

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El entrenamiento de la escucha en escena usando la metodología de entrenamiento actoral de Declan Donnellan y conceptos provenientes de las ciencias cognitivas.

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN TEATRO

AUTOR:

Josue Yván Castañeda Campos

ASESOR:

Luis Alfonso Santistevan de Noriega

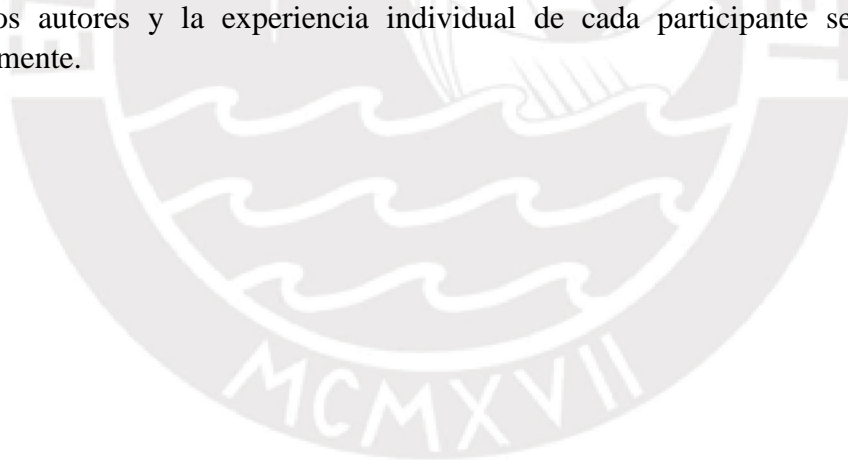
Lima, 2018

RESUMEN:

Estudio que se propone abordar la problemática del entrenamiento de la escucha actoral utilizando como base la metodología propuesta por el director británico Declan Donnellan complementada con el estudio de los procesos cognitivos de percepción, atención, propiocepción, mezcla conceptual y empatía desde la perspectiva de la *embodied cognition*.

La investigación describe el proceso realizado en un laboratorio de entrenamiento actoral desarrollado a lo largo de siete sesiones de trabajo. El objetivo principal del mismo es dotar al actor en formación con nociones básicas sobre el análisis y discusión teórica contemporánea sobre la aplicación del conocimiento de los procesos cognitivos antes descritos al campo de la actuación (Blair, 2017; Escalera, 2005; Falletti, 2010; Galagher et al., 2014; Iacoboni, 2009; Kemp, 2010; Lutterbie, 2011; Zarrilli, 2008) en diálogo con la metodología de Declan Donnellan propuesta en su texto *El actor y la diana* (2004) con la finalidad de que los participantes puedan describir y discutir su experiencia en la escucha en el escenario con sus pares y puedan mejorar su desempeño.

Hacia el final de la investigación las conclusiones apuntan a resaltar una relación de equivalencia entre los postulados de Donnellan con respecto a la escucha y los conceptos teóricos desarrollados por las ciencias cognitivas trabajados a través de la puesta en práctica de los ejercicios realizados en el laboratorio. La relación que se estableció entre el contenido propuesto en la metodología de las dianas, el bagaje teórico propuesto por los diversos autores y la experiencia individual de cada participante se respaldan retroactivamente.



ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN	2
II.	DISEÑO METODOLÓGICO	8
III.	EL CONCEPTO DE LA ESCUCHA	32
IV.	HACIA UNA PROPUESTA DE ENTRENAMIENTO	49
V.	CONCLUSIONES	66
VI.	BIBLIOGRAFÍA	68



I. INTRODUCCIÓN

El tema de la presente investigación es el entrenamiento de la escucha en escena usando la metodología de Declan Donnellan y conceptos provenientes de las ciencias cognitivas. Para la misma se convoca a actores en formación y se realiza con ellos un laboratorio en el que además se integra el trabajo sobre un texto dramático.

En el desarrollo de la investigación se ensayan algunas definiciones sobre la escucha en escena que distinguen la escucha como signo configurado por los intérpretes en escena y dirigido al espectador, de la experiencia del actor inserto en un sistema de comunicación en el escenario.

En esta investigación se integran los universos conceptuales de dos áreas de trabajo: el entrenamiento del actor (desde la perspectiva de Donnellan) y algunos conceptos provenientes de las ciencias cognitivas (propiocepción, asociación, integración conceptual, empatía y atención) bajo la perspectiva específica de la cognición encarnada (Galagher et al., 2014), los mismos que serán utilizados para explicar diversos fenómenos experimentados por los actores en sus procesos creativos en el marco del laboratorio realizado para esta investigación

La propuesta de entrenamiento actoral del director británico Declan Donnellan planteada en su libro base: “El actor y la diana” (2004) plantea las siguientes premisas fundamentales, que son abordadas y puestas a prueba en nuestro trabajo:

La primera es la perspectiva que tiene el autor sobre el concepto de teatro. Donnellan se refiere al teatro como un espacio construido de forma colectiva a través del imaginario que comparten las sociedades que lo producen. Desde la óptica del actor, el teatro se convierte en un espacio de exploración profunda, en el cual podemos ahondar en emociones, situaciones e historias ajenas, desde la comodidad y seguridad de la fantasía (2004, p. 13). La búsqueda del actor debe ser la identificación de esa condición inherente de la que es poseedor para ejecutar una suerte de “limpieza” de cualquier mecanismo externo que imposibilite su libre funcionamiento.

Donnellan aborda los conceptos de “limpieza” o “erradicación” de elementos que contaminen el libre transitar de los impulsos del actor y, por ende, su capacidad de representación: “De hecho todo lo que se nos puede enseñar sobre la actuación son dobles negaciones. Por ejemplo, se nos puede enseñar cómo no bloquear nuestro

instinto natural de actores, igual que se nos puede enseñar cómo no bloquear nuestro instinto natural de respirar” (Donnellan, 2004, p. 14). La apuesta de Donnellan es que se nos puede enseñar cómo no interferir con procesos «naturales» en la actuación; su trabajo se centra en actores que no son capaces de volver al cauce de esta “naturalidad”. Él mismo denomina esta problemática bajo el rótulo de “bloqueos”, que abarca un gran espectro de problemas que padece el actor al haber contaminado su libre fluir de impulsos con mecanismos externos asociados a factores como: la consciencia de la presencia del público, el miedo, el ego, la falta de sensibilidad y sobre todo la falta de concentración o atención.

