

## El impacto de la repetición en el espectador de los sistemas minimalistas repetitivos

The impact of repetition on the spectator of repetitive minimalist systems

Paola Pérez Ríos<sup>1</sup>, Isaura Ramos Márquez<sup>2</sup>, David Osvaldo Eudave Rosales<sup>3</sup>

<sup>1,2</sup>Licenciatura en Artes escénicas, Departamento de Música y Artes escénicas, División de Arquitectura, Arte y Diseño, Campus Guanajuato, Universidad de Guanajuato.

<sup>3</sup>Profesor del Departamento de Música y Artes escénicas, División de Arquitectura, Arte y Diseño, Campus Guanajuato, Universidad de Guanajuato. p.perezrios@ugto.mx<sup>1</sup>, i.ramosmarquez@ugto.mx<sup>2</sup>, do.eudave@ugto.mx<sup>3</sup>

### Resumen

El objetivo de este artículo es analizar diversas facetas de impacto que la repetición –como característica propia de la metodología teatral contemporánea de los Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR)– produce en el espectador. Todo esto se lleva a cabo por medio de una metodología de investigación mixta: empírica, a través de la prueba de variantes en la práctica de los SMR; cualitativa, por conducto de entrevistas a dos personas expertas en el ámbito; y documental, en la revisión del concepto de repetición desde ámbitos como la filosofía, las ciencias sociales, la historia y las artes. Se observaron como posibles reacciones a la repetición, por un lado, el aburrimiento y, por otro, la inmersión, mismas que se analizan a través de criterios como el desarrollo del hábito y la rutina y sus efectos sobre las capacidades cognitivas. Se concluye que, en los SMR, la repetición es un mecanismo que permite al espectador la generación de sentido, pues, por un lado, ofrece certezas en un terreno abstracto y, por otro, se constituye como una base neutra sobre la cual aparecen variaciones con alta carga de significación.

**Palabras clave:** Sistemas Minimalistas Repetitivos, teatro contemporáneo, investigación empírica, repetición, espectador.

### Introducción

A finales de los años ochenta, el dramaturgo, pedagogo y director teatral, José Sanchis Sinisterra, en el contexto de sus investigaciones sobre los límites de la teatralidad convencional en su conocido Teatro Fronterizo, desarrolló los Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR) como una metodología innovadora de creación escénica. Sin embargo, la investigación en este campo se mantuvo inactiva durante más de dos décadas, hasta que a partir del 2010, la compañía escénica catalana LAMinimAL Teatre Sistèmic, dirigida por Daniela de Vecchi, la retomó a través de laboratorios, talleres y puestas en escena. También, con aplicaciones más específicas en los entrecruzamientos entre la escritura y la performance, se ha desarrollado posteriormente a través del trabajo teórico-práctico de Sebastián Huber con la compañía Efimerodramas en Córdoba, Argentina. El presente artículo surge del interés por profundizar en este terreno de investigación y abordar las posibilidades de su aplicación en el contexto actual guanajuatense.

Los SMR, de acuerdo con la definición original de Sanchis Sinisterra, son “partituras de acciones físicas compuestas por una serie de actemas -gestos, desplazamientos, posiciones, microconductas actorales...- en general simples, cotidianos, más o menos realistas, pero cuya secuencia no configura ninguna situación interpersonal significativa” (2003, p. 1). El actema es, para los sistemas, como el fonema al lenguaje: la unidad mínima de acción, en el sentido de que no llega a concretarse con un porqué o un para qué, es decir, que no tiene un objetivo en términos stanislavskianos. Este “minimalismo” –tal como señala el mismo Sanchis– busca explorar el terreno de la abstracción dentro de la teatralidad, considerando a esta como el campo artístico convencionalmente más propicio para su extremo contrario: la figuratividad, lo que a su vez pone en cuestión otros elementos esenciales para el arte dramático de corte clásico, tales como la ficción, la representación, la trama, la situación dramática o el personaje.

Su funcionamiento se desarrolla en tres fases:

1. Fase de instalación: Se basa en la repetición precisa de los protocolos o sistemas de actemas (siempre de la misma manera y en el mismo lugar), sin ninguna intención de representar, para lo cual se pueden utilizar protocolos diseñados

previamente o ir creando las secuencias a partir de las relaciones espaciales que surgen entre las personas (evitando dejarse llevar por las ideas de ficción, personaje o situación dramática).

