



Revista Electrónica de Psicología Iztacala



Universidad Nacional Autónoma de México

Vol. 22 No. 4

Diciembre de 2019

CONJUNCIÓN ARTE Y PSIQUE: UNA MIRADA DESDE EL TRABAJO DE VYGOTSKY¹

Juan José Yoseff Bernal²Facultad de Estudios Superiores Iztacala
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

El presente escrito se fundamenta en una relectura y revaloración del trabajo de Lev S. Vygotsky sobre *La Psicología del Arte*. El objetivo que persigue es encontrar caminos alternos poco explorados sobre este psicólogo ruso tan influyente, que a su vez implican re-considerar su planteamiento sobre el arte. En el caso de este trabajo, sustentado en la propuesta de Del Río y Álvarez, y viceversa, se ven las implicaciones de un Vygotsky comprometido con su disciplina y con su misión social que como psicólogo se formuló y llevó a su existencia como plan de vida. En torno de este planteamiento se recurre a la situación histórico-social del 'nacimiento' de dicha psicología para mirar a Vygotsky como un ser humano y como un héroe de la talla de aquel a quien en vida admiró: Hamlet. Se plantean, a modo de comentario final, algunas implicaciones contextuales y personales que pueden dar pie a elaboraciones teóricas ulteriores.

Palabras Claves: Psicología del arte, emociones, *perezhivanie*, actor, personaje, espectador.

ART AND PSYCHE CONJUNCTION: A LOOK FROM VYGOTSKY'S WORK

ABSTRACT

This paper is based on a rereading and reevaluation of the work of Lev S. Vygotsky on *The Psychology of Art*. The objective is

¹ Debo reconocer a Erzy Yoseff R. su inestimable apoyo con la revisión de las citas y su traducción.

² Profesor Asociado "C" de la Carrera de Psicología en la Facultad de Estudios Superiores Iztacala, Universidad Nacional Autónoma de México. Correo electrónico: jyoseff@gmail.com

to find alternate paths little explored on the work of this influential Russian psychologist, which in turn implies re-considering his approach to art. In the case of this work, based on the proposal of Del Río and Álvarez, and vice versa, the implications of a Vygotsky committed to his discipline and his social mission that as a psychologist was formulated and led to its existence as a life plan are seen. Around this approach, the historical-social situation of the "birth" of this psychology is used to look at Vygotsky as a human being and as a hero of the stature of the one whom he admired in life: Hamlet. Some contextual and personal implications that may give rise to further theoretical elaborations are proposed as a final comment.

Key words: Art psychology, emotions, *perezhivanie*, actor, character, audience.

"...Vygotski mantuvo esa doble vinculación, a la psicología y al drama, toda su vida, y al final de su obra propone un nexo entre ambas aproximaciones: el drama como el modelo de organización de la psique." (Del Río y Álvarez, 2007a:304)

Inconformidad, infortunio, disarmonía, el caldo de lo trágico de la infancia y de la vida toda. Suelo de la creatividad y significación de la pedagogía y dulce amargo del aprendizaje (Glosando a Vygotsky)

La recreación de los significados convencionales, la reconstrucción de esos entornos de entendimiento, no ocurren a través de una actividad lógica limpia: involucra la creación y la ficción artísticas.

(Larraín, 2017)

Preámbulo

En este escrito me propongo partir de la afirmación contenida en el epígrafe para formular, argumentar e intentar persuadir a mis lectores que la conjunción que enuncio en el título es compromiso y proyecto de realización de la existencia. Es esforzarse por asumir la tragedia existencial y por la transformación social. Particularmente hay que mirar al espectador o lector como analíticos del teatro, deberíamos hablar también del actor, del director o del equipo de producción: director escénico, vestuarista, iluminación, tramoyistas; entre otros. Esta mirada analítica surgió justamente en tiempos de Vygotsky con la revolución que se generó en la preparación actoral a partir de los trabajos de Stanislavski (ver Borja-

Ruiz -2008-, quien además nos hace conocedores de una generación de intelectuales del teatro hablando de cómo se ha de preparar un actor). Pues anteriormente el actor se preparaba artesanalmente mediante la relación actor-director o actor novel-actor experimentado. Ya veremos cómo Vygotsky se plantea dentro de la psicología del actor, el lugar de los sentimientos y las emociones (ver Vygotsky 2012/1932). Por lo pronto hay que decir, que este asunto es histórico, cito:

...las leyes del acoplamiento de las pasiones y las leyes de la interpretación y el entrelazamiento de los sentimientos de un papel con los sentimientos del actor deben ser resueltos primariamente en el plano histórico y no en el plano de la psicología naturalista (biológica). (Vygotsky, 2012/1932, p. 3).

Para poder establecer estos asertos me valdré de varias ideas que intento sintetizar enseguida y que espero desplegar para argumentar. Mi convicción la compartiré con mis lectores, así que me esforzaré por la claridad y la contundencia argumentativa.

Enumero mis ideas que aquí desarrollaré. No creo ser exhaustivo ni tener todas las ideas conmigo, precisamente si me ex-pongo espero, en retribución, finuras y sugerencias para mejor entender mi compromiso y avanzar en mi apropiación de este Vygotsky a quien ahora re-descubro³.

1. Necesariamente la conjunción me llevará a partir de la disyunción que terminó por imponerse en la visión moderna y cartesiana del mundo: la ciencia es racional y el arte emocional. Formulada así la dicotomía, caminaría por muchos años. Era esperable que cuando nos interesábamos en Psicología por la emoción, las cosas no fueron claras tampoco: buscábamos en las profundidades de la especie, la razón de la emocionalidad. La razón de la emoción era el cuerpo mismo hecho materia y en evolución.

³ Hay una deuda mexicana con Vygotsky pues en la historia del país hay un paralelismo entre la Revolución de Octubre Rusa y la Revolución Mexicana que contribuyó a que la perspectiva histórico-cultural se difundiera en México gracias a las artes antes que a la psicología. Es más, el proyecto educativo Vasconcelista se nutrió de la revolución cultural de la URSS con todas las Vanguardias. Hay suficiente documentación para hacerlo.

2. En esta trayectoria de la psicología como ciencia, nos afanamos por explicar la mente y, por mucho tiempo, el cuerpo se fue de vacaciones. Es hasta que la inteligencia artificial nos desafía convirtiéndose en modelo de la mente que tal parece que los “misterios de la psique” terminaban y que ya no había más qué decir. La razón hecha prototipo y algoritmo dejaría de darnos dolores de cabeza. La emoción será, en principio, la ficción de la novela futurista. Y justo empezará la Inteligencia Artificial por modelar la manifestación de la gestualidad y toda la mecánica emocional para empezar a modular y modelar las emociones; que, Darwin había sostenido, eran el basamento de la vida moral, lo estrictamente humano.
3. A pesar de que Vygotsky se esforzó por plantear que la emoción no termina en la corporeidad de los afectos o las pasiones, y asume a la literatura como el universo en el que se despliega esa otra cualidad de las emociones, y una prueba de su relación con la razón: la intelectualización de las emociones. Su tratado sobre las emociones tiene por meta justo probar que es en la literatura, como arte y la muestra está en su libro que ha sido el emblema de Vygotsky como cognoscitivista: *Pensamiento y Palabra*. En uno de sus últimos capítulos cuando recurre a la *Ana Karenina* de Tolstoi, para explicarnos su tesis sobre las emociones. Éstas hechas cuerpo compartido en comunicación entre cuerpos, diciendo sus discursos amorosos con tan solo una mirada cómplice. Para que haya este tipo de comunicación, se requiere una larga trayectoria de convivencia, de comunicación, de intimidad. A mi tesis viene en auxilio lo planteado por René Van der Veer (2015), para quien Vygotsky habiendo sido un asiduo asistente al teatro, además de convertirse en un crítico de teatro y conocedor de los trabajos de Stanislavski, veía cómo:

...los actores hacían uso de los gestos convencionales, de las expresiones faciales y de las posturas corporales para simular los estados de ánimo y las emociones... que bien podría suponerse que de modo similar “...los niños aprenden a expresar emociones de su cultura, quizá a través de una etapa que va de expresión de vodevil a una mucho más refinada de un drama serio...” (pp. 107-108)

