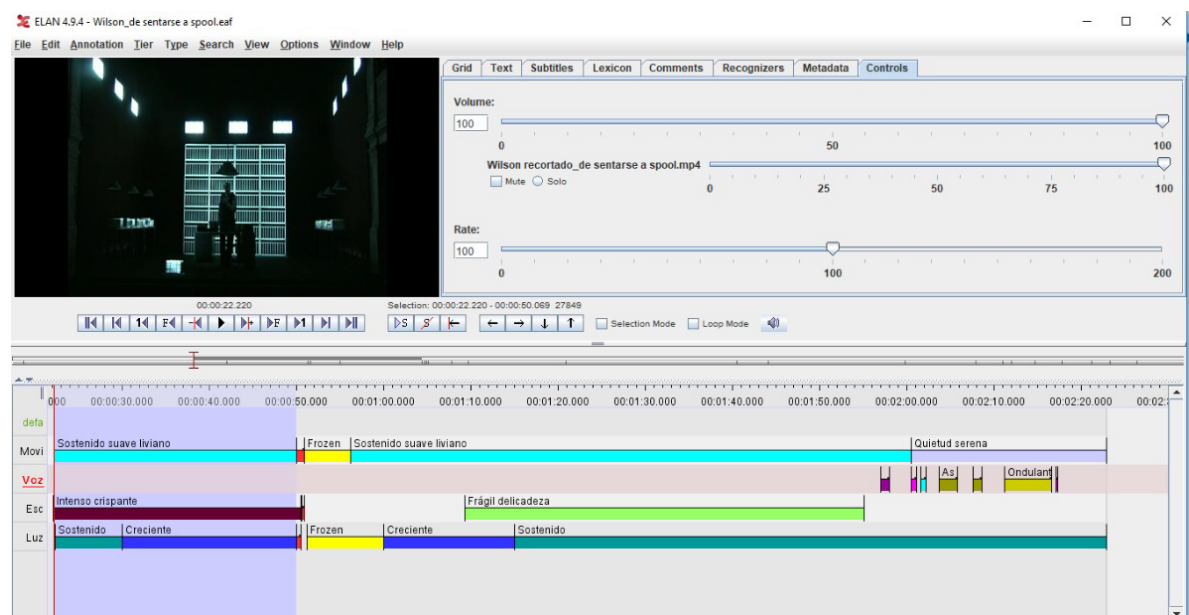


Figura 1. Vista del programa ELAN con las categorías utilizadas y las subcategorías asignadas al fragmento de Wilson. En la parte superior del gráfico de colores se ve la línea de tiempo. Las cuatro categorías se muestran a la izquierda, en letras negras. Las subcategorías asignadas a cada momento se muestran en diferentes colores: sostenido, suave, *frozen*, etc.

Resultados

El análisis puso en evidencia que la versión de Wilson es particularmente refinada en las cuatro categorías. Sus movimientos son sostenidos, suaves y livianos la mayor parte del tiempo, y sólo hay un momento abrupto y un momento frozen. Su voz muestra perfiles definidos: esforzando, dirigido, sostenido u ondulante. El resto de los sonidos de la escena puede dividirse en dos largos momentos: intenso e irritante al principio, muy frágil y delicado después. Estos dos momentos están claramente separados por un sonido cortado y abrupto, y luego un larguísimo silencio que en la experiencia perceptual se siente *frozen* e intenso como si fuera un sonido en sí mismo.

La iluminación muestra formas de la vitalidad *crescendo*, sostenidas y *frozen*, con un sólo momento abrupto. Con respecto a la relación entre categorías, por momentos las formas de la vitalidad coinciden en iluminación, movimiento del cuerpo y sonido, y estas coincidencias están claramente enfatizadas. Uno de estos momentos es creado por la simultaneidad de un movimiento, un sonido y una iluminación abruptos, seguido por una simultaneidad en la calidad *frozen* de los tres.

En momentos específicos las cuatro categorías contrastan entre sí, y estos contrastes también están resaltados deliberadamente. Uno de estos momentos sucede al comienzo del fragmento, cuando los movimientos del cuerpo son sostenidos, suaves y livianos y están acompañados de una iluminación sostenida, pero, en contraste, el sonido es intenso e irritante.

Los movimientos de Bidonde son mayormente enérgicos y dirigidos, con algunos momentos de sostenido, soltar, suave y quietud. Su voz también es predominantemente enérgica y dirigida, esforzada, sostenida y soltando en breves momentos. Los escasos otros sonidos de escena son cortados e irritantes. La iluminación no juega un rol específico sino que, de un modo más cercano a la iluminación cotidiana, es sostenida.