Para lidiar con estos bloqueos, Donnellan plantea el concepto fundamental de su trabajo: la diana. La misma materializa los estímulos percibidos, dotándolos de especificidad física e imaginaria y permitiendo generar vínculos vivos con el actor. El autor presenta a la diana como un organismo dinámico, vivo, capaz de ejercer tensión sobre el sujeto y está regida por reglas que Donnellan articula para dotarla de alcance, justificación y utilidad. Podríamos mencionar que las más importantes son: la existencia constante de la diana, es decir que siempre existe un estímulo al cual reaccionar dentro o fuera de nosotros; la diana se transforma o se moviliza, es decir que el actor estructura un viaje constante a través de múltiples estímulos que van transformándose y moviéndose todo el tiempo; siempre debe contar con una profunda especificidad, la diana no puede ser, por ejemplo, la presencia de un personaje, más bien debe ser un estímulo particular que causa en mí la presencia de dicho personaje: el recuerdo de la última vez que lo vi, la particularidad del vínculo que tengo con él, una reacción posible que puede tener en el momento en el que le confiese una noticia, etc.

Podemos entender la perspectiva de Donnellan como una técnica del desbloqueo a través del uso de los conceptos de la atención y mimesis (Donnellan, 2004, pp. 12–20). El actor debe ser capaz de entrenarse en apartar de su vista todo estímulo innecesario (los mismos se plantean por la presencia del miedo en el actor) que se aleje de la concatenación de sus impulsos innatos sustentados en el proceso de mimesis (imitación, representación y vinculación). En ese mismo sentido el actor debe pasar por un proceso de re-apropiación de su sistema perceptivo acompañado por el desarrollo de su capacidad imaginativa y finalmente por un proceso de conciencia y toma de control de la focalización de su atención. Esta ruta le permite un tránsito libre para ejecutar una

acción coherente y orgánica, basado en la escucha de las dianas que ejercen presión sobre él. Es la búsqueda de un reaccionar fluido, sincero y consciente del impulso.

El fortalecimiento de las capacidades de concentración para el actor ha sido importante desde el desarrollo de los estudios de Constantin Stanislavsky sobre la acción: los círculos de atención (Stanislavski, 1980, pp. 79–100) conforman en sí mismos la técnica con la cual se puede lograr una plena sensación de “soledad” en el escenario y requieren la sistematización de la habilidad de ampliación y reducción del rango de percepción en el escenario. Para la tradición del drama occidental, el actor debe ser capaz de actuar obviando la presencia del público, de modo tal que exista una distinción clara entre la ficción del escenario y la realidad de la platea. Por esta razón, existen múltiples aproximaciones para “desaparecer” al público de la vista del intérprete.

Una de estas aproximaciones es la de Donnellan, explicada líneas arriba. Como aporte adicional a este trabajo se incluye también ciertas referencias a la técnica desarrollada por Sanford Meisner, teórico norteamericano que propone el desarrollo del actor a través de la comprensión y reconocimiento de la naturaleza del comportamiento y la conducta personal para capitalizar los recursos ya existentes en la mejora de la performance actoral (Meisner & Longwell, 1987).

El segundo grupo de conceptos fundamentales que hemos utilizado en la investigación son aquellos ligados al mundo de las ciencias cognitivas. Quizá el principal es la perspectiva que enmarca nuestro estudio: La cognición encarnada (Galagher et al., 2014) un enfoque contemporáneo de las ciencias cognitivas que basa sus estudios en la supresión del distanciamiento cartesiano entre cuerpo y mente, apelando a una concepción del ser humano como resultado de la co-existencia de procesos corporales (biológicos, somáticos y kinestésico) y procesos cognitivos (pensamiento complejo, capacidad de abstracción, emociones, etc.).

No debemos entender la misma como una rama de las ciencias cognitivas sino como un cambio de paradigma en su estudio. Intenta re-pensar todas las ramas de la comprensión del pensamiento y sus procesos subyacentes, entendiendo el mismo como el pensamiento-acción o pensamiento-cuerpo.

“La cognición aquí es más que el procesamiento de información proveniente del medio ambiente: implica la acción, y su consecuente modificación, en la

búsqueda de resolución de problemas. Entonces, el concepto de *embodiment* no sólo cambia la definición de cognición, también la noción de cuerpo y de mundo. El cuerpo ya no es el simple receptáculo de sensaciones producto del exterior, sino que es un sistema cognitivo en sí mismo” (Garabito, 2011, p. 96).

La génesis del giro cognitivo se encuentra en el descubrimiento de las neuronas espejo, un tipo de células neuronales asociadas a la comprensión pre-verbal del significado de los estímulos recogidos por el aparato perceptivo. Son la base de la empatía y la intuición. Según su propio descubridor, las mismas son las responsables de comportamientos como la imitación y la representación:

Cuando se observa una acción hecha por otra persona se codifica en términos visuales, y hay que hacerlo en términos motores. Antes no estaba claro cómo se transfería la información visual en movimiento. Otra cuestión muy importante es la comprensión. No sólo se entiende a otra persona de forma superficial, sino que se puede comprender hasta lo que piensa. El sistema de espejo hace precisamente eso, te pone en el lugar del otro (Escalera, 2005).

El sistema de neuronas espejo fue descubierto por el neurocientífico italiano Giacomo Rizzolatti y su equipo de investigadores, que dieron accidentalmente con un grupo de células neuronales asociadas a la comprensión e imitación pre-lingüística del comportamiento que observamos en otras personas:

Estas neuronas resultan sorprendentes, ya que rompen con las categorías tradicionales con las que se ha clasificado a los diferentes tipos de neuronas; éstas juegan un papel muy importante en la capacidad de los primates y del ser humano para comprender de forma casi inmediata los movimientos, acciones y, eventualmente, las intenciones de otros sujetos. El cerebro que actúa es un cerebro que comprende. Se trata, como han establecido Rizzolatti y sus colaboradores, de una comprensión pragmática, preconceptual y prelingüística (Soto & Vega, 2007, p. 79)

Conociendo la perspectiva en la cual estamos inscritos, nos enfocaremos en introducir los dos procesos que observaremos y estudiaremos a lo largo de la investigación: El primero es la percepción, que se define como el proceso cognitivo-corpóreo fundamental, el que nos conecta con la realidad externa y tangible. Es la raíz del

pensamiento, la identidad, el lenguaje y el significado. El vehículo principal de la percepción son los sentidos, instalados como terminaciones nerviosas en los diversos órganos y sistemas del cuerpo.