Para iniciar, se asigna a cada actuante una situación inicial. Luego, la persona que dirige va nombrando cada actema y marcando una pausa entre este y el siguiente (se suelen usar cinco tiempos, indicados con algún sonido, como aplausos o chasquidos). Al final, se “cierra el ciclo”, es decir, que el protocolo termina en la misma situación inicial, para poder recomenzar. Se repite cuantas veces sea necesario, hasta que el sistema se “instala” en la mente y el cuerpo de cada actuante. Para ello, la persona que dirige deja de nombrar los actemas y marcar las pausas y verifica la correcta memorización.

2.- Fase de modulación: Se trata de explorar variaciones de los actemas en:

- Tempo-ritmo (alargar o disminuir la pausa / acelerar o ralentizar el actema / introducir intermitencia).
- Forma-espacio (cambiar el tamaño, el uso del cuerpo y/o la posición en el espacio al realizar cada actema).
- Intensidad-energía (modificar la tonicidad muscular y/o el ritmo respiratorio en cada actema).
- Intencionalidad-expresión (introducir propósitos, estados mentales o emocionales, nociones de estilo, tono o género, etc.).

La persona que dirige marca los cambios entre uno y otro tipo de modulación (por ejemplo, se pueden sumar entre sí o hacerse de manera aislada).

3.- Fase de transgresión: Esta última fase (que puede combinarse o no con la modulación) permite al actuante jugar más libremente con su situación escénica, pues tiene las posibilidades de:

- Quitar o repetir actemas.
- Cambiar el orden del sistema.
- “Robar” actemas que pertenecían a otras personas.

Como puede observarse –y tal como señala Sebastián Huber–, en los SMR “el actema rara vez está en solitario, ya que luego, en acción, integra un protocolo, un encadenamiento que, cíclicamente, se retroalimenta en función de la variación en repetición, de todo lo que le ocurra a cada uno de los elementos que conforman ese determinado sistema” (2013, p. 328). La repetición de los actemas es, pues, lo que permite que el sistema funcione, ya que es la retroalimentación entre ellos lo que genera la coherencia y el sentido general.

Los efectos que esta repetición genera en el espectador de los SMR son el tema central de la presente investigación, ya que son un elemento extraño a la concepción tradicional de la teatralidad y, por ende, provocan también un impacto inesperado en el acto de su recepción: desde el aburrimiento, u otras sensaciones, emociones o sentimientos que pueden considerarse negativos o desfavorables, hasta la posibilidad de formas poco convencionales de inmersión.

## Metodología

Para la realización de la presente investigación se implementó una metodología mixta, que incluye un aspecto empírico, a través de la prueba de variantes en la práctica de los SMR; uno cualitativo, por conducto de entrevistas a dos personas expertas en el ámbito, y uno documental, en la revisión del concepto de repetición desde ámbitos como la filosofía, las ciencias sociales, la historia y las artes.

En relación con el aspecto empírico de la metodología, se llevaron a cabo ejercicios prácticos de aplicación de los SMR, dirigidos por el docente a cargo de la investigación, David Eudave, con la participación del equipo de trabajo, integrado por estudiantes de la Licenciatura en Artes escénicas de la Universidad de Guanajuato: Esly Arvizu, Israel Ponce, Camila Moyao, Karen Medina y las autoras del presente artículo. Además de tener la finalidad de que las personas participantes comprendieran el funcionamiento de los SMR no solo desde una perspectiva teórica, sino también práctica, y desarrollaran las competencias básicas para su implementación, estos ejercicios sirvieron para poner a prueba algunas de las ideas que esta investigación expone, con el fin de corroborar sus efectos.

En este sentido, el proceso se apoyó del método fenomenológico, con el fin de explorar el significado que las personas les dan a sus propias vivencias, desde la vertiente interpretativa o hermenéutica, para así interpretar sus experiencias respecto al objetivo de la investigación (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2014, pp. 493-496). Así, las personas integrantes del equipo de trabajo involucrado en la presente investigación, fungieron, algunas ocasiones, como practicantes de los ejercicios, y otras como espectadores, aunque siempre como observadores activos con guías específicas.

En lo que respecta al aspecto cualitativo, se realizaron sendas entrevistas a Daniela de Vecchi (el 3 de julio de 2024), creadora brasileña que, desde 2010, conduce investigaciones y creaciones a partir de los SMR en la compañía LaminimAl Teatre Sistèmic, afincada en Barcelona, España, y Sebastián Huber (el 16 de julio), teatrista argentino que participó en los primeros laboratorios dirigidos por de Vecchi y, posteriormente, ha seguido desarrollando sus propias investigaciones en Córdoba, Argentina, en la compañía Efimerodramas. Los resultados de estas entrevistas se analizaron por métodos cualitativos de matrices, con el fin de ampliar el panorama original y comprobar o refutar las deducciones derivadas del trabajo empírico descrito en el párrafo anterior.