4. Vygotsky, después de haber escrito su *Psicología del Arte*, va a la psicología y al cabo de sus años de creación intelectual y de aportes en el orden de la psicología de la inteligencia, vuelve sobre el origen de su interés por la psicología para formular o renovar su interés por el arte. Y es en el libro *Pensamiento y Palabra* en donde establece que las emociones no terminan en una contradicción con la razón, cosa que habíamos creído por siempre y desde que Aristóteles había establecido tal dicotomía. Las emociones intelectualizadas son una herramienta muy poderosa que se incorpora en el quehacer humano. El héroe emprenderá su tarea con el vigor de la emoción y el compromiso hecho cuerpo. No hay más que pensar, todo está decidido; toda la energía concentrada en conseguir su propósito y realizar su existencia, que por supuesto, le costará la muerte. Esa es la lección de Shakespeare en su *Hamlet*. Intelecto y afecto se unen en los procesos psicológicos superiores (Vid Zavershneva, 2010).
5. Como conclusión de su argumentación, Del Río y Álvarez (2007a, p. 305) enuncian programáticamente su tesis: “...*El sentimiento trágico de la vida que Vygotski muestra tanto en su visión personal del drama como en la orientación de su vida concebida como una misión histórica de carácter trágico, pertenece sin embargo al sentimiento trágico constructivo, es decir inspira una visión utópica y optimista de la psicología.*”
6. Vygotski, en el tratamiento que Del Río y Álvarez (*op. cit.*) le dan, no va a Darwin para abreviar sobre la emoción; se dirige a Spinoza para apropiarse de la noción de **auto-determinación**. Y de Shakespeare retoma el sentido trágico de la existencia para sostener que “...*La tragedia es preciso completarla dentro de nosotros mismos, en nuestra vivencia.*” Tal como sucede a Hamlet, quien ve que con su muerte está comprometido a ‘salvar a la humanidad’. Esto es, es el hombre mismo que podrá expiar sus culpas, muriendo por transformar el mundo. Del Río y Álvarez magistralmente nos hacen caer en cuenta que, por mucho tiempo, los psicólogos nos hemos enfrascado en argumentar el origen social de la mente, el desarrollo de los procesos psicológicos superiores y su lugar en el ámbito de la vida social. Pero que

habíamos dejado olvidado esta arista no sólo de la vida de Vygotsky sino esta lección de vida como ejemplaridad para comprometerse en la transformación del mundo. Pero no es un acto (sólo) político-declarativo o postura ideológica; es un acto-sentido como vivido, y programático. Es una tarea que al final le hace decir: *Ya gotov*. Cuando sabe que llegó el fin, que ya no volverá del hospital en donde muere.

7. Se preguntan Del Río y Álvarez (*op. cit.*) por qué Vygotsky cuando sabe que ya no volverá y que su muerte está esperándolo; toma a su *Hamlet* en lugar de su *Ética*. ¿Acaso es emblemático? ¿Es un signo de que sólo en el arte la muerte tomará sentido y la vida, como realización del destino, toma forma? La Tragedia se convertirá así en el modelo de vida. Pero también es la conjunción entre psicología y arte. Quiero decir, que para poder entender o hacer transformar a la psicología y asumir la herencia de la psicología histórico-cultural, es preciso que no sólo asumamos la vida como tragedia (compromiso de transformar el mundo y transformarse a sí mismo -aunque sea un pleonasma y sea redundante la afirmación) sino que es preciso que indagemos como psicólogos qué depara la tragedia como modelo de vida, como finalidad existencial y como compromiso. No basta hablar de la *auto-determinación*, que moralmente es clave. ¿Qué es ese más que está contenido en las últimas palabras de Vygotski? Creo que nos aguarda todo un nuevo programa para rehacer la tragedia como modelo y como compromiso propio.
8. Justo es aquí, al término de Vygotski donde yo veo el principio. Este principio en donde parece que nuevamente Vygotski se está re-construyendo. Y con ello una nueva psicología sociocultural. Y que por el año de la publicación de Del Río y Álvarez uno supondría que llevamos una década en esta tarea. ¿Qué se ha hecho? ¿Qué tanto hemos avanzado?
9. Este es un punto importante para el trabajo que estoy intentando emprender: el estudio del arte por los psicólogos nos tiene que revelar cómo vivir poseído por el mundo, anclado en la vida. Y aquí me apoyo en los autores citas, quienes advierten del Vygotsky de los últimos años de su vida, que volvía al

interés por el arte, pero una vez que se interesa por la psicología práctica, concreta, cotidiana.

Estos nueve aspectos tratados arriba me llevan a reflexionar y a plantearme otros tantos dilemas que creo hay que formular para entonces mirar este programa de la tragedia como modelo de vida y como compromiso existencial. Luego entonces vuelvo sobre el asunto para situarme en la actualidad después de más de un siglo de *nihilismo* tal como lo anunció el profeta Nietzsche, de *glocalización y consumo exacerbado* como las ciencias sociales han profetizado del presente que ellas mismas han vivido (si es que se puede hablar de futurizar el presente), de un desplazamiento humanitario por descolonización y por guerras intestinas que no son sino estrategias del gran capital que se mueve como la hidra de cien cabezas por todo el orbe.

Algo provechoso está sucediendo ante este mundo aparentemente 'listo para salvarse' como sería la declaratoria de Hamlet ante el llamado de su padre para salvar a su patria. No es el mejor mundo que vivimos, pero hay un hilo de esperanza en lo que ha dado como resultado y que, creo yo, las ciencias sociales (incluida la misma psicología, esto lo intentaré probar) han tenido que recurrir para no volverse vacías y abstractas: el agente humano es el actor de la acción social y quien con su práctica y quehacer cotidiano recrea, mantiene y sostiene la práctica social. Y simultáneamente es el agente social que, reproduciendo el mundo social está en la potencialidad de crear un mundo nuevo. Siendo así, que, en este ensayo, retomaré esta idea para formular que el individuo común y corriente está investido de ese carácter heroico y que cualquiera puede hacer de su vida trágica un destino, una vocación. Ya veremos cómo. Quiero decir, que podemos hacer del arte un programa de vida y vivir nuestro destino artísticamente. Es importante acotar que este es el aspecto *catártico del arte*. Aspecto que Vygotsky comparte con Freud y para quien volver a Aristóteles sobre este efecto del arte (*Vid* Páez, Igartua, y Adrián, 1997), era admitir ese aspecto mimético que se produce entre espectador y personaje. Luego Stanislavski desarrollará su postura en torno a que cuando el actor encarna y vivencia al personaje es cuando el espectador tendrá

más oportunidad de identificarse con el personaje y hacer de éste un 'plan de vida'. Veremos al Vygotsky jovencito haciendo esto.

Analizo, en primer lugar, cómo Vygotsky cuestiona la manera tradicional en que la cognición y la emoción se trataron dicotómicamente. Cómo él mismo recurre a su historia y su gusto de toda la vida (su familia era de este talante, aficionada al arte: literatura y teatro, principalmente. Tenían una biblioteca basta y podían asistir al teatro, como parte de las reformas del momento) (*Vid* Kotik-Friedgut y Friedgut, 2008). Es en su adolescencia que entra en contacto con su libro de ética y su mayor admiración por el teatro; respectivamente con la obra de Baruch Spinoza y William Shakespeare. Sí, como parte de una familia judía ilustrada, que además vivía a diario la discriminación, de la cual él mismo era una víctima estoica, como nos lo hacen saber Kotik-Friedgut y Friedgut (*op. cit.*).

Durante sus años en Gomel, y siendo ya un escritor de revistas y periódicos, según dichos autores, Vygotsky podía retomar sus tradiciones judías para analizar su tiempo, incapaz de comprender la guerra, pero también de rechazarla como una solución. Escéptico, irónico y estoico ante las adversidades, incierto respecto a la libertad de la Revolución, pero con esperanza de que cambiara la suerte de las minorías. Gomel, en los años anteriores a la Revolución Rusa, fue su refugio, su trinchera y lugar desde donde ver el mundo. No creía en el nacionalismo si no incluía el universalismo de los valores del individuo.

Dicotomías, Falsedades y Potencialidades

Por dicotomías en Vygotsky entiendo eso que he dicho antes: una cosa es la razón y otra la emoción; una tarea es la ciencia y otra el arte. Ambos universos parecen enfrentados: la razón es a la ciencia como la emoción al arte. Álvarez y Del Río refieren (2007a) que las obras completas que se publicaron en ruso y luego fueron traducidas, minimizan el arte y la emoción; hablan de un Vygotsky racionalizante; o si se quiere, y en el lenguaje de la psicología dominante, una psicología eminentemente cognitiva. Aquí se explica que Vygotsky sea confundido, hermanado o igualado a Piaget. Y se asimile a la psicología general como un planteamiento en el cual hay dos o tres aportaciones importantes: el

origen social de la mente, la zona de desarrollo próximo y el origen social de los procesos psicológicos superiores.

Igualmente hay otros tantos desaciertos dicotomizantes, como el de exteriorización-interiorización, que para Amelia Álvarez y Pablo del Río (2007, p. 16) se confunde interiorización con revolución. Y ellos advierten que “*el concepto que emplea Vygotski (vraschivanye) significa tanto interiorización (volver hacia adentro) como revolución.*” ¿Por qué no retomar este término? ¿Por qué algunos seguidores se han volcado por el término interiorización? Podría decir que al menos hay investigadores que no han seguido o que han entendido que el concepto de interiorización es problemático.