Por último, en la versión de Hurt hay un largo momento de movimiento *frozen* y otros dos de movimientos prácticamente *frozen*. También hay varios momentos de movimientos esforzados, abruptos y con enérgico soltar. Su voz, en convergencia con los movimientos, también es esforzada, luego soltando, con sólo un momento de suspensión y de cualidad sostenida. El resto de los sonidos son, como en la versión de Bidonde, sonidos naturalistas o más propios de la vida cotidiana, aunque en la versión de Hurt el sonido de una suave lluvia está presente todo el tiempo, de modo que hay una cualidad sonora suave y sostenida a lo largo de todo el fragmento, sólo interrumpida por los ruidos repentinos de las acciones que realiza el personaje.

Como puede observarse en la fig. 2, en la línea de tiempo de la versión de Wilson hay largas frases de movimiento, sonido e iluminación. Los contrastes y las coincidencias están elaboradas cuidadosamente en composiciones multimodales. En la primera frase, la intensidad del sonido contrasta con la suavidad del movimiento. En la segunda frase, el sonido frágil y delicado coincide con el movimiento sostenido, suave y liviano y con la cualidades *crescendo* y sostenida de la iluminación. Los momentos de *frozen* son cuidadosamente simultáneos.



Figura 2. Análisis de la línea de tiempo en la versión de Wilson.

En la versión de Bidonde, la iluminación es constante. Las secuencias de movimientos enérgicos, soltar, suave y suspendido no están elaboradas en composiciones multimodales conjuntamente con la iluminación como en el caso de Wilson; sólo por momentos se combinan con los sonidos.

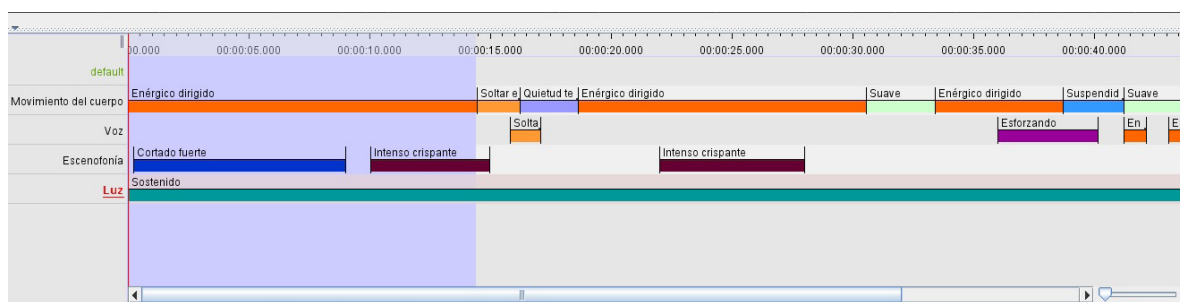


Figura 3. Análisis de la línea de tiempo en la versión de Bidonde.

En el caso de Hurt, la cualidad *frozen* de sus movimientos es predominante, enmarcada por algunos momentos enérgicos. Las composiciones multimodales son escasas, y varias de las frases correspondientes a las primeras dos categorías son muy breves.

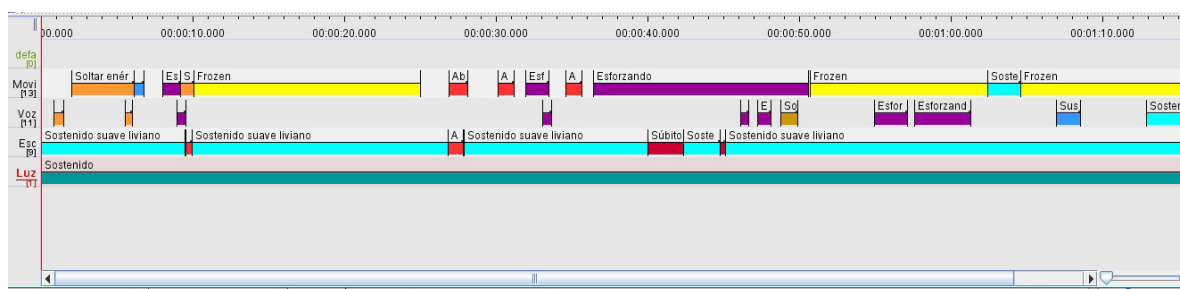


Figura 4. Análisis de la línea de tiempo en la versión de Hurt.

Estas diferencias entre las versiones generan efectos diversos en la experiencia perceptual, que se describen a continuación.

Discusión

La versión de Wilson provoca una experiencia estética intensa, y al mismo tiempo genera en el espectador un efecto de distancia con respecto al mundo interno del personaje. La versión de Bidonde en cambio acerca al espectador a la psicología del personaje: retrata a un Krapp gruñón pero también enérgico, impulsivo y un poco torpe que produce sentimientos de simpatía en el público. La versión de Hurt, por su parte, corporiza un Krapp depresivo, nostálgico y reflexivo, lo que produce sentimientos cercanos a la desesperanza y la desesperación.