## Resultados

Una de las visiones más influyentes en el campo de la filosofía sobre el tema de la repetición es la que propone Kierkegaard quien, en su ensayo *La repetición*, menciona que la propia vida es una repetición de lo que ya ha existido (el pasado), que empieza a existir de nuevo ahora (presente). Tal como señala Pegueroles:

La repetición en Kierkegaard es dialéctica: es repetición y no es repetición. Un hombre que se convierte, que se hace cristiano, vuelve a nacer, nace de nuevo a una vida nueva. Hay repetición: se repite el nacimiento. No hay repetición: es un nacimiento distinto. No es novedad, porque es repetición. No es repetición, porque es novedad. (2000, p. 200)

Este aspecto dialéctico es clave en su aplicación en el campo de las artes escénicas. Por ejemplo, si se reflexiona sobre el uso en francés de la palabra “*répétition*” para referirse a lo que en español se llama “ensayo” –es decir, los encuentros en los que una pieza es aprendida por un equipo de trabajo–, es posible evocar, tal como señala Pavis, “un trabajo casi mecánico” (1998, p. 160). En cierta medida, efectivamente, los ensayos se basan en la repetición de los elementos y estructuras de la puesta en escena, con la finalidad de que se afiancen con exactitud, de que “salgan igual” en cada ocasión; sin embargo, la creatividad juega un papel esencial en ellos, pues se pretende que en cada repetición se mantenga la naturalidad, la organicidad en la ejecución, la “vida” –noción contraria a la mecanización o “robotización”–.

De manera similar, durante la ejecución de la puesta en escena, aun cuando en cada ocasión se “repiten” el mismo guion, el mismo elenco o la misma escenografía, por señalar algunos elementos, no se pretende que la totalidad sea siempre exactamente idéntica, pues, además de los sutiles cambios requeridos para mantener la “vida” en escena, la puesta en escena se configura como un proceso comunicativo en el que la interacción con el público genera transformaciones.

Ahora bien, en el caso particular de los SMR, la repetición tiene una función esencial fundamentada en la teoría de sistemas, entendidos como estructuras de elementos relacionados dinámicamente entre sí (Ossa, 2016). Bajo esta lógica, lo que le pasa a un elemento concreto afecta al resto de ellos en el sistema, generando lo que se conoce como retroalimentación. En este proceso, el sistema recoge información sobre los efectos provocados por sus acciones en un contexto específico. Dentro de los SMR, dicha retroalimentación se da a través de la repetición cíclica de los actemas que, a través de la memoria de los actores y espectadores, va generando relaciones en la temporalidad, lo que, a su vez, provoca el surgimiento del sentido.

Tal como en la concepción de Kierkegaard, el actema es lo que se repite y, con cada repetición, genera nuevas relaciones a las cuales reaccionar, lo cual es, a su vez, el elemento de novedad. Es una repetición y, a la vez, una no-repetición.

Los conceptos del filósofo Gilles Deleuze, que refieren a la repetición desnuda y la repetición vestida, ofrecen una mayor claridad sobre el funcionamiento de esta estructura de relación. La primera de ellas puede concebirse como el aspecto mecánico o estático; sin embargo, la repetición vestida “está enmascarada, disfrazada por la imaginación de quien la observa y es el disfraz lo que le otorga un nuevo sentido” (de la Jara y Oliva, 2022, p. 9). Así, aunque el ejecutante puede repetir el actema una y otra vez –lo que podría interpretarse como repetición desnuda– su propio “espíritu” y el del espectador que lo contempla, “viste” la repetición de diferencia. El criterio de la primera es de exactitud, mientras que “la otra tiene como criterio la autenticidad” (Deleuze, 2002, p. 54).

Por ende, un elemento fundamental para que la repetición pueda ser funcional a nivel escénico, es que el actuante tenga la disposición para mantener la *repetición vestida* en su labor actoral, proceso en el que es necesario que sostenga lo que

Eugenio Barba llama *presencia escénica* (2002), es decir, la estructura energética corporal o *bios escénico* requerido para atrapar la atención del espectador.

Dentro del proceso de investigación empírica se llevó a cabo un ejercicio con la finalidad de poner a prueba los efectos de la repetición en el espectador: se solicitó a los actantes mantenerse durante aproximadamente cuarenta y cinco minutos en la fase de instalación, lo que significó repetir la misma estructura de actemas sin variaciones durante una gran cantidad de veces.