Los cuatro primeros puntos abordados arriba se podrían sintetizar en la dicotomía que hoy parece tenernos a los psicólogos: emoción y razón. Al grado que hay autores que hablan de “*inteligencia emocional*”, haciéndonos ver que han descubierto algo que antes era una aporía. Una imposibilidad que ahora es posible y aprovechable además por el universo más racional (en palabras de Max Weber), que es la economía, en el ámbito del trabajo⁴. Razón y emoción, no dan cabida y no podrán dar cabida al Vygotsky que ahora queremos integrar y que se representa al psicólogo que ha podido tratar la razón (cognición) y la emoción. Aunque podría ser una razón importante para decirles a quienes quieren asemejar con Piaget, que sólo por este exabrupto se distinguen. Pero no, Vygotsky anda tras otra pista, no por la cognición, aunque por supuesto que se las tendrá que haber con la psicología dominante de ese entonces: Freud, Piaget y todos los gestaltistas que alguna vez hablaron de la inteligencia animal⁵.

Citaré entonces unas frases de él, cuando trata de la creatividad del actor y está dilucidando el sistema actoral de Stanislavski, eso es, que no es lo mismo vivir las emociones que “representarlas” o desplegarlas como actores:

⁴ Interés no es lo mismo que pasión. Aquél es un cálculo, es una cosa que se persigue. Las pasiones son cosa evanescente y efervescente; que nos tiene, ligado al *pathos de la existencia*.

⁵ Me resulta interesante, por demás, encontrar a W. James (teoría James-Lange, como se conoce) como un promulgador de su teoría de la emoción que para nada se asemeja al James de su libro de las *Variaciones de la Experiencia Religiosa*. Tiene razón Smagorinsky (2011) al señalar que Vygotski no estaba de acuerdo en la forma de abordar las emociones con estas teorías; sin embargo, el libro mencionado de James es otro tipo de argumentación, y da pie a otro tipo de asuntos como el que aquí se toca.

... Sólo de modo indirecto, al crear un sistema complejo de ideas, conceptos e imágenes de las que la emoción es parte, podemos estimular los sentimientos requeridos y, en esta vía, dar una coloración psicológica única a todo el sistema dado como un todo y a su expresión externa. (Vygostky, 2012, p. 6).

“Ideas, conceptos e imágenes de las que la emoción es parte...” Si entiendo bien, para tratar de representar una emoción, uno tiene que echar mano de todos estos aspectos psicológicos (y sociales, dado que tienen que ver también con lo que nos valemos como cultura para crear toda una emoción). Lo cual, para mí no es sino tratar de desbrozar la manera en cómo se crea en la persona una emoción a lo largo de su existencia. Cómo se incrusta en su experiencia y se corporeiza en su existencia o si se prefiere, para usar la noción de *habitus* de Bourdieu (1991), se automatiza. Se hace cuerpo. Mientras que, en el teatro, la emoción del personaje se convierte en parte de la psicotécnica del actor. Esto es, cómo el actor tiene que valerse de la psicología para reproducir en su cuerpo (por decir lo menos, ya que es labor del director, del actor y de todos los que han podido desplegar la vida del personaje), lo que está contenido de modo condensado en lo que el escritor de la obra de teatro ha dicho del comportamiento de su personaje.

La psicología enseña que las emociones no son la excepción de otras manifestaciones de nuestra vida mental. Como otras funciones mentales, las emociones no permanecen en aquella conexión en la que se dan inicialmente por virtud de la organización biológica de la mente. En el proceso de la vida social, los sentimientos se desarrollan y las antiguas conexiones se desintegran; las emociones aparecen como nuevas relaciones con otros elementos de la vida mental, se desarrollan nuevos sistemas, nuevas posibilidades de las funciones mentales y aparecen nuevas unidades de orden superior, dentro de las cuales dominan pautas especiales, interdependencias, formas especiales de conexión y movimiento (Vygotsky, op. cit., p. 7).

Hablando del actor, de su psicología y las emociones en él, de la “...*experiencia del actor, sus emociones, aparecen no como funciones de su vida mental personal, sino como un fenómeno que tiene un objetivo, un sentido y un significado social que sirve como estadio transicional de la psicología hacia la ideología*” (Ídem).

Hamlet: Vygotski, Sesudo y Reflexivo, Trágico y Socio-Emocionado

Los puntos que van del 7 al 9 en lo dicho al principio, los veo como un despliegue de mi siguiente sección. Un asunto que retomo de Del Río y Álvarez y que se ve que en los descubrimientos recientes de los papeles que dejó Vygotsky y que componen el volumen 6 de sus obras, se encuentra este tesoro, pero como betas de una mina: nunca hechos lingote, sino una pepita aquí; otra, allá. ...

La idea también está expresada en Kozulin (1994), para quien Vygotsky asumió su trabajo pionero sobre Hamlet como un auto-análisis existencial.

Estoy hablando de que en esta sección quiero probar que Vygotsky se posicionó respecto del arte como analista y como persona; y que simultáneamente aborda la tragedia como el drama existencial de las personas y como modelo de vida. Esta dualidad del arte me llevará a la última sección en la cual trato de sostener que es posible vivir artísticamente.

Empezaré por argumentar que la revolución que se operó en el teatro ruso, estando en vida Vygotsky, tuvo que ver la formación del actor y las transformaciones en la escenificación correlativa, aunque parece que se puso mayor atención -y que ello derivó a una producción que actualmente está en operación- a la carrera del actor, su preparación hasta crear “escuelas de actuación”. Esta revolución no sólo impactó a Vygotsky, sino que asumió una postura crítica en tanto su interés estaba centrado en el “todo”. La forma era un modo de abordar el todo. El nuevo teatro no sólo era cuestión de las transformaciones en el actor, su preparación y su psiquismo; también se estaban operando transformaciones en la escénica, y en el público. Público que Vygotsky critica por la vulgaridad, pero no por el acceso del pueblo al teatro. Estoy de acuerdo con Smagorinsky (2011), sobre la insatisfacción de Vygotsky del populismo, pero no hay que confundir este término con la educación a través del teatro. Hay que recordar que, en los tiempos del zarismo, el teatro también era un asunto de la élite monárquica y que Vygotsky fue testigo en su propia Gomel de la operación popular del uso y las representaciones dirigidas al pueblo. Se queja, sí, de la manera en que la gente asiste y está, pero no de lo que sucede en la relación contradictoria entre forma y contenido que para él era la expresión del

arte, siguiendo al mismo Smagorinsky (*op. cit.*, p. 331-332). Y lo sería, si pensamos que producir emociones elevadas en el público no son reacciones exclusivas de una élite. Vygotsky mismo luchó en el campo de la psicología porque se reconociera que las emociones son socialmente producidas y reproducidas y que el teatro es, principalmente, una muestra o despliegue de las emociones socialmente construidas. Yo creo que esto ha sido percibido particularmente por Jerzy Grotowski (1992), alumno ejemplar de Stanislavski.

Con lo anterior, Vygotsky da paso a tratar las emociones con su abordaje en el libro al respecto. Como lo mismo hará para tratar las cuestiones cognitivas. No obstante, su eje principal del libro sobre el arte se centra en el lector, el espectador; en el creador y productor. Se ocupa de dar cuenta de cómo la obra los transforma cognitiva y emocionalmente, según lo refieren Del Río y Álvarez (2007b), hasta llegar a postular una conjunción entre emoción y cognición y el arte como un pensamiento emocional. “*Cuando la implicación es alta o total, la persuasión es más fácil de lograr*” (p. 18), dicen los autores citados inmediatamente arriba y de esto deviene la idea de que, en la implicación alta o total, se descubren las características inusitadas del arte. Lo imprevisto, lo sorprendente, lo extraño que nos arroba. Pero no para ‘perdernos’ al ser dominados por las pasiones, como se creyó hasta ese momento, sino que las pasiones son autodirigidas y autogobernadas para guiar a la persona al clímax. Es una función entre pasiones y pensamiento. Es, para decirlo con ‘el misterio de la experiencia religiosa’ a la que me referí antes con James, una experiencia única que tiene mucho de personal pero que está latente socialmente. Dejo aquí mi pretensión de encontrar en la concatenación compleja y entreverada entre pensamiento y sentimiento, para volver a este asunto de la experiencia única, mística; que, según yo, es vivir ‘artísticamente’.

¿Se Puede Vivir Artísticamente?

¿Por qué ha de ser la persona extraordinaria una excepción? ¿Lo es porque su excepcionalidad deviene de su vida ordinaria con un toque de misterio, de arrebatos, de arrobamiento, de extra-mundanía?

Yo no estoy planteando nada nuevo, Kozulin (1994) ya había dicho que Vygotsky es su héroe, que vivió y murió como héroe. Llevó una “vida de novela” (dice Kozulin, en su prólogo). Sin embargo, el mismo autor que eleva a categoría de héroe a Vygostky, pocos renglones abajo dice que éste no hizo otra cosa que lo que pudo hacer cualquier intelectual en el ámbito de la disciplina científica que fue su materia: la psicología. Y es que estoy abordando al Vygotsky que asumió la vida como su tarea y a la psicología como su quehacer y en conjunto a la transformación de sí y de su mundo; si hemos de creer a Shweder (1990) cuando dice que mundo y persona se co-constituyen mutuamente.