Bajo el lente de la cognición encarnada, la percepción es la raíz fundamental de las relaciones mente-cuerpo pues es un proceso integrado, de retroalimentación. Los sentidos informan a la mente y la mente elabora y desarrolla la experiencia, rotulando la misma y clasificando los estímulos para constituir significado y conocimiento.

Si llevamos esta afirmación al campo del teatro y tratamos de encontrar su correlato en una sala de ensayo encontraremos cómo este proceso es el concepto principal que modifica el accionar y la identidad de los actores a tiempo real y de una manera vívida y cambiante. La percepción, como proceso integrado y cíclico es la herramienta fundamental del actor en la sala de ensayos, quien construye y re-construye la percepción sobre sí mismo, el espacio y sus compañeros.

Con respecto al concepto de atención, Margaret Matlin, en su teorización sobre los procesos cognitivos reconoce el proceso de la atención como una concentración de la actividad mental en un momento determinado y ante un estímulo o grupos de estímulos determinados (Matlin, 2012, p. 51). La actividad que nosotros determinamos como atención está articulada con los procesos perceptivos antes descritos, pues ellos determinan el aumento de la actividad cerebral y la concentración del percepto en un foco determinado.

El proceso de comunicación escénica y el estado de conciencia que propicia la misma (ambas acepciones que le atribuimos al término escucha) involucran una amplia red de fenómenos que abordaremos en esta investigación.

En esta investigación los actores adquieren herramientas teóricas, tanto de la técnica de Donnellan como de los procesos cognitivos de percepción y atención para reconocer, sustentar y legitimar su experiencia personal en la comunicación escénica. Esto apunta al desarrollo de técnicas que mejoren la escucha escénica del actor.

La naturaleza complementaria de la metodología de Donnellan y los conceptos estudiados nos permitirá generar actores con la capacidad de reflexionar acerca de la vivencia de sus impulsos, de sus cualidades personales de propiocepción y de reacción ante los estímulos presentes en la escena, permitiéndoles desarrollar la escucha en

función a una constante auto-evaluación y seguimiento a sus procesos de entrenamiento y creación.

Esta investigación está inscrita dentro de lo que se conoce como investigación práctica (*practice as research*). En este sentido, la presente tesis recoge la experiencia práctica del laboratorio e intenta llegar a algunas conclusiones sobre la escucha y el entrenamiento actoral. En esta perspectiva de investigación es importante señalar que la propia práctica es un método clave de investigación y que el conocimiento es más un asunto de hacer que de una concepción abstracta (Nelson, 2013, pp. 8-9).



II. CAPÍTULO I: DISEÑO METODOLÓGICO

a. DESCRIPCIÓN DE LA PROPUESTA

Se realizó un laboratorio de entrenamiento actoral que tuvo una duración de siete semanas en las cuales se desarrollaron siete sesiones de trabajo de cuatro horas cada una. En este espacio los alumnos fueron introducidos a los conceptos básicos de la técnica Donnellan y las definiciones teóricas básicas de los conceptos de percepción, propiocepción, asociación, integración conceptual, atención y empatía desde la perspectiva encarnada de las ciencias cognitivas (Galagher et al., 2014).

Para abordar el proceso se recurrió a fragmentos del texto dramático “El pánico” del autor argentino Rafael Spiegelburd (2004) con la finalidad de utilizarlas como material base para la aplicación de los ejercicios planteados por Donnellan. La lectura de extractos clave del texto de este autor y textos teóricos en investigaciones de percepción y atención nutrieron la puesta en práctica del entrenamiento antes mencionado.

OBJETIVO GENERAL:

Determinar si es posible y de qué forma que el actor en formación mejore su capacidad de escucha a través de la puesta en práctica del método de entrenamiento actoral de Declan Donnellan y el autoconocimiento de sus capacidades individuales de percepción y atención en la práctica escénica.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Explorar las características del sistema perceptivo de cada actor en la práctica escénica.
- Comprender las cadenas de estímulos más atractivas para los participantes.
- Evaluar el acuerdo o desacuerdo entre el contenido teórico propuesto por la teoría cognitiva y la técnica actoral planteada por Donnellan.
- Ensayar si la capacidad propioceptiva es un factor fundamental en el desarrollo de la escucha en la escena.

MÉTODOS DE RECOPIACIÓN DE INFORMACIÓN

Registro audiovisual de todas las sesiones de trabajo: Todos los ejercicios, diálogos y momentos de instrucción teórica fueron registrados a través de grabaciones de audio o video con la finalidad de contribuir con la evaluación del progreso de cada participante.

Bitácora personal de cada actor y del director: Cada participante del taller contó con un formato personal de bitácora en el cual registraron sus impresiones y experiencias personales en torno al desarrollo y cuestionamiento periódico de cinco conceptos fundamentales en nuestra investigación brindados por las ciencias cognitivas.

Cada sesión, el participante se enfrenta al reto de re-definir o afinar el concepto de cada una de estas palabras. La estructura de la bitácora nos permite hacer un estudio de la evolución de la comprensión de cada término y recopilar las inquietudes y dudas de los participantes. Finalmente, esta herramienta contribuye a medir la asimilación de estas capacidades en la práctica escénica mediante su confrontación con el material audiovisual de registro. Se adjunta en este trabajo toda la data recopilada en las bitácoras de los participantes desde la primera hasta la séptima semana. (Anexo 1)

Controles de lectura: Con la finalidad de conocer el dominio conceptual que los participantes tienen sobre los temas a tratar, les fueron asignadas cuatro lecturas complementarias adicionales al texto dramático:

- “Procesos cognitivos y aprendizaje significativo” (Rivas Navarro, 2008).
- “Introduction - Louder Than Words” (Bergen, 2012).
- “Imagination, conceptual blending and empathy” (Blair, 2017).
- “Diálogos entre Teatro y Neurociencias. Capítulo 1: El espacio de acción compartido” (Falletti, 2010).
- “El actor y la diana” (Donnellan, 2004).

Puesta en escena de escenas del texto dramático: Se ha elegido el cuadro cuarto del texto dramático denominado: “El banco Tornquist” (Spregelburd, 2004, pp. 17–22) debido a la complejidad de los mundos lúdicos y las asociaciones que sus personajes presentan. Este texto se trabajó durante seis sesiones consecutivas. Para el dispositivo final se recurrió al cuadro séptimo del mismo texto “Cárcel” (Spregelburd, 2004, pp. 35–40).

Confrontaciones con el asesor: Se realizaron dos confrontaciones con observador 0, en este caso, el asesor de la tesis. Las confrontaciones se realizaron durante la primera y séptima semana, se aplicaron cuestionarios posteriores en ambos casos. Diseño del cuestionario y resultados de las dos aplicaciones realizada al asesor Alfonso Santistevan (Anexo 2).