Entre otras diferencias, es de notar que el efecto de la lluvia, presente en las versiones de Hurt y de Bidonde, es utilizado de manera diferente en cada caso. En el primero, la lluvia llega como un sonido muy suave y liviano, generando una atmósfera nostálgica, en tono con la personalidad del personaje que se retrata aquí y, también, como una referencia a la constante lluvia en la tierra natal de Beckett, Irlanda. En el caso de Wilson, en cambio, la lluvia está presente desde el inicio mismo de la obra como un sonido fuerte, pesado y persistente que todo lo abarca y se vuelve intenso e irritante. La lluvia en la puesta completa de Wilson dura un tiempo largo -aproximadamente 23 minutos- y se detiene con un sonido muy fuerte y abrupto, seguido de un prolongado silencio. La lluvia, que en esta versión es una tormenta, crea una experiencia diferente a la de la versión de Hurt, ya que al ser tan abarcadora e intensa silencia los movimientos del actor. Esto enfatiza la distancia que el espectador siente con respecto a él, aunque a la vez crea una experiencia estética potente. El prolongado sonido fuerte de la lluvia es también un prelude interesante al silencio subsiguiente, que también se torna entonces intenso.

Dos conclusiones principales se desprenden de los resultados descriptos. La primera se refiere a la importancia y el efecto de las formas de la vitalidad, ya señalados por Stern. Las tres versiones de la obra analizada son fieles a la pieza teatral escrita por Beckett. Sin embargo, los diferentes estilos con los que acciones y movimientos son realizados y escenificados generan experiencias marcadamente disímiles en el espectador, transmitiendo distintos atributos psicológicos del personaje. En otras palabras, las formas de la vitalidad, en sus diferentes modalidades y combinaciones, generan significados y experiencias sensoriales distintos, aunque la narrativa básica y el texto pronunciado sean los mismos.

La otra conclusión se relaciona con las tradiciones teatrales a las que estas versiones pertenecen. Las versiones de Bidonde y de Hurt se corresponden con un canon naturalista, lo que explica varias de las diferencias de ambas con la versión

de Wilson. En el último caso, la puesta se inscribe en ciertas tendencias de las artes visuales contemporáneas, la *performance*, y la coreografía (Goldberg, 2004; p.65), y todo el fragmento aparece como una composición de formas de la vitalidad, en la cual la coincidencia de dos o de tres modalidades sensoriales enmarca y resalta momentos específicos de contraste. En las otras dos puestas, las formas de la vitalidad no son objeto de especial elaboración: aparecen más cercanas al modo en que las formas de la vitalidad se despliegan en la vida cotidiana.

Stern sostiene que las formas de la vitalidad se muestran de forma pura en las artes porque los rasgos dinámicos están allí amplificados, refinados y repetidos (Stern, 2012; p.75). Sin embargo, limita su estudio de estas formas a las artes basadas en el tiempo, que para él son música, danza, cine y “cierto tipo de teatro”. Afirma que las artes temporales suceden en tiempo real, mientras que el arte basado en el lenguaje, como el teatro tradicional, la ficción y la poesía generalmente son guiados por el tiempo narrativo y suceden tanto en un tiempo real como en un tiempo narrativo, lo que complejiza la situación.

Podemos ver en los resultados del presente trabajo que, en línea con las afirmaciones de Stern, en la puesta de Wilson, más basada en el tiempo, las formas de la vitalidad están claramente refinadas y elaboradas en composiciones multimodales, mientras que en las puestas teatrales más tradicionales de Bidonde y de Hurt, las formas de la vitalidad, si bien están presentes, se despliegan de un modo similar al que ocurre en la vida cotidiana: no parece haber una elaboración específica de ellas.

Este artículo pretende contribuir al estudio sistemático de las experiencias sensoriales no verbales provocadas por el teatro. Con tal fin, se desarrolló un método para el estudio empírico de las formas de la vitalidad como eventos dinámicos, de los cuales el tiempo y el movimiento son aspectos clave, y se interpretaron los resultados obtenidos.

Referencias

Di Cesare, G.; DiDio, C.; Rochat, M.; Sinigaglia, C.; Bruschiweiler-Stern, N.; Stern, D., y Rizzolatti, G. (2013). The neural correlates of vitality form recognition: an fMRI study. *Social Cognitive and Affective Neuroscience Advance Access*, 9 (7), 951–960, <https://doi.org/10.1093/scan/nst06>

Español, S.; Martínez, M.; Bordoni, M., Camarasa, R. y Carretero, S. (2014). Forms of vitality play in infancy. *Integrative Psychological And Behavioral Science*, 48: 479. <https://doi.org/10.1007/s12124-014-9271-5>

Español, S., Bordoni, M, Martínez M., Camarasa, R. y Carretero, S. (2015).