Específicamente los trabajos sobre el Arte que ha escrito Vygotsky son el objetivo de mi escrito y en esto compagino con Kozulin para quien tales escritos son con un doble objetivo: por un lado, Vygotsky quería dar cuenta de la mayor manifestación del ser humano: la creación de un texto literario. Lo que era el arte literario y cómo simultáneamente la literatura o la creación literaria no era sin una ejemplaridad que nos mostraba el camino a seguir si queríamos vivir con esa intensidad que vive la vida el héroe de una novela. Hacer de la vida una novela. O una novela de la vida. Este objetivo doble, dicen nuestros primeros autores en los que descubrimos esta beta, Del Río y Álvarez (2007a y b) y Álvarez y del Río (2007), no están en los escritos sobre psicología de Vygotsky sino como un cúlmen de su vida, casi al final de su existencia.

No es cosa que haya sido mera ‘ocurrencia’ de Vygotsky, ni tampoco una creación *ex nihilo* del autor. Por el contrario, sostiene Kozulin (*op. cit.*, p. 71) que:

... La idea de la fusión de la vida y el arte y la obtención de una salvación cuasi-religiosa a través del arte era enormemente popular en la Rusia de la segunda década de este siglo. Aunque el poeta Vecheslav Ivanov fue uno de los más importantes defensores teóricos de esa idea, el compositor Alexander Scriabin llegó a trabajar de hecho sobre una forma sintética de arte en la que estaban incluidas la música, los efectos luminosos y los movimientos rituales, y que se suponía que, con la fuerza del ritual mitológico, sería capaz de cambiar las vidas y la mentalidad de los participantes y espectadores. En sentido amplio, el movimiento simbolista en general aspiraba a interpretar la vida como arte, sin renunciar a visos mitológicos y religiosos.

Es el albacea de Vygotsky quien parece equiparar el arte con la psicología, en tanto creación personal. Un asunto que sin duda retomará Vygotsky para hacer de la psicología su arte y su ciencia. Y asumirlos como su tarea y parte de su existencia trágica. Ese sentido de trascendencia y transformación ocurriría al regreso a su pueblo natal y en el fragor de la Revolución Rusa. Justo es que contemos con lo que Williams James dice sobre la idea que en ese entonces se tenía del teatro como una conversión cuasi-religiosa. Citaré aquí las palabras de James, sobre el 'efecto positivo' de la conversión, porque es esto lo que nos puede suceder (a cualquiera ante un hecho inusitado que hace cambiar la vida):

...Convertirse, regenerarse, recibir la gracia, experimentar la religión, adquirir seguridad, todas éstas son frases que denotan el proceso, repentino o gradual, por el cual no yo dividido hasta aquel momento, conscientemente equivocado, inferior o infeliz, se torna unificado y conscientemente feliz, superior y correcto, como consecuencia de sostenerse en realidades religiosas. Esto es lo que significa, al menos en términos generales, conversión, creamos o no que se precisa una actividad divina directa para provocar este cambio moral. (James, 1994, p. 91).

Enseguida, James describe las características de esta *conversión*: A partir del suceso que ha alterado nuestra condición anterior, ya no volvemos a ser los de antes. Entonces ocurre una **transformación**. Tal parece que esto fue lo que le sucedió a Vygotsky una vez que leyó al *Hamlet* de Shakespeare. Ya luego veremos por qué, y cómo. Tal transformación, sin duda, dice James⁶, proviene de *emociones violentas*:

Las ocasiones emocionales, particularmente las violentas, son extremadamente eficaces para precipitar reestructuraciones mentales. Las formas explosivas y repentinas con las que nos sorprenden el amor, los celos, la culpabilidad, el miedo, los remordimientos o la cólera son bien conocidas de todos; la esperanza, la felicidad, la resolución, emociones características de la

⁶ Según Van der Veer y Valsiner (1991), fue alrededor de los veintinueve años, que Vygotsky había leído este tratado de James.

conversión, pueden ser igualmente explosivas. Y las emociones que se presentan de esta forma tan explosiva pocas veces dejan las cosas como estaban. (*op. cit.*, p. 95)

Se trata de *experiencias místicas* que produce una crisis definitiva. Los resultados pueden ser *volitivos*, producto de todo un proceso en el que cambian los hábitos espirituales y morales paulatinamente y la transformación ocurre gradualmente.

No se requiere una preparación profesional de artista para hacer arte ni para vivir artísticamente⁷. De ahí pues que cualquier persona puede contar con su vena artística y vivir artísticamente. Ejemplifico lo que digo, con una cita de James, quien toma varios modos de ser para dar cuenta de este momento coyuntural y clave en la vida de las personas que las hace ser otras:

Un atleta... a veces despierta bruscamente a la comprensión de los puntos sutiles del juego y alcanza su disfrute real, como el converso despierta a una apreciación religiosa. Si continúa dedicándose al deporte, puede llegar un día que el juego prosiga sólo a través de él cuando se encuentre perdido en una gran competición. De la misma manera, un músico puede alcanzar un punto en el que se pierde totalmente el sentido de la técnica del arte, y en algún momento de inspiración se transforma en el instrumento a través del cual la música fluye; yo mismo puedo escuchar a dos personas casadas, la vida de las cuales fue hermosa desde el principio, afirmar que sólo al cabo de un año o más de estar casados se dieron cuenta de la dicha de la vida matrimonial. Así sucede con la experiencia religiosa de las personas que estamos estudiando” (*op. cit.*, 98)

James, concluye sus consideraciones sobre la *conversión* con estas palabras:

Estas citas [de ejemplos religiosos] expresan bastante bien para nuestro propósito la interpretación doctrinal de estos cambios. Sea cual sea la parte que la sugestión y la imitación hayan tenido en la transformación de hombres y mujeres, en innumerables casos individuales, ha constituido a pesar de todo

⁷ Vygotsky (2004), sobre todo en su primer capítulo, hablando de la Imaginación y Creatividad en la Niñez, sostiene precisamente esto. Algo que revolucionará la perspectiva anterior que sólo correspondía a la “inspiración del genio”. Que, a nivel del individuo, parece algo insignificante, pero que a nivel de la colectividad anónima ha sido el poder de la transformación social.

una experiencia original y genuina. Si escribiésemos la historia de la mente, sin ningún tipo de interés religioso, desde el punto de vista de la historia natural, tendríamos -todavía que explicar la facilidad del hombre para convertirse de repente y por entero como una de sus peculiaridades más cariñosas” (Op. cit., p. 110).

Dicho lo cual, es más que evidente que estamos hablando de fenómenos cotidianos, sucedidos a personas comunes y que en su momento pueden tener este tipo de experiencias que, veremos en Maslow (1970), se convierten en experiencias cumbre⁸.

Por supuesto que asistimos a un fenómeno que variará de acuerdo con la mira y los alcances de las historias personales, a las experiencias con el mundo, las cosas, las personas; y el tono emocional con el que abordamos nuestra experiencia. Pues si la persona en su radio de acción es más abarcativa que la persona común, su transformación implicará campos más amplios que lo que le puede suceder al común con cortedad de miras. Idea que está contenida en el escrito de Vygotsky sobre la *Imaginación y la Creatividad* (2004).

No es el intelectualismo artístico lo que hace de la persona un artista. Vygotsky nos da muestras de ello, y me apoyaré en Dewey para poder afirmar lo que digo; pero antes de ir a Dewey, me gustaría precisar ese proceso creativo de los ‘actos reproductivos’. Aquí me apoyo en Corsaro (1992), quien habla de lo que generalmente sucede en el juego infantil. Aquí hay un ‘acto de reproducción creativa’ que tiene las mismas características de la imaginación y creatividad en los niños, pues éstos no reproducen tal cual el mundo adulto en su juego, sino que introducen cambios y variaciones en sus acciones que no son fiel copia de los actos de los adultos. Desde mi punto de vista, Corsaro formula su concepto de reproducción creativa, para hacernos entender ese doble juego del niño: por un lado, es partícipe de la vida social, pero lo es en tanto introduce su toque personal. De aquí que sea comprensible que la creatividad no es exclusiva del genio, sino que es un modo de actuar de toda persona común, como lo es el acto creativo del

⁸ Estas mismas ideas ya antes las había formulado Leonardo Williams en 1904. Otros autores tratarán el asunto de otro modo: éxtasis [i. e., Ernst Gombrich (1997), John Blacking (2003) o Rane Willerslev, 2007]]

niño cuando reproduce una acción del adulto: por ejemplo, montar a caballo, en un palo de escoba.

De aquí que la imaginación y la fantasía parten de lo existente, de lo que son las prácticas sociales; de donde el niño toma las acciones y sus motivos. A partir de aquí, Vygotsky recurre al arte para ejemplificar sus postulados. Como es el caso en la literatura infantil de Pushkin se ilustra ese poder combinatorio infantil, en los cuentos y en las fábulas. De similar manera, es la literatura la que le permite ejemplificar el impacto de las emociones y sentimientos en la vida infantil o de las experiencias infantiles que, mediante los afectos y las emociones, se introducen elementos extraños a la realidad que se vive.