Por un lado, el público –constituido, como ya se señaló por el propio equipo de investigación, personas todas del ámbito de las artes escénicas– mostró siempre una disposición a “jugar” con lo que se le mostraba. Esto se debe, en gran parte, a la convención teatral que se crea cuando el público se convierte en espectador, una suerte de “contrato” establecido entre “el autor” y “el espectador”, en el que el primero decide qué presentar y cómo hacerlo y el segundo acepta las condiciones como requisito necesario para participar en el hecho escénico (Pavis, 1998, p. 94). Sin embargo, profundizando posteriormente en el análisis se observaron dos tipos de reacciones distintas: por un lado, el aburrimiento o hartazgo, y por otro, la inmersión.

Para analizar estos resultados resulta de utilidad reflexionar sobre el hecho de que, más allá de ser espectador, la persona que observa es un ser humano, por lo que le afectan criterios generales relativos a la repetición, por ejemplo, el hábito y la rutina.

En este terreno, Álvarez Romero señala que el proceso de desarrollo físico, emocional, cognitivo y social del niño se forma a base de repeticiones (2018, pp. 420-421). Es a partir de estas repeticiones que se construyen los hábitos –como lavarse los dientes, cepillarse el cabello o bañarse– y, a partir de ellos, las rutinas. Cuando el hábito se realiza como un proceso mecánico, al que no se le da sentido, de acuerdo con Dewey se trata de un hábito sin inteligencia, que, por tanto, restringe el pensamiento. Pero, simultáneamente, la rutina derivada, es lo que permite a la persona “estar plenamente en su tarea, concentrarse en lo que hace, sin representarse objetivos y ahorrarse reflexión y razonamiento, deliberación y planificación” (Quére, 2017, p. 9), lo que, a su vez, es el terreno necesario para el desarrollo de sus capacidades cognitivas.

En el artículo “Executive n-back tasks for the neuropsychological assessment of working memory”, León-Domínguez, Martín-Rodríguez y León-Carrión (2015) dejan claro que la rutina no es mala, ya que permite que ciertas actividades se automaticen para que la corteza prefrontal del cerebro, que es la encargada de la actividad de la memoria del trabajo, se libere, y así no requiera de la persona estar pendiente de aquellas actividades que ya aprendió. Sin la repetición, cada día sería un pizarrón en blanco por empezar totalmente, y, por tanto, no habría una conducta inteligente, con menos recursos para responder a los problemas a solucionar.

## Conclusiones

Estas reflexiones muestran una posible explicación al por qué del surgimiento del aburrimiento frente a la repetición en la fase de instalación de los SMR, como resultado de una automatización de las reacciones del espectador frente a una forma escénica desconocida. Sin embargo, también permiten dilucidar las causas de la inmersión como posible impacto en la persona que observa.

Según el estudio realizado por Russell y Levy (2012), los consumidores tienen experiencias más profundas cuando vuelven a ver una película o a leer un libro que les gusta, ya que la repetición de algo que resulta agradable permite que las personas sean más conscientes del paso del tiempo.

Este hecho tiene relación con el fenómeno denominado “supresión por repetición” que, tal como desarrollan Costa-Faidella, Baldeweg, Grimm y Escena (2011) en una investigación sobre la memoria de la audición para identificar sonidos específicos en un espacio demasiado ruidoso, se trata de que los sonidos repetitivos generan una relajación en las neuronas debido a que no perciben nuevos estímulos. Es decir, que la respuesta neuronal es menos cuando se tiene la certeza de que se oír algo en un momento determinado. Lo anterior, por supuesto, muestra una conexión importante con la repetición del actema, que no es individual e independiente, sino que se encuentra dentro de un sistema.

Por un lado, la comodidad de saber lo que ocurrirá asegura al espectador la obtención de placer, pero también le brinda la oportunidad de pensar en detalles que no había contemplado en anteriores repeticiones. En los SMR la repetición de los actemas permite justamente que el espectador se habitúe y encuentre el sentido y, a su vez, que en cada ocasión pueda encontrar más detalles que no habría podido contemplar si solo lo viera por una única vez. Como señala Sebastián Huber en la entrevista realizada:

Yo puedo ofrecerte media hora de repetición, media hora de instalación, y luego, sobre esa pátina blanca imprimo mínimas variaciones que, efectivamente, cuanto más perfecta es la primera repetición, más importantes serán aquellas mínimas variaciones [...] que pasan a ser gigantes. Es como, si en esa pared, detrás mío, hubiese una mosca, se vería un montón. Si hubiese ochenta moscas, esa mosca significa poco. Con la repetición [...] se produce esa pared blanca sobre la cual resaltaré luego, como un estallido, la pequeña variación. Invitar al espectador a que sea capaz –a hacer el esfuerzo– de disfrutar de esas mínimas variaciones a mí me parece súper interesante.