SOBRE LOS PARTICIPANTES

El taller estuvo dirigido a alumnos de la Especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas – Pontificia Universidad Católica del Perú que se encuentren cursando el segundo y tercer año de formación. La razón de esto es que el nivel de entrenamiento en esta etapa les exige mayor uso de sus capacidades interpretativas. Los cursos de técnica actoral abarcan el fortalecimiento de la escucha y la capacidad de propuesta (Curso Actuación 3: “La construcción del personaje” y Actuación 4: “La construcción de la escena”), y también el trabajo con el repertorio clásico y moderno.

Se eligieron un total de cinco actores, tres pertenecientes al segundo año y dos, al tercero. La elección se desarrolló de acuerdo a los siguientes criterios:

- Ser alumno matriculado en el ciclo 2017-2
- Encontrarse cursando los módulos de Actuación 6 (Según la malla curricular 2013-1) o Actuación 2 (Según la malla curricular 2016-1)
- Poco o nulo conocimiento de la técnica de Declan Donnellan.
- Que posean habilidades de manejo de interpretación y análisis de textos dramáticos.
- Que se comprometan a revisar los textos complementarios asignados para el desarrollo de la experiencia.
- Que posean disponibilidad absoluta para todas las sesiones de trabajo.

VARIABLES A ANALIZAR EN EL LABORATORIO

Hemos decidido descomponer la medición del cumplimiento de nuestro objetivo principal en categorías más específicas. Para cada una de ellas se establecen variables distintas que se articulan entre sí en el momento del análisis de la información. Las mismas son:

- Las referidas al desarrollo de la propuesta pedagógica de Donnellan, quien establece características específicas de las dianas y el funcionamiento de la atención.
- La segunda se refiere a la propuesta pedagógica del laboratorio y a un consenso sobre los signos visibles de la escucha en escena entre los participantes del laboratorio, el asesor de este proyecto y el investigador.
- La tercera es una categoría que analiza la comprensión teórica de los cinco conceptos fundamentales propuestos por la teoría cognitiva en el desarrollo de nuestra investigación.

Las variables propuestas por Donnellan

Son variables que extraemos de interpretar las características principales de las dianas o estímulos externos en el trabajo del actor.

- Siempre hay una diana: el actor reconoce la pre-existencia de la diana como un estímulo que ejerce presión en él: Según Donnellan: “Todo lo que un actor puede interpretar son verbos, pero, y esto es aún más significativo, cada uno de esos verbos debe tener una diana detrás. Esta diana es un tipo de objeto, bien directo o bien indirecto, una cosa específica vista o sentida y, hasta cierto punto, necesitada” (2004, p. 27). Este indicador resalta la capacidad del actor para reconocer la existencia de la diana como un estímulo percibido que entabla una relación con él. La perspectiva de Donnellan busca que el actor sea capaz de actuar desde esta relación establecida, desde la afectación que puede tener el sujeto ante un objeto interno o externo que emerge ante él. Para esta investigación, nosotros entendemos esta relación establecida como una relación de escucha.
- La diana existe antes de que la necesites: el actor descubre los estímulos que le rodean en las circunstancias dadas de la ficción mediante la observación reactiva, sin imponer o inventar estímulos nuevos que lo alejan de la ficción.

Donnellan plantea, en sus primeros ejercicios, la importancia de descubrir las circunstancias dadas en el momento en el que la acción transcurre. Para uno de sus ejercicios, solicita a una alumna, describir una actividad futura, le pide narrar cómo le gustaría que una situación de desarrolle, ahí acota: “Lógicamente, ella debe estar inventando sobre la marcha lo que desearía para el próximo año: una cena, una fiesta que todavía no existe. Aun así, todavía tiene que buscar lo que ya está allí. Es como si tuviera que encontrar o descubrir cuál es ese deseo para el año siguiente, más que inventar uno nuevo. Y esto es significativo porque, como veremos a continuación, “descubrir” es más útil que “inventar” (2004, p. 29).

- La diana es siempre específica: el actor es específico en la identificación y reacción de los estímulos recibidos. Este apartado mide la especificidad de la relación que entablamos con los estímulos percibidos, con la construcción detallada del percepto que sostiene la ficción en la que los actores ejecutan su labor. Donnellan afirmará: “Vemos diferentes dianas incluso cuando sucede que estamos viendo la misma cosa. El mundo externo es específico. Lo que está afuera, la diana, solo puede ser específica” (2004, p. 30).
- La diana está constantemente transformándose. El actor reconoce los momentos de transición de la diana, es decir los puntos en los cuales los estímulos percibidos se transforman y le muestran nueva información. Entre los ejemplos más resaltantes de la aplicación de su metodología está el trabajo que ejecuta en el montaje de “Como gustéis” de William Shakespeare: Donnellan explicará la importancia de comprender las dianas como estímulos en constante transformación, lo que hace variar la intensidad en las presiones que se ejercen sobre los actores. Este indicador busca medir los momentos en los que el actor da cuenta viva de cómo se transforma todo a su alrededor: “Y no solo Orlando, Rosalind también tiene que tratar con todas las otras dianas de su mundo en permanente metamorfosis. Los sencillos pastores se disuelven en poetas neuróticos, los aristócratas se vuelven forajidos, y su propio cuerpo se transforma gradualmente en un ambivalente objeto de deseo y amor. Las dianas no permanecen igual, cambian una y otra vez. Ver cómo se transforma la diana liberará a la actriz que interpreta a Rosalind” (2004, p. 31).

Variables referidas a los signos visibles de la escucha.

Son variables que responden a un consenso entre las opiniones y observaciones recopiladas entre los participantes del laboratorio, el asesor de la investigación y el investigador. Estas variables analizan la forma en la cual física, objetiva y visiblemente la escucha se manifiesta en la psicomotricidad de los actores. Esta variable analiza de qué forma es percibida la escucha por un observador. Las fuentes para la conformación de estas variables son las bitácoras de los participantes y los cuestionarios aplicados al asesor de tesis.

- El actor mantiene contacto visual con sus compañeros de escena mientras la acción de la ficción transcurre.
- El actor presenta relajación muscular en la zona cervical, el plexo y los brazos, sucede lo mismo con su rostro.
- El actor expone la zona de su plexo solar a su interlocutor mientras establece comunicación con él.
- El actor experimenta periodos de comprensión luego de haber recibido un texto emitido por su interlocutor y antes de emitir una respuesta. Esta experiencia se materializa como silencios breves en el procesamiento de la información.