Es en la tecnología y en el arte donde se manifiestan la imaginación y creatividad social. Me parece que las palabras de Vigotsky citadas enseguida, lo que nos muestran es el poder transformador del arte. Un poder cuyo halo es 'volverse otro', aunque sea sólo por un instante:

Si una poesía sobre la tristeza no persiguiera otro fin que contagiarnos la tristeza del autor, ello sería muy triste para el arte. El milagro del arte nos recuerda más bien otro milagro evangélico, la conversión del agua en vino, y la verdadera naturaleza del arte lleva en sí siempre algo que transforma, que supera el sentimiento ordinario, y el mismo miedo, el mismo dolor, la misma emoción, cuando los suscita el arte, encierran algo además de lo que contienen. Y ese algo supera los sentimientos, los ilumina, convierte su agua en vino, y de este modo se realiza la finalidad más importante del arte. El arte es a la vida, lo que el vino es a la uva, dijo un pensador, y le asistía toda la razón, al indicar que el arte toma su material de la vida, pero ofrece a cambio algo que no se halla entre las propiedades de este material (Del Río, 2004, p. 22).

Una 'simple novela' puede hacer lo que la vida ordinaria no produce (James, 1994). Resalto lo que precisamente hará de Vygotski el teatro o la novela. Pero que creo que a todos podría pasarnos. Estas ideas de espiritualidad, de éxtasis, de experiencias artísticas tienen un núcleo de nacimiento, que podría decir vienen de la filosofía post-kantiana y que se alejan de esa dualidad kantiana: sensación y

representación. De los dualismos existentes hasta ese entonces y de las rigideces mentales de los fenómenos sensoriales; de los fenómenos poéticos, literarios, musicales, teatrales, pictóricos. Sólo por nombrar algunos autores a los que me refiero y que por supuesto, tienen que ver con la atmósfera intelectual-cultural que vivió Vygotsky. En el plano poético, están los poemas-musicales de Aleksandr Scriabin; en la literatura estaban los que contaban con una visión crítica del sistema vigente, post-zarista: a la cabeza de todos, Maiakovski⁹. En la pintura-colorida y la forma estética y la espiritualidad en Kandinsky. En el teatro, y principalmente en él, por la enorme implicación de Vygotsky en sus años mozos, en sus años de profesor en su natal Gomel, pues Stanislavski (2009), hablando del proceso de la *vivencia-encarnación* En la psicología, por supuesto que están quienes he hecho referencia anteriormente: William James, John Dewey; que no eran desconocidos de Vygotsky. Pragmatistas y experienciales ambos. Más que la representación, estaba en juego la experiencia como una conjunción de acción, cognición, emoción, comunicación; esto es, la experiencia como totalidad (ver Hohn, 2013): una cognición condensada y emocionalmente intensificada; una acción que nos silencia, que nos arroba; que parece paralizarnos por esa función o comunión entre los comunicantes: yo y el otro. Y, por último, en el teatro, lo he dicho, están ese dueto que conformaron Craig (como escenógrafo) y Stanislavski (como actor y director de teatro).

Hamlet's

⁹ Muchos dicen de este poeta, escritor, pintor y apasionado que lo mismo fue un ferviente adherente al régimen de la Revolución con todos sus líderes, que un cínico, sátiro, burlón y desencantado con la burocracia que lo llevó al suicidio. Para mí, la poesía que 'hizo la Revolución desde los cielos' voló tan alto que tuvo que hacer a un lado a los líderes que perturbaron la posible conjunción entre pueblo y poetas, que luchó contra todo, aún contra el poeta preferido de Vygotsky: Pushkin. Pero no soy más que un opinante y, que asume esta postura, para decir que, así como él tuvo una posición ambigua con la cultura que estaba gestando en la URSS, así Vygotsky se mantuvo en una prudente distancia para no ser condenado o perseguido aunque veía que las injusticias hacia los judíos no se resolvieran con el Partido, ni se elevase la cultura del pueblo. Quizá el poeta merecería todo un tratamiento, puesto que, si fue un ferviente comunista, su idealismo sobrepasaba a la figura de Cristo, asunto que quizá molestó o no gustó a Vygotsky, y que lo mantuvo a distancia de la 'entrega al Partido'.

He querido pluralizar al personaje-héroe de la novela de Shakespeare y por una cosa sencilla que aclaro enseguida. Shakespeare creó su tragedia en una lengua que a fines del siglo XVII estaba consolidándose. Recuerdo haber leído que lo que hizo Cervantes con su Quijote fue lo mismo que hizo Shakespeare con sus tragedias. Consolidar la lengua, en este caso, la inglesa. Un idioma que versado y antiguo o pionero, estaba adquiriendo una forma muy peculiar. Shakespeare inventó el inglés, ya que en sus obras aparecen cientos de términos no acuñados ni utilizados antes de él.

Zavershneva (op. cit.), por lo demás, da más pistas para avanzar en lo que fue Hamlet para Vygotsky. Éste conocía el trabajo sobre Shakespeare de Víctor Hugo; Vygotsky parecía disfrutar y retomar todo lo que a sus manos llegara de su amado personaje.

Es el tiempo también del Hamlet de Stanislavski y del director escénico: Gordon Craig. Aquél revolucionó la preparación del actor, proponiendo la fusión completa con el personaje: en sus acciones, y la corporeización. Para decirlo con la hija de Vygotsky (Gita Vydgostskaya), éste no entendía a Hamlet sin Kachalov, el actor-protagonista- quien tuvo que trabajar duro en la propuesta del personaje de Stanislavski y su teoría del actor, de la cual ya se hizo mención. Para ello se requería un gran trabajo sobre el cuerpo. Sin duda que ante estos dos aspectos creativos del Hamlet de Stanislavski-Craig (año de 1911, según Borja-Ruiz, op. cit.). Vygotsky asumiría al Hamlet gris de siempre, con una pasión inusitada.

Aquí retomo la idea que Del Río y Álvarez (2007b) desarrollan en el capítulo introductorio a la nueva edición de Psicología del Arte, de Vygotsky; en la que sostienen que éste, considerando la edad que tiene y además acercándose más como lector, o como espectador, aborda a su personaje: como una “*crítica subjetiva*”. Esto es, Vygotsky, temeroso de excederse en criticar lo que quiere, se acerca a su¹⁰ Hamlet implicado en o identificado con él, cito:

¹⁰ Vygotsky, en su libro sobre el arte (Vygotsky, 1925, cap. 2), cita las palabras de Tolstoi, que al fin de cuentas cada lector crea su propio Hamlet. Y, luego Vygotsky replica que es así en la medida que hay emoción en la manera en cómo el lector se apropia de su personaje y eso tiene que ver con la persona y la era. Es parte de su interpretación, del pensamiento emocional, distinto al racional.

En ese acercamiento inicial Vygotski no trata aún de explicar, sino que comienza por implicarse y tratar de comprender el propio proceso de implicación, no se acerca a Hamlet como investigador sino como persona, pues una obra artística, dice entonces, no se interpreta o se juzga, se abraza o se cree como la religión. (Del Río y Álvarez, 2007b, p. 12).

Implicarse, una bella palabra que desde la perspectiva de Agnes Heller (1999) significa estar comprometido emocionalmente, un modo de ser casi elemental que hace que los implicados: Vigotsky y Hamlet se conviertan en un uno. Un modo de ser elemental y que es un modo de ser en el que Vygotsky, el aprendiz, al fundirse con su personaje, su héroe, se convierte en otro en ese momento. Lo he afirmado y lo diré nuevamente, Vygotsky como persona, no como intelectual, toma a Hamlet como su ejemplo. Y como dice Wallon (1922), uno imita sólo a los seres que admira. Esta es una interpretación plausible de Del Río y Álvarez, sustentada en la juventud de Vygotsky y lo que significa el personaje para él, como persona. Y, según mis autores citados, es la primera versión del Hamlet de 1915-6; pues ya para cuando Vygotsky se gradúa, en 1925, ya éste se había ocupado de la psicología y había hecho su entrada gloriosa en dicha disciplina, mediante una crítica fuerte a lo establecido como objeto de estudio. Aquí Vygotsky se antoja maduro, ya no fundido emocionalmente con Hamlet. Quizá también en esta edad, Vygotsky, observando lo que acontecía con los quehaceres de su padre (- recordemos que su padre fue una figura judía importante en la defensa de sus derechos-) y los problemas a los que se enfrentaba con la discriminación de los de su raza, pudo asumir su perspectiva judeo-humanista y política de su época en donde más se identificó con la filosofía judía de la justicia social. ¿No era esto lo que había hecho Hamlet, de asumir los dictados de su padre y la misión que correspondía a un rey por liberar a su pueblo del yugo de los que pretendían apoderarse de su reino? Hay que ver también el impacto que pudo haber tenido el exilio de quien fungió como mentor en Gomel, me refiero a Yuli Aichenwald. Y junto con éste, muchos otros. Igualmente vivió el desenlace del suicidio de Maiakovski, así como la ejecución de uno de sus maestros: Gustav Gustavovich

Shpet¹¹. Dicen los críticos de la vida de Vygotsky en Gomel, que las circunstancias de la historia de Rusia en ese momento era la hambruna, la guerra, el desmoronamiento del zarismo; y luego, la persecución de pensadores en el Totalitarismo Leninista como Nikolai Berdiaev (ver Domínguez-Michael, 1996). Sobkin (2016), por su parte, pondrá el acento en el interés de Vygotsky por el lector o, en su caso, el espectador en el teatro.