Forms of vitality play and symbolic play during the third year of life. *Infant Behavior and Development*. 40, 242-251. <https://doi.org/10.1016/j.infbeh.2015.05.008>

Español, S., y Shifres, F. (2015). The artistic infant directed Performance: A Mycroanalysis of the adult's movements of the sounds. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 49(3), 371–397. <http://doi.org/10.1007/s12124-015-9308-4>

Goldberg, R. (2004) *Performance: Live artsince the 60s*. London: Thames and Hudson.

Martínez, I. C., Español, S. A., y Pérez, D. I. (2018). The interactive origin and the aesthetic modelling of image-schemas and primary metaphors. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 52: 646. <https://doi.org/10.1007/s12124-018-9432-z>.

Rochat, M.; Veroni, V.; Bruschiweiler-Stern, N.; Pieraccini, C.; Bonnet-Brilhault, F.; Barthélémy, C.; Malvy, J.; Sinigaglia, C.; Stern, D. y Rizzolatti, G. (2013). Impaired vitality form recognition in autism. *Neuropsychologia*, 51, 1918–1924, <https://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2013.06.002>

Shifres, F.; Pereira Ghiena, A.; Herrera, R. y Bordoni, M. (2012). Estilo de ejecución musical y de danza en el tango: atributos, competencia y experiencia dinámica. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7(2), 83-108.

Stern, D. (1985). *The interpersonal world of the infant. A view from psychoanalysis and developmental psychology*. New York: Basic Books.

Stern, D. (2010). *Forms of vitality: Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy, and development*. Oxford: University Press.

Biografía de los autores

Alicia Clara Nudler

anudler@unrn.com

Universidad Nacional de Río Negro

Alicia Clara Nudler es Licenciada en Psicología, Magíster en Educación, y doctoranda en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en el Área de Historia y Teoría de las Artes. Es Profesora Adjunta en la Universidad Nacional de Río Negro, donde tiene a cargo asignaturas de Psicología del desarrollo, aprendizaje y grupos para estudiantes de Teatro y de profesorado en varias disciplinas. Su investigación gira en torno del estudio de la experiencia teatral desde un punto de vista de cognición corporeizada.

Silvia Ana Español

silvia.ana.es@gmail.com

CONICET y Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales

Silvia Ana Español es Doctora en Psicología. Actualmente se desempeña como Investigadora

Principal del CONICET. Su área de especialidad es la investigación básica en el desarrollo de procesos socio-cognitivos en la primera infancia (0-3 años). Sus trabajos se ubican en la frontera entre la psicología cognitiva del desarrollo, la psicología de la música y las disciplinas somáticas. Es profesora de la Maestría en Psicología Cognitiva de la Universidad de Buenos Aires y de la Maestría en Psicología Cognitiva y Aprendizaje de Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Dirigió y co-dirigió numerosos proyectos de investigación, y es autora de libros y artículos sobre el tema de su especialidad. Es la directora del equipo de investigación en Psicología de la Primera Infancia que funciona en el IICSAL (Instituto de Investigaciones Sociales de América Latina), CONICET-FLACSO.

María de la Paz Jacquier

pazjacquier@gmail.com

Universidad Nacional de Río Negro y Instituto de Formación Docente
Continua de Bariloche

María de la Paz Jacquier es egresada de la Universidad Nacional de La Plata como Profesora y Licenciada en Educación Musical y Magíster en Psicología de la Música. Fue profesora de "Lenguaje Musical y Audioperceptiva" en el Bachillerato Musical (ESRN N° 45, Bariloche), y profesora de "Educación Auditiva" en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, donde también fue becaria de investigación. Actualmente, es docente-investigadora en el Instituto de Formación Docente Continua de Bariloche (Prof. de Nivel Inicial) y en la UNRN (Prof. en Teatro y Lic. en Arte Dramático). Conformar la banda de rock-pop Red Delicious, y canta en el Coro Cantatómico (Centro Atómico, Bariloche).

Julio Adrián Porcel de Peralta

adrianporceldeperalta@gmail.com

Universidad Nacional de Río Negro

Julio Adrián Porcel de Peralta es director de teatro, actor, profesor de actuación y de música. Desde el año 2009 es Profesor adjunto de la Licenciatura de Arte Dramático y Profesorado de Teatro en la Universidad Nacional de Río Negro. Ha dirigido y actuado en numerosos espectáculos en Buenos Aires y en el interior del país. Actualmente además de sus tareas de docencia universitaria, realiza divulgación de la semiótica de la música e investiga en temas relativos a la sonoridad y la escena teatral.