Variables del análisis de la comprensión teórica de cinco conceptos propuestos por las ciencias cognitivas.

Hacia el final de nuestra investigación, los participantes realizaron un cuadro comparativo de la evolución de la comprensión de cada uno de los cinco conceptos y la interrelación de los mismos en el ejercicio de la escucha. Estos resultados fueron comparados con las definiciones conceptuales planteadas por los autores propuestos. Los controles de lectura nos ayudaron en la comprensión de estos resultados y los comentarios de las bitácoras, a entender la forma en la cual los conceptos han sido interiorizados e hilados mediante los ejercicios propuestos por el laboratorio.

b. DISEÑO E INFORME DE LAS SESIONES DEL LABORATORIO.

Informe por sesiones

Las sesiones del laboratorio tuvieron una duración aproximada de 4 horas que seguían una estructura común: un momento de calentamiento y bienvenida, un espacio de conversatorio inicial, una batería de ejercicios acordes al tema de la sesión, un espacio de conversación final y un espacio para el llenado de bitácoras.

Estructura de la sesión #1:

09:00	09:05	Bienvenida
09:05	09:30	Explicación de los objetivos generales de la tesis.
09:30	09:45	Primera lectura: Escena “El banco Tornquist” (Spregelburd, 2004).
09:45	10:00	Segunda Lectura.
10:00	10:10	Conversatorio – Preguntas.
10:10	10:25	Tercera lectura.
10:25	10:45	Primera pasada en el espacio.
10:45	11:00	Segunda Pasada en el espacio.
11:00	11:10	Comentarios.
11:10	11:30	Tercera pasada en el espacio.
11:30	12:00	Marcación.
12:00	12:10	Pasada con Observador.
12:10	12:30	Llenado de bitácoras.
12:30	13:00	Entrevistas.

Primeras impresiones del texto a trabajar:

La sesión se presenta sin complicaciones. El grupo tiene una disposición proactiva para asumir la investigación, una profunda curiosidad por el campo a investigar y bastantes interrogantes que desean resolver a lo largo del proceso.

Se procede a la contextualización del texto dramático, el autor y corriente en la cual se inscribe:

“El pánico” (Spregelburd, 2004) teñido por rasgos críticos del teatro posdramático (Lehmann, 2013) como la simultaneidad, la sobrecarga de estímulos y el manejo de narrativas fragmentadas en contra del uso de una narrativa aristotélica convencional.

Sobre el lenguaje de la obra, todos los participantes reconocen que la narrativa les era confusa y que si bien, el lenguaje usado por los personajes es bastante coloquial y cercano, la lógica en los discursos de los personajes les parecía bastante absurda. Sin embargo, el consenso general es que, precisamente, estas características lo convierten en una herramienta útil para desarrollar los puntos a trabajar.

Los cinco integrantes del proyecto afirman haber leído sólo la escena “El banco Tornquist” (Spregelburd, 2004) o en su defecto, los capítulos precedentes y el fragmento en cuestión. Se les encomendó tener el texto completamente leído para la sesión número dos, con el fin de poder contextualizar completamente el carácter y evolución de los personajes asignados.

Procesos de primera y segunda lectura:

En el primer ejercicio se les solicita hacer lectura del material basándose solo en la enunciación del texto, sin imposiciones o intuiciones de los personajes, respetando la puntuación del mismo y la plena comprensión de la información brindada por el autor. Los actores tienen dificultades con el ritmo de los parlamentos debido al nivel de confusión en el que están sumidos los personajes en varios de los pasajes. Hay fragmentos que tuvieron que leerse de nuevo para comprender la evolución de la historia narrada.

Durante la segunda lectura, se les pide se dejen guiar por sus intuiciones sobre las intenciones y acciones expuestas en los parlamentos. Se les solicita no trabajar con imágenes vocales específicas para los personajes, pero sí con todo aquello que esté al servicio de comprender mejor cómo las intenciones de los personajes nos dan una segunda perspectiva de la historia que se está desarrollando. A través de la discusión del significado de diversos pasajes se contribuyó a esclarecer la estructura narrativa y la acción dramática de la pieza.

Procesos de prueba en el espacio y fijado de marcaciones:

Para este proceso es importante aclarar la función del investigador, quién se limita a observar el proceso y solucionar algunas dudas con respecto al significado del texto y a desplazamientos específicos de los actores, más no a dirigir ni encausar la acción dramática y ritmo de la escena.

Una vez terminada la tercera lectura del texto, la cual contribuye a fijar los logros de comprensión de las dos pasadas anteriores, se procede al trabajo de traslado del texto al espacio. Los actores tienen como primer ejercicio trabajar con el texto en mano, desplazándose por el espacio y probando enunciar el texto desde lugares distintos, agruparse para generar pequeñas imágenes e incluso ir generando pequeñas marcaciones de proxemia y desplazamiento escénico.

El trabajo se repite durante la segunda ronda, pero esta vez se les pide ahondar en búsqueda de imágenes que puedan ir dándoles sentido a los parlamentos y acciones del texto dramático. Ellos mismos van incluyendo implementos de mobiliario y utilería que se encuentran a su alcance y van desarrollando relaciones de proxemia y movimiento a lo largo del espacio. De la misma forma van accediendo a una mayor concentración sobre la comunicación y transmisión de la información de la escena. El lenguaje corporal se va tornando más complejo y las trayectorias de contacto visual van ayudando a generar las marcaciones que utilizaremos para la puesta en movimiento. Cabe resaltar que este primer proceso de traslado del texto a la escena está determinado por la mera intuición de los actores.

Los actores no presentan problemas de comunicación interpersonal con sus compañeros. Por otro lado, a través de este proceso, no se ha registrado lo que conocemos como “faltas de escucha”, los actores afirman que el mero hecho de ser conscientes de que están trabajando el ejercicio de la escucha en escena los predispone a un trabajo más abierto a nivel perceptivo. De la misma manera esta búsqueda es complementada con la libertad que sienten al momento de la propuesta escénica individual y colectiva.

Confrontación con el observador:

El asesor de esta investigación, Alfonso Santistevan, estuvo presente en la versión final de la exploración realizada a partir de este texto dramático. Sus impresiones, que han sido recopiladas mediante la aplicación de un cuestionario se adjuntan en el Anexo 2.

La visión del observador, especialista en el área, ayuda a realizar una verificación de los procesos que intentamos describir desde una óptica neutra y sin conocimiento de las causas y evoluciones específicas de la investigación.