Se tienen tres figuras o formas que habrás de ser temas de consideración en el Vygotsky crítico de arte: el personaje, el actor y el espectador. Como crítico de arte, pone atención a la relación entre el personaje y el actor, que le ocupará parte de su vida al final de su existencia y el espectador, será él mismo o quienes acuden al teatro; pero también el lector, que, en su soledad, está confrontado con el autor de la obra y con el héroe. Es, para decirlo con Borges, un juego de espejos; perspectiva que no está alejada de lo que pensaba Bajtín acerca del Arte Verbal.

Sobkin, en sus primeros pasos, establece el ambiente que crea la relación del lector con la tragedia en manos: entrar en el ambiente emocional de la obra, sentir la vida del personaje mismo y en el recogimiento del lector, lo que para Sobkin es la 'experiencia religiosa' (véase lo que se decía de James) y que guarda una estrecha relación con la postura mística que despliega el mismo Vygotsky, el impacto que genera en él la figura del héroe, pero también es lo que le sucede a Hamlet con el espectro de su padre, cito:

El encuentro de Hamlet con el fantasma de su padre, permite mirar "más allá", confirmando sus vagos presentimientos y transformando dramáticamente su conducta. Este encuentro es el acto que provoca su "segundo nacimiento". Y explica su comportamiento extraño, que Vygotsky define como automatismo mental (*psikhicheskii avtomatizm*), es decir, un estado en el que un pensamiento, sentimiento o movimiento es

¹¹ Personaje que, interesado en la filosofía, estudió con Husserl, intentó recuperar a W. von Humboldt, y después de formar parte del sistema cultural del partido, fue expulsado y dado al alcohol, se dedicó a traducir obras de teatro. Quizá este personaje fue el gozne entre Vygotsky y Stanislavski, en lo que se refiere a la *perzhivanie*. En un escrito ya viejo de J. Wertsch refiere la importancia de él para el trabajo de Vygotsky. Ver también Zinchenko (2007), quien, además, nos ayuda a comprender por qué Vygotsky habló tardíamente de tal noción y se concentró en la palabra y su significado.

percibido como una implantación por sugestión, surgiendo como compulsión y subordinado a la influencia exterior. Esta peculiaridad (*strannost'*) de un hombre maniobrando entre dos mundos, es juzgada por quienes lo rodean como locura, tratando de encontrar las causas (la locura del hombre enamorado, la muerte de su padre, etc.). Mientras tanto, Vygotsky expresamente enfatiza que la "locura" de Hamlet difiere fundamentalmente de la de Ofelia. (Sobkin, 2016, p. 6).

Dos cosas me parecen de consideración en la cita del Sobkin de arriba: 1) la aparente locura de Hamlet: mirar espectros, hablar con ellos, y apropiarse de sus palabras. Es la segunda parte de la cita, pues la primera está ocupada por un asunto que quizá no volvió a ocupar a Vygotsky, pero que, para él, da cuenta del 'segundo nacimiento de Hamlet', que es un "automatismo mental", un *estado en el cual, los propios pensamientos, sentimientos y movimientos se sienten como habiendo sido implantados por sugestión, surgidos por compulsión, y subordinados a una influencia externa* (traducción mía). Hamlet se convierte en un *ventrílocuo* de su padre, se vuelve él. Se subordina al espectro, asume tal cual su dictado, dice Sobkin. Hamlet se funde a los propósitos de su padre: librar a su pueblo de la opresión. Pero es justo lo que Shakespeare maneja que hace de Hamlet el verdadero heredero, quien tiene una misión que cumplir, quien, desde ese momento, se vuelve el rey, por misión, no por usurpación. Estas son las pasiones políticas de Hamlet y serán las de Vygotsky siguiendo las enseñanzas de Spinoza: la solidaridad que despierta el héroe y ese sentido de héroe de actuar como investido por un poder liberador (minimizando su vida para engrandecer su muerte con su acto). Más adelante, en mi siguiente sección, hablaré de lo que para Vygotsky es ese "automatismo mental" del que hace ejercicio Hamlet, y que sostengo, que Vygotsky hizo lo mismo, o algo muy similar. Un arrobamiento místico que momentáneamente nos vuelve ese otro. Es una identificación tal que el yo no se distingue del otro. Otro y yo son uno. Willerslev (2007) al referirse al cazador y su presa, considera este automatismo como un peligro de vida o muerte, el dilema existencial del cazador: si se pierde en su pieza, puede ser muerto por el animal de caza; pero si 'vuelve en sí', ese instante hace que recuperemos nuestro yo. Si no, y eso es lo que parece haberle sucedido a Hamlet,

deja de ser él, para ‘asumir la vida de su padre’; se ha vuelto loco: actúa y habla como él. Está poseído. El asunto de importancia es si ese *automatismo mental*, es una acción refleja, un acto pavloviano, que además imperaba en las explicaciones o es ‘más que eso’. Cabe preguntarse si ¿se trata de un mimetismo, como ocurre con los animales que se ‘funden’ al paisaje? ¿o acaso será el impulso vital que Bergson había formulado y que podría equipararse con la política del buen vivir en franca confrontación con el impulso de muerte de este sistema capitalista que todo lo engulle?

La Implicación, la Pasión; la Vida y el Arte

Citaré al autor que según muchos tuvo una influencia decisiva en la perspectiva de Vygotsky respecto al arte y la emoción:

La impresión que me dejaron estos espectáculos de ópera italiana no solo se grabó en mi memoria auditiva y visual, sino también físicamente; o sea, que los percibo no solo por medio de los sentidos, sino también de todo el cuerpo. En realidad, al recordarlos, experimento de nuevo aquel estado físico que, en cierta ocasión, me produjo la nota sobrenaturalmente alta y de limpio sonido de Adelina Patti, su coloratura y su técnica, que «físicamente» me ahogaban de emoción, sus notas de pecho, ante las cuales el espíritu se estremecía y era imposible contener una sonrisa de satisfacción. Asimismo, quedaron grabados en mi memoria su pequeña y bien formada figura, y el contorno de su rostro, que parecía tallado en marfil.

La misma sensación orgánica, física, de fuerza espontánea que me causaron el rey de los barítonos, Cotogni, y el bajo Jamet han permanecido hasta hoy en mí. Aún ahora me estremezco al pensar en ellos. Recuerdo un concierto benéfico organizado en casa de unos conocidos. En un salón no muy grande, dos corpulentos hombres cantaban un dúo de I puritani, inundando la sala con las ondas de aterciopelados sonos que penetraban en el alma y la embriagaban de pasión meridional. Jamet, con un rostro mefistofélico y una enorme y hermosa figura, y Cotogni, con un rostro despejado y bondadoso y una inmensa cicatriz en la mejilla, sano, vigoroso y singularmente bello.” (Stanislavski, 1925; pp. 101-2)

En la emoción, destaca el cuerpo en toda su plenitud con toda su sensorialidad, sensualidad y sensibilidad, para decirlo en términos de Dewey (1934).

Stanislavski está reaccionando contra el acartonamiento de la actuación y así como busca el naturalismo en todo el escenario, el personaje también se ha de mostrar al natural, que no sólo se trata de un habla afectada (como era antes), sino atender a “*lo que no se transmite con las palabras, en lo que está oculto detrás, en las pausas, en las miradas de los actores, en la irradiación de los sentimientos interiores*”. (Stanislavski, 2003: 133, en Borja-Ruiz, *op. cit.*, p. 62). Obvio que este naturalismo sacará a relucir la relación entre el personaje y el actor: ¿Éste se ha de fundir con aquél, para poder representarlo mejor? ¿Y si llegase el caso que el actor no logra distinguir su persona del personaje, perderá su identidad; o asumirá la de su representado? Vigotsky tocará estos asuntos en su artículo que escribió mucho después de haberse puesto a la cabeza del grupo de psicólogos de los que se rodeó, y volviendo a ocuparse del arte, especialmente del lugar del actor. Una figura prominente en toda esta revolución que se operó en el teatro. Es un Vygotsky que había sido tocado por la Fenomenología de Shpet (alumno ruso de Husserl y que más tarde sería inmolado por el Partido por su idealismo metafísico) y que para algunos autores es mediante esta relación con este filósofo que Vygotsky y Stanislavski se ven conjugados con la noción de la *perezhivanie*.