Los resultados abren preguntas que pueden dar pie a investigaciones futuras en terrenos como las motivaciones del aburrimiento en el espectador (como una problemática a resolver en el hecho escénico), posibles usos de la repetición en el entrenamiento actoral, las relaciones entre la repetición y el trance como efecto sobre el espectador y, en general, el campo no explorado de los efectos de la repetición sobre el actuante en los SMR.

## Bibliografía

- Álvarez, M. (2018). *Didáctica de la educación infantil* (2ª. ed.). IC Editorial.
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. Gaceta.
- Costa-Faidella, J., Baldeweg, T., Grimm, S., y Escera, C. (2011). Interactions between “What” and “When” in the Auditory System: Temporal Predictability Enhances Repetition Suppression. *The Journal Of Neuroscience*, 31(50), 18590-18597. <https://doi.org/10.1523/jneurosci.2599-11.2011>
- De La Jara H, G., y Oliva M, I. (2022). *Rito y Repetición: Exploraciones en torno a la repetición actoral* [Tesis para la obtención de grado, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/189932/Tesis%20-%20rito-y-repetición.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.
- Guillen, D. E. F. (2019). Investigación cualitativa: Método fenomenológico hermenéutico. *Propósitos y Representaciones*, 7(1), 201-229. <https://doi.org/10.20511/pyr2019.v7n1.267>
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6ª.ed.). McGraw-Hill.
- Huber, S. (2013). LAMINIMAL TEATRE SISTEMIC, CREACIÓN E INVESTIGACIÓN TEATRAL: Entrevista a Daniela de Vecchi. *El Peldaño*, 12, 54-59. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/download/232/194>
- Huber, S. (2019). De la dramaturgia hacia la escritura performática: Efimerodramas. Consideraciones sobre el actema. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 9, 234-239. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/636/540>
- Kierkegaard, S. (1997). *La repetición: Un ensayo de psicología experimental* (Trad. K. A. Hjelmstrom). JVE Psique.
- León-Domínguez, U., Martín-Rodríguez, J. F., y León-Carrión, J. (2015). Executive n-back tasks for the neuropsychological assessment of working memory. *Behavioural Brain Research*, 292, 167-173. <https://doi.org/10.1016/j.bbr.2015.06.002>
- Ossa, C. (2016). *Teoría general de sistemas. Conceptos y aplicaciones*. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro* (Trad. J. Melendres). Paidós Ibérica.
- Pegueroles, J. (2000). El instante y el tiempo, el instante y la repetición en el pensamiento de Kierkegaard. *Espíritu: Cuadernos del instituto filosófico de Balmesiana*, (122), 197-202. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5521758.pdf>
- Ponce, C. J., y Romero, M. A. (2019). *Didáctica de la educación infantil*. IC Editorial.
- Quéré, L. (2017). Bourdieu y el pragmatismo norteamericano acerca de la creatividad del hábito. *Cuestiones de Sociología*, (16), e025. <https://doi.org/10.24215/23468904e025>
- Russell, C. A., y Levy, S. J. (2012). The Temporal and Focal Dynamics of Volitional Reconsumption: A Phenomenological Investigation of Repeated Hedonic Experiences. *The Journal Of Consumer Research/Journal Of Consumer Research*, 39(2), 341-359. <https://doi.org/10.1086/662996>

- Sanchis Sinisterra, J. (2003). *SMR (Sistemas Minimalistas Repetitivos)* [Documento digital no publicado]. Copia en posesión de los autores.
- Sanchis Sinisterra, J. (2005). Sistemas minimalistas en el teatro. *Pausa*, (20), 11-17. <https://www.revistapausa.cat/sistemas-minimalistas-en-el-teatro/>
- Zukerfeld, R. y Zukerfeld, R. Z. (2022). Repetición y transformación: sobre el psicoanálisis de los hábitos. *Mentalización. Revista de Psicoanálisis y Psicoterapia*, (17). <https://www.revistamentalizacion.info/2022-octubre/Repetición%20y%20transformación-1.pdf>