Percepción de la sesión por parte de los participantes:

De acuerdo a la programación de la sesión, los participantes llenaron un formato de bitácora, herramienta diseñada para registrar semana por semana el progreso en la definición de los conceptos tomados de las ciencias cognitivas (propiocepción, atención, asociación, mezcla conceptual y empatía), así como en la definición personal de escucha. A través de la comparación de los resultados se pueden obtener algunas ideas comunes:

Palabras claves comunes para todos los participantes

En el segmento “palabras” clave de la bitácora de trabajo, todos los participantes coinciden en colocar términos asociados con las propiedades perceptivas e intuitivas, así como la importancia de las mismas.

Las siguientes palabras han sido tomadas del consolidado de bitácoras de los participantes. Ver anexo 1:

- “Reconocimiento somático, reconocimiento espacial, conciencia kinestésica” (2017, p. 1).
- “Soma, reconocimiento, bloqueos, conciencia” (2017, p. 5).
- “Reflejar, reconocer, asimilar, asociación” (2017, p. 9).
- “Verbalizar, comprender, reaccionar, reconocer” (2017, p. 11).
- “Reconocimiento, conciencia, signo” (2017, p. 13).
- “Escucha, mirada, neuronas espejo, uso, panorama, somático, tensión” (Castañeda, 2017, p. 17).

Ellas nos remiten al proceso que podría constituir la escucha: percepción – asociación – atención. De la misma forma, parece existir una tendencia a comprender el proceso perceptivo como un proceso cíclico, hecho que se condice con las ideas expuestas en los textos utilizados para este laboratorio, mencionados líneas arriba.

De la misma forma, es importante comprender que muchas de las definiciones que ellos mismo brindan en sus observaciones se comparten mediante un lenguaje común: la

importancia del desarrollo de la propiocepción y la apertura de la sensibilidad, la importancia que tienen los cinco sentidos e integración de los mismos para generar significado y experiencia legible. Según sus observaciones recopiladas en las bitácoras:

- “(La empatía o el vínculo es) Capacidad de establecer una relación verdadera y coherente con el compañero. Entiendo sus estímulos acciones o respuestas con apertura desde nuestra experiencia vivida y construyendo juntos el ahora” (2017, p. 14).
- “(Propiocepción es) Comprender lo que me pasa, analizar y sentirme. Entender la relación que existe conmigo misma y con el entorno” (2017, p. 11).
- “(Propiocepción es) Reconocimiento y conciencia de uno mismo, físico y mentalmente en el Estado, la acción e inacción. En la interacción con uno mismo, el otro, espacio, etc.” (2017, p. 13).

Informe del trabajo realizado durante la sesión 2.

Estructura de la sesión #2

09:00	09:05	Bienvenida
09:05	09:10	<p>Conversatorio sobre si hubo dificultades en los textos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Capítulo 5. Procesos cognitivos y aprendizaje significativo (Rivas Navarro, 2008). • Introducción. Louder Than Words (Bergen, 2012).
09:10	09:45	Ejercicio de propiocepción
09:45	10:30	Ejercicio de traslado de peso
10:30	11:15	Ejercicio de la repetición
11:15	11:30	Elaboración del perfil de la escucha
11:30	11:40	Pausa
11:40	12:05	Chilam Balam – ejercicio de asociación libre.

12:05	12:30	Imitar la escucha
12:30	12:45	Pasada de la escena
12:45	13:00	Llenado de bitácoras

Textos trabajados para esta sesión:

Textos a debatir:

- Capítulo 5. Procesos cognitivos y aprendizaje significativo (Rivas Navarro, 2008).

Definición del percepto como fenómeno integrado en la comprensión de la realidad para cada ser humano. Importancia de la comprensión de la asociación para la percepción.

- Louder Than words (Bergen, 2012).

Texto que introduce al lector en el estudio de la construcción de significado desde el aspecto pre-conceptual. Investigación útil para que el actor pueda comprender al instinto y la creatividad como lenguajes alternativos al lenguaje discursivo lingüístico.

Ejercicios introductorios de propiocepción y traslado de peso.

Al iniciar las sesiones del laboratorio es bastante importante realizar una gama de ejercicios que prepararan el cuerpo/mente del actor para el trabajo sobre la percepción de estímulos en escena. Una de las hipótesis principales de nuestro trabajo es que el factor propioceptivo es fundamental para despertar la sensibilidad del actor y pre-disponerlo para ingresar de una forma más rápida al estado de escucha. El ejercicio con el que se inicia la sesión es: un momento de relajación en el suelo, se le pide al participante colocarse en una posición cómoda y centrar su atención en observar cómo sucede el acto respiratorio, las sensaciones que pueden despertar en él el vaivén natural de la respiración en la zona del pecho y el abdomen bajo; posteriormente se pide particular sensibilidad en su centro energético, el espacio entre los genitales y el ombligo, y empezar a desplazarse por la sala con movimientos que hagan contraer y

expandir esa zona. Este ejercicio permite que los participantes puedan distender sus movimientos y elongar los músculos con los que trabajan constantemente desde un estado de calma y de forma paulatina.

Inmediatamente después se solicita que los participantes utilicen estos movimientos en contraposición a la gravedad, de forma que vayan alcanzando la verticalidad y puedan empezar a desplazarse por la sala caminando. Unidos en parejas empiezan el siguiente trabajo, de contrapesos: tomados de los antebrazos juegan a equilibrar los pesos de sus propios cuerpos en contraposición al otro, se trabaja el contacto visual directo y diversas velocidades; el objetivo es hacerlos conscientes de su masa muscular, los esfuerzos realizados para desplazar al otro y de la cantidad de relaciones, sensaciones y estados emotivos que pueden generarse.

Los participantes expresaron que estos ejercicios contribuyeron con su concentración y en mejorar la disposición en la que sus cuerpos se encuentran para el trabajo.

Ejercicio de la repetición

El ejercicio de la repetición ingresa aquí como una forma de comprobar el estado de conexión con sus sensaciones y con la apertura que presentan ante los otros. Originalmente desarrollado por el teórico de la actuación Sanford Meisner (Meisner & Longwell, 1987) esta elaboración consta de un trabajo en duplas que sigue el siguiente patrón:

A y B se colocan sentados frente a frente, ejercen contacto visual y permanecen en silencio por algunos segundos. A la señal, uno de ellos verbaliza un aspecto observable obvio de la otra persona, por ejemplo:

A: Tienes los ojos claros.

La persona que recibe el enunciado debe reconocer lo que el otro observa y repetir la misma oración

B: Tengo los ojos claros.