Mientras que Stanislavski terminó por plantearse que en el realismo de los sentimientos y las emociones había que tener sumo control del cuerpo y las acciones físicas; Vygotski, antes, había seguido otros derroteros, que como ya se dijo arriba, no recurrió al debate del ‘naturalismo de las emociones y los sentimientos’, sino que tomó el influjo de William James en *Variaciones del Sentimiento Religioso*. Para seguir con ese paralelismo, influjo o lo que sea entre Stanislavski y Vygotsky, diré que mientras el primero retomó la *vivencia* de sus predecesores, los *Meininger*, la idea de la cuasi-fusión entre el actor y el personaje, cito (en Borja-Ruiz, *op. cit.* p. 69):

... [Vivir verazmente] significa que en las condiciones de la vida del papel y en plena analogía con la vida de éste, se debe pensar, querer, esforzarse, actuar de modo correcto, lógico, armónico, humano. En cuanto el actor logra esto, se aproxima al personaje y empieza a sentir al unísono con él.

Si este es el trabajo de la vivencia, ¿acaso no hizo esto Vygotsky con su personaje querido? ¿Acaso no podría mirar el gran trabajo que había hecho Kachalov con el Hamlet de Shakespeare?

Pero no es un puro trabajo de individuos: personaje y actor. No actúan en un vacío existencial, por ello es que Stanislavski toma en consideración las condiciones y circunstancias de esa acción; sin las cuales no es posible la comprensión de la acción del personaje y, en consecuencia, del actor. Cito:

La fábula de la obra, sus hechos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y directores, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación. (Borja-Ruiz, *op. cit.*, p. 70).

Por lo demás, el actor no puede, ni es su papel de reproducir tal cual al personaje; sino que tiene que aportar lo que su imaginación compensa de las circunstancias que la obra misma sugiere. Ese es el caso del Hamlet que, junto con Craig, puso en escena Stanislavski; pues como se dijo antes, Craig creó un escenario que hizo época. Pintores de la talla de Picasso, León Bakst contribuyen a reformar el escenario y a darle un corte moderno con el cubismo, así como todo el arte revolucionario que le siguió. Generando, mediante luces y sombras un escenario tridimensional. Stanislavski, por su parte, profundizó en el actor¹², tanto en su interior (*la vivencia*) como en el cuerpo y su expresión (*la encarnación*): la voz, el ritmo y el tempo, y la caracterización o manera en que el personaje es investido por el actor.

Veamos a Vygotsky en sus palabras, que por lo demás, agregan un toque psicológico a la tragedia (Vygotsky, 1925, cap. 8, pp. 21-22):

¹² El cuerpo es el que está en juego en la *Perezhivanie*. La Emoción siendo social, se manifiesta en el cuerpo socializado. Los orígenes de estas ideas vigotskianas están en la raíz spinozista de su pensamiento. Pero no es su pretensión una sustitución de la relevancia: de la emoción por la cognición o viceversa. Es darle su lugar al cuerpo.

La tragedia, sin embargo, procede de modo diferente. Da forma a nuestros sentimientos en una unidad y la obliga a seguir al protagonista solo y a percibir todo a través de sus ojos. Basta examinar cualquier tragedia, Hamlet en particular, para darse cuenta que los personajes son retratados como los mira el protagonista. Todos los sucesos se reflejan a través del lente de su alma. El autor de hecho construye su tragedia en dos planos: por un lado, ve todo a través de la perspectiva de Hamlet; pero también ve a Hamlet con sus propios ojos -los de Shakespeare- para que el espectador se vuelva, al mismo tiempo, Hamlet y su contemplador.

Este acercamiento explica la importancia de los roles representados por la tragedia, en particular Hamlet. Estamos tratando con un nuevo nivel psicológico. En la historia, descubrimos dos significados inmersos en la misma acción. En la anécdota descubrimos un nivel para la historia (el sujeto) y otro para la trama (el objeto). En la tragedia, develamos otro nivel, la psique y las emociones del héroe. Ya que estos tres niveles se refieren en el último análisis a los mismos hechos en tres distintos contextos, es evidente que se contradicen entre ellos, sólo para mostrar que son divergentes. Podemos entender cómo es construido un personaje trágico si usamos las analogías divisadas por Christiansen en su teoría psicológica de retratos. De acuerdo con él, el problema de un retrato es cómo el pintor retrata la vida en su pintura, cómo da vida al rostro y cómo obtiene el efecto que caracteriza a los retratos – la representación de personas vivas. Nunca encontraremos la diferencia entre retratos y no retratos si examinamos únicamente los aspectos formales y materiales. (Un no retrato podría incluir rostros, tanto como un retrato podría incluir un paisaje o naturaleza muerta). Sólo si basamos nuestra búsqueda en las características que distinguen al retrato, es decir, la representación de una persona viva, seremos capaces de determinar la diferencia entre ambos. Christiansen parte de la premisa de que “lo sin vida y el tamaño son interdependientes. Mientras el tamaño del retrato crece, la vida se vuelve más plena y más nítida en sus manifestaciones; el movimiento se calma y estabiliza. Los pintores de retrato saben, por experiencia, que una cabeza más grande, habla mejor”.

La larga cita me merece varios comentarios:

- a) En relación con los sentimientos, Vygotsky en los dos primeros renglones sostiene que la tragedia nos fuerza a unificarlos y luego a identificarnos con el personaje central, el héroe. Aquí les concede razón a los psicoanalistas,

pero va más allá de ellos, al añadir que tal identificación con el personaje nos lleva a ver los acontecimientos con los ojos de él. "...*Todos los eventos son refractados por los lentes de su alma...*". Pero también y simultáneamente, Hamlet es visto con los ojos de su creador, el mismísimo Shakespeare, de manera que traslaticamente: "...*el espectador se vuelve al mismo tiempo, Hamlet y su contemplador...*". Es un vaivén subjetivo-objetivo. Cuando nos fundimos con el otro, vemos el mundo como él lo ve, pero cuando lo 'contemplamos', nos hace pensar, profundiza nuestra mirada y nos lleva a meditar, a considerarlo para nuestros propósitos, a sacar una lección de ello. ¿NO es este el arrobamiento del que William James da cuenta? ¿No es esta la manera en cómo la experiencia se vuelve estética, según lo refiere Dewey (2008/1934)? Esta experiencia cumbre (Maslow, 1970), es *éxtasis*, es vivir la eternidad del instante, es la creatividad asomándose. Vygotsky no sólo sigue apegado a lo que en su momento vio de Hamlet como un crítico y del que se habló al principio, basados en Álvarez y Del Río (2007), sino que además ha madurado su idea de que *identificarse con el héroe*, es socialidad iniciada con la emoción como recurso, en su carácter prístino; es igualmente un modo de mirar el mundo con los ojos de los otros, es un principio de entendimiento, de comprensión y comunicación; necesarios para diferenciarse del otro, y hacer relucir el yo. Como *contemplación*, uno tendría que suponer también que es ver al otro, engrandecido, que nos invita a ser como él. A meditar - por ello estoy convencido de que Vygotsky recoge tal idea de Williams James el analista de las experiencias religiosas. - y, tal como lo refirió Maslow, más tarde (1964/70) es la experiencia cumbre que no sólo los bebés son capaces de experimentar, sino que en los adultos es la ocasión para hacerse personas mejores.

- b) Estamos ante una experiencia estético-ética-cognitiva-emocional que unifica a la persona como totalidad. ¿Será esta óptica sobre la cual podríamos pensar que Vygotsky establece un paralelo psicológico con lo formulado por Durkheim en su clásico libro de *Las Formas Elementales de*

la Vida Religiosa? ¿Mientras éste aporta los principios primeros para la vida en sociedad, Vygotsky provee de los principios psicológicos de la socialidad originaria?

- c) No sólo eso, que tenemos los elementos comprensivos para acercarnos al vástago humano y apreciar cómo su socialidad primaria (volverse humano) es el punto de partida para entender la naturaleza cultural del hombre, la cultura es su naturaleza (se dirá por psicólogos sociales tales como Dewey, G. H. Mead, H. Wallon, y más recientemente R. Rommetveit, Braten, Trevarthen, Daniel Stern.). De similar manera, Vygotsky nos da la clave de cómo podemos ser de otro modo a como hemos venido siendo. Ser otros, mejores y vivir estéticamente, dejándose atrapar por lo que se vive como si fuesen experiencias prístinas.

De esa manera, se vive en un instante lo que se pudo vivir de día a día en años, se vive con y contra el héroe: con identificación y extrañeza hacia su accionar. He ahí la debilidad humana.

- d) Formulo este inciso para mirar el lado político -y peligroso para el *status quo-* de las acciones pasionales del Hamlet: por supuesto que Shakespeare lejos de plantearse a su héroe como resentido, receloso, moralizante de la vida disipada de la madre, su madre y reina; o loco como algunos han creído, es una persona que va incubando su acción en medio de asumir su misión, de envilecer los actos del rey, su tío y usurpador que dio muerte al legítimo rey. Tiene que estar seguro de que el usurpador actuó con todas las agravantes de un criminal. ¿Cómo se puede justificar la muerte de una persona o, mejor dicho, el ser matada a mansalva por otra? Hamlet usa de la alegoría, del teatro lírico del pueblo, de la burla, la ironía tratando de degradar a su tío como ser humano, de hacer ver a su tío como un ser poseído por el odio, y que, en pacto ventajoso con la reina, va maquinando la usurpación. Ellos dos matan al rey que no mostraba signo alguno de debilidad, de torcimiento de sus designios de su pueblo. Shakespeare no cultiva el odio de Hamlet, ni desvía sus intenciones con el amor a la amada. Sería tonto Hamlet si es transparente con sus intenciones; se sabía vigilado

por el usurpador. Tenía que ocultar su plan, pero no era un plan perverso incubado con encono. Es vil, poco a poco se fue convenciendo, y a medida que avanza la tragedia, Hamlet se ve más decidido.

Escolio, a Modo de Cierre de este Escrito

¿Cómo es posible que la Psicología se encuentre distanciada a menudo del Arte; la psicología abordando lo habitual, y lo 'mismo' y el arte, ¿lo extraordinario y lo 'otro'? Vygotsky tuvo que arriesgar su pensamiento y crear una psicología del arte y en tal tarea, descubrió y se descubrió que estaba muy comprometido con una tragedia: salvarse y salvar al mundo. Igual que su personaje querido: Hamlet

Aquí he tomado los asertos de Del Río y Amelia Álvarez, para desarrollar con detalle lo que sería el Vygotsky como ser humano con un ideal y un sentido trágico de conseguirlo. Sabía a lo que se entregaba cuando se le llegó la última hora de ir al hospital para ya no salir. Había asumido su vida corta como un camino que lo alcanzaba y que debía cumplir con su tarea: dejar su legado psicológico a las nuevas generaciones. Y aquí nos dejó lo que parece no ser del campo de la psicología a no ser que la asumamos como una disciplina comprometida con una misión social: contribuir a la salvación de la humanidad. Y eso ¿cómo se plantea y se logra? La fugacidad de lo extraordinario, la estetización de la experiencia en el sentido de los pragmáticos como William James y John Dewey no está en tener esas experiencias -que he pretendido demostrar que todos las tenemos y en las experiencias más inusitadas como las de ahora: los deportes, el cine, los espectáculos y también en los medios masivos al alcance. - sino en asirlas, aferrarse a ellas y actuar hasta su consecución de lo que nos propone: ser seres fuera de lo común. Esa es la asunción de la vida trágica. Ese es el ejemplo a seguir de Hamlet y esa es la misión del Héroe; de Vygotsky, pues. Este trabajo debe terminar así, con las palabras de Turguénev (1998) dedicadas a Hamlet:

Uno de los mayores méritos de los Hamlets consiste en que instruyen y forman a hombres como Horacio, los cuales, tras recibir de ellos las

semillas del pensamiento, las hacen fructificar en sus corazones y las propagan por el mundo entero.

Y que yo pienso que bien se pueden aplicar a Vygotsky, pues, al fin y al cabo, la pretensión de este escrito consistió en ver en Hamlet el ideal de la vida de Vygotsky. Y que el arte es el único que puede expresar, en esa pintura mística que James nos da, cuando queremos llegar a ser el otro, sin jamás serlo. Sí se puede, aunque sea por un instante y para no olvidarse jamás.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, A. y Del Río, P. (2007). *Escritos sobre arte y educación creativa de Lev S. Vygostki*. España: Fundación Infancia y aprendizaje.
- Blacking, J. (2003). ¿Qué tan musical es el hombre? *Desacatos*, 12, 149-162.
- Borja-Ruiz, O. (2008). *El Arte del Actor en el Siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. España: Artezblai SL.
- Bourdieu, P. (1991). *El Sentido Práctico*. Madrid: Taurus.
- Corsaro, W. A. (1992). Interpretative Reproduction in Children's Peer Cultures. *Social Psychology Quarterly*, 55 (2): 160-177.
- Del Río, P. (2004) Extractos de los escritos sobre psicología del arte y educación creativa de L. S. Vygotski, *Cultura y Educación*, 16, 19-41.
- Del Río, P. y Álvarez, A. (2007a). De la psicología del drama al drama de la psicología. La relación entre la vida y la obra de Lev S. Vygotski. *Estudios de Psicología*, 28 (3): 303-332.
- Del Río, P. y Álvarez, A. (2007b) La psicología del Arte en la Psicología de Lev Vygotski. En *Vygotsky. La psicología del arte*. Madrid: Infancia y Aprendizaje. pp. 7-38.
- Dewey, J. (2008/1934). *El Arte como Experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Domínguez, C. (1996). La epopeya de la clausura Berdiaev, nueva y vieja edad media. *Revista de la Universidad (UNAM)*, 99-101.
- Gombrich, E. H. (1997). *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Debate.
- Grotoskwi, J. (1992). *Hacia un Teatro Pobre*. México: Siglo XXI Editores.

- James, W. (1994). *Variedades de la Experiencia Religiosa. Estudio de la naturaleza humana*. Madrid: Editorial Península.
- Heller, A. (1999). *Teoría de los Sentimientos*. México: Ediciones Coyoacán.
- Hohr, H. (2013). The Concept of Experience by John Dewey Revisited: Conceiving, Feeling and “Enlivening”. *Studies in Philosophy and Education*, 32 (1): 25-38.
- Kotik-Friedgut, B. y Friedgut, T. (2008). A Man of his Country and his Time: Jewish Influences on Lev Semionovich Vygotsky’s World View. *History of Psychology*, 11, (1): 15–39.
- Kozulin, A. (1994). *La Psicología de Vygotski. Biografía de unas ideas*. Madrid: Alianza.
- Larraín, A. (2017). Dialogic Pedagogy: *An International Online Journal* 5: 12-15. <http://dpj.pitt.edu> DOI: 10.5195/dpj.2017.215 | Vol. 5. DB12-DB15.
- Maslow, A. (1964/70). *Religions, Values, and Peak Experiences*. The Viking Press.
- Páez, D., Igartua, J. y Adrián, J. (1997) El arte como mecanismo semiótico para la socialización de la emoción. En: D. Páez y A. Blanco (Editores). *La Teoría Sociocultural y la Psicología Social Actual*. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje.
- Shweder, R. (1990). “Psicología cultural... ¿Qué es?”, en Pérez, G., Alarcón, I., Yoseff, J.J. y Salguero, A. (Comps.). *Psicología Cultural, volumen 1*. UNAM, FES Iztacala, pp. 1-42.
- Smagorinsky, P. (2011). Vygotsky’s Stage Theory: The Psychology of Art and the Actor under the Direction of *Perezhivanie*. *Mind, Culture, and Activity*, 18: 319–341.
- Sobkin, V. S. (2016). L.S. Vygotsky and the Theater. Delineation of a Sociocultural Context. *Journal of Russian and East European Psychology*, 53, (3): 1–92.
- Stanislavski, K. (1925). *Mi Vida en el Arte*. Editor Digital: Turolero.
- Stanislavski, K. (2009). *El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de la Encarnación*. Barcelona: Alba Editorial.
- Veer, René van der (2015). Vygotsky, the theater critic: 1922–3. *History of the Human Sciences*. 28 (2), 103–110.

- Veer, René van der y Valsiner, J. (1991). ***Understanding Vygotsky: A Quest for synthesis***. UK: Oxford.
- Veresov, N. N. (1999). ***Undiscovered Vygotsky: Etudes on the pre-history of Cultural-Historical Psychology***. New York: Lang.
- Vygotskaya, G. (1995). His Life. ***School Psychology International***, 16 (2), 105-116.
- Vygotsky, L. S. (1925). ***The Psychology of Art. Art as Perception***. Recuperado de <https://www.marxists.org/archive/vygotsky/works/1925/art2.htm>
- Vygotsky, L. S. (2004). Imagination and Creativity in Childhood. ***Journal of Russian and East European Psychology***, 42 (1), 7–97.
- Wallon, H. (1962). ***Los Orígenes del Carácter en el Niño***. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Willerslev, R. (2007). ***Soul Hunters: Hunting, Animism, and Personhood among the Siberian Yukaghirs***. USA: University of California Press.
- Williams, L. (1904). ***Algunos Intérpretes Ingleses de Hamlet***. Madrid: Biblioteca Nacional y Extranjera.
- Zavershneva, E. Iu. (2010). The Vygotsky Family Archive: New Findings. Notebooks, Notes, and Scientific Journals of L.S. Vygotsky (1912–1934). ***Journal of Russian and East European Psychology***, 48 (1), 34–60.
- Zinchenko, V. P. (2007). Thought and Word. The Approaches of L. S. Vygotsky and G. G. Shpet. En H. Daniels, M. Cole y J. V. Wertsch (Ed.), ***The Cambridge Companion to VYGOTSKY***: New York: Cambridge University Press, pp. 212-24.