El trabajo se reanuda, cuando el sujeto A continúa con la misma aseveración:

A: Tienes los ojos claros.

Es interesante observar lo que sucede luego de la segunda aseveración, empieza a emerger una suerte de apertura o baja de defensas por parte de ambos participantes. Este proceso es una manifestación de la escucha, que se comprende aquí como la observación de hechos específicos y la asunción de los mismos.

Elaboración de un perfil de elementos o aspectos visibles de la escucha

Después de que todos pasan por la experiencia de la repetición, se les pide que elaboren una lista de comportamientos observables, acciones físicas y gestos que nos indiquen en qué momento la escucha es visible o sensible para el observador, sea este el espectador o el compañero de escena.

Chilam-balam o el juego de la asociación

En “Imagination, conceptual blending and empathy” (2017), Rhonda Blair establece que la percepción y la asociación son la clave para la imaginación. La integración conceptual, definida como la capacidad humana por la cual el percepto se instituye como un todo integrado, no solo está determinada por las capacidades perceptivas sino por cómo los estímulos recibidos calan en nuestro imaginario: vivencias, sensaciones, imágenes emergen como reacciones involuntarias a estímulos específicos. Esta relación se denomina asociación y es la clave de este ejercicio. Chilam-balam son dos vocablos mayas que se utilizan como mantra durante este ejercicio: un ritmo establece el espacio de tiempo en el que el actor debe pronunciar las dos palabras; luego de pronunciarlas, la siguiente persona toma la segunda palabra y dice a continuación la primera palabra que venga a su mente. El juego continúa incrementando la velocidad de las palabras. El ejercicio tiene como objetivo principal hacer consciente al actor del funcionamiento de sus procesos de asociación, invitándolo a observar cómo el estímulo recibido se convierte en una respuesta específica.

Imitar la escucha

En base a los indicadores observados y consensuados por los participantes, se les plantea realizar la escena con la siguiente premisa: imitar en todo momento los signos visibles de la escucha y hacer conscientes los efectos que estas posturas o actitudes puedan tener en el desarrollo de la escucha en la escena planteada. El ejercicio resulta interesante porque visibiliza que el factor relajación y contacto visual resultan fundamentales en la comunicación entre dos actores.

Pasada de la escena

La pasada de la escena resulta bastante interesante de observar debido al ritmo que asume en cada intento; los parlamentos dejan su original vivacidad y se tornan mucho más pausados. Las intenciones de los textos adquieren una mayor claridad y se empiezan a visualizar los signos visibles de la escucha que se establecieron en el consenso previo. Los participantes afirman que el contenido teórico cobra sentido en la práctica escénica, se asume la mimesis o imitación como un factor clave para el desarrollo de la escucha.

Informe del trabajo realizado durante la sesión 3.

Estructura de la sesión #3

09:00	09:10	Bienvenida
09:10	10:10	Conversatorio sobre la escucha en relación a los textos teóricos: <ul style="list-style-type: none">• “Espacio de acción compartido” (Falletti, 2010).• “Imagination, conceptual blending and empathy” (Blair, 2017).
10:10	10:35	Toch out - ejercicio de calentamiento.
10:35	10:45	Conversación sobre el ejercicio Touch-out
10:45	11:00	Pausa
11:00	12:00	Ejercicio de Descripción
12:00	12:30	Conversatorio sobre el espacio de acción compartido
12:30	13:00	Llenado de bitácoras

Sobre los textos trabajados en la sesión.

- “Espacio de acción compartido” (Falletti, 2010).

Texto fundamental para comprender los puntos comunes de la teoría cognitiva y la práctica actoral. Definición y descripción del funcionamiento del sistema de neuronas espejo. Definición de la escucha actoral como “espacio de acción compartido”.

- “Imagination, conceptual blending and empathy” (Blair, 2017).

Bases biológicas de la empatía, refuerzo del concepto de neuronas espejo. Definición de la escucha como habilidad empática.

Ejercicio: Touch Out.

Ejercicio que pretende introducir al participante a un estado de alerta, en el que la comunicación y receptividad son la clave para la construcción de una relación con sus compañeros y de una escucha genuina. Los participantes en duplas trabajan colocando las palmas de sus manos muy cerca de las nuca de sus compañeros. La premisa es que el golpe nunca se ejecute pero siempre esté a punto de darse, generando un estado de alerta constante y de juego para ambos participantes, quienes generan un espacio de acción compartida basada en la búsqueda de evitar el golpe.

Conversación

Los participantes debaten sobre las reacciones que experimentaron aún sabiendo que el riesgo de ser golpeado era nulo. Traen a colaciones las descripciones de Falletti, afirmando que existe una suerte de impulso que nace en el contacto visual y las acciones ejecutadas garantizan la sensación de estar profundamente inmersos en un estado de alerta y comunicación fluida.

Ejercicio de la descripción

Planteado por Donnellan, el ejercicio de la descripción funciona como un ejemplo vivo del *modus operandi* del espacio de acción compartido o, en palabras de los propios participantes, de la forma en la cual todos se “conectan a una misma nube”. Uno de los participantes narra una historia personal al resto del grupo. La idea es pensar el relato en términos de cómo el narrador accede y descubre la progresión de cada pasaje. El ejercicio originalmente no se piensa como un relato extenso, pero el desarrollo de la

sesión hace que uno de los participantes narre una historia sobre un viaje, la misma que dura cerca de 30 minutos. La historia, fuera de lo realmente interesante que pudo ser, resulta un ejemplo bastante bien elaborado de la forma en la cual una persona desarrolla la arquitectura de las dianas, construyendo un espacio específico e interesante que mantiene atrapada a su audiencia.

Conversatorio sobre el ejercicio

La discusión gira en torno a cómo emerge el concepto de espacio de acción compartida: un lugar específico y evocado. Se define la escucha como la capacidad de evocar una arquitectura de dianas en el otro, de ser capaces de acceder a un espacio conjunto en el cual se desarrolla la acción de la ficción. Es interesante cómo los participantes empiezan a comprender la escucha como un espacio al cual se puede acceder desde los medios que se plantean en el laboratorio.

Informe del trabajo realizado durante la sesión 4.

Sesión de trabajo #4

09:00	09:10	Bienvenida
09:10	09:50	Conversatorio sobre las características específicas de las dianas planteadas por Donnellan.
09:50	10:20	Ejercicio de propiocepción
10:20	10:45	Ejercicio de descripción.
10:45	11:00	Pausa
11:00	11:30	La mediación cultural en el ejercicio actoral.
11:30	12:45	Pasada de escenas para identificar dianas importantes y bloqueos comunes en la performance de cada participante. Conversatorio.
12:45	13:00	Llenado de bitácoras

Las características más importantes de la diana: indicadores.

La descripción de los indicadores de la investigación se mencionan en el capítulo número cuatro, Una vía de escape del libro “El actor y la diana” (Donnellan, 2004). En el mismo se hace una descripción de las características de las dianas y las relaciones que entablan con los participantes en el desarrollo del fenómeno de la escucha. Estas características fueron debatidas a lo largo de esta sesión.

Los participantes ubicaron estas características en la puesta en práctica del ejercicio de la descripción, identificando los momentos claves del relato en los cuales estos indicadores garantizaban que la comunicación sea fluida y el mensaje sea recibido con claridad.

La mediación cultural en la práctica actoral.

A propuesta de los participantes se abrió el debate sobre cómo nuestra performance actoral está mediada por los referentes culturales e imperativos sociales predominantes en nuestro contexto. Fue importante hacer una reflexión sobre esta problemática pues resignificó para muchos el concepto de asociación, que ya veníamos trabajando en las sesiones.

Informe del trabajo realizado durante la sesión 5.

Estructura de la sesión #5

09:00	09:10	Bienvenida
09:10	09:30	Ejercicio de reconocimiento del espacio.
09:50	10:20	Caminatas – Coros
10:20	10:45	Conversatorio: etapas de la escucha
10:45	11:00	Caminatas – Coro.
11:00	12:15	Pasadas de la escena teniendo en mente las etapas de la escucha y las características de la diana.
12:15	12:30	Conversatorio
12:30	12:45	Llenado de bitácoras

Ejercicio de reconocimiento del espacio.

Como ejercicio inicial en esta sesión abordamos el reconocimiento del espacio desde la caminata y observación del espacio físico de trabajo. Trabajo sensorial en la identificación de texturas del piso, temperaturas, corrientes de aire, puntos de fuga de luz, arquitectura (trabajo contra las paredes), acústica del espacio, etc. El ejercicio integra también el uso de la emulación y la imaginación del actor, le plantea la posibilidad de generar un viaje sensorial en el cual entrena sus cualidades perceptivas. Los participantes reaccionan favorablemente, mostrando relajación, incremento en la conexión propioceptiva y trabajo desde el contacto visual.

Caminatas – Coro.

El siguiente ejercicio se plantea en base a una dinámica de la Comedia del Arte: los participantes forman una línea recta y se ubican en la esquina del espacio, deben desplazarse colectivamente hacia la otra orilla del espacio al mismo tempo-ritmo, cadencia, forma y gesto sin utilizar la comunicación verbal para determinar indicaciones o acuerdos. Este ejercicio evidencia la capacidad de imitación en la marcha y la detección de las intenciones que se hallan debajo de los movimientos ejecutados por los actores, partiendo de la premisa de que la comprensión de la acción en la escena se da a través de la detección de la intención subyacente mediante un proceso de comunicación pre-conceptual.

A través de lo observado, se establecen cuatro etapas en la comprensión de la información en la escena, es decir, cuatro etapas del fenómeno de la escucha:

1. Imitación.

La imitación emerge en el ejercicio como la única posibilidad de lectura para la propuesta del compañero. Los actores están atentos a aquel que inicia el desplazamiento en el ejercicio. A través del contacto visual y la observación detallada de la propuesta logran producir un movimiento conjunto. El movimiento se desarrolla y el actor utiliza su capacidad de replicarlo en tiempo real, es decir, imitar lo que el compañero propone mientras la acción está ejecutándose, logrando incluso anticiparse a las siguientes propuestas.

2. Reacción.

El concepto de asociación interviene en la comprensión grupal del ejercicio en el momento en el que aparece una variación del movimiento planteada por un sujeto distinto al líder original. La reacción es la apropiación de la propuesta del compañero de acuerdo a lo que produce el movimiento inicial en el cuerpo de otra persona. La reacción implica una vinculación aún mayor con el ejercicio, se basa en las pregunta: ¿Qué me produce la propuesta del compañero? Esa pregunta no siempre se manifiesta de forma expresa en el trabajo, sino más bien desde los mecanismos de asociación y integración conceptual, que elaboran una respuesta que le permita, a la vez, comprender mejor la propuesta del compañero.

3. Aprehensión.

La palabra aprehensión implica la apropiación de información de tipo sustancial. Para esta investigación, la palabra implica una capacidad de captar el movimiento interno de la acción observada, la intención subyacente de nuestros compañeros. Para Benjamin Bergen (2012), la aprehensión sería un fenómeno que se inscribiría en el terreno de lo pre-conceptual y pre-lingüístico, pues emerge en forma de intuición, que para efectos de esta descripción, es una habilidad que desarrollamos por vías discursivas no verbales sino somáticas, sensitivas, que calan en nosotros haciéndonos asociar los retazos de información procesadas en el percepto con nuestro bagaje socio-cultural. Aparece como una etapa más elevada de la comprensión, pues desentraña los objetivos que el otro tiene hacia nosotros de una forma no estática sino en constante retroalimentación y transformación. En términos de Donnellan (2004), la aprehensión sería nuestra capacidad para identificar la forma en la cual las dianas se transforman y nos transforman en escena.

4. Acción compartida.

El punto más elevado de la comprensión sucede cuando se democratiza la producción de las intenciones: dejamos de ver un participante guiando a sus compañeros sino la aparición de una ficción colectiva en la que todos los participantes son capaces de aprehender la información en constante transformación proporcionada por el entorno.

Cada una de las etapas son puestas a prueba en repetidas ocasiones, de modo tal que las características de cada uno de los momentos han sido planteadas de forma consensual por todos los miembros del laboratorio. Después de este trabajo de sistematización, los participantes analizan la experiencia con el ejercicio de la Comedia del Arte a la luz de las conclusiones del consenso.

Pasadas de la escena

La puesta en práctica de la escena en esta sesión se limita a identificar estos estadios en el trabajo de la construcción de la escena. La experiencia colaboró con dos acciones particulares: la primera es visibilizar momentos en los cuales los actores dejan de comprender los sucesos que están vivenciando y la segunda es reafirmar la convicción grupal de sustentar la escucha como un fenómeno de comprensión basada en la aprehensión de las intenciones del otro y el nivel de afectación que ello produce en el comportamiento.

Informe del trabajo realizado durante la sesión 6.

Estructura de la sesión #6

09:00	09:10	Bienvenida
09:10	09:30	Ejercicio de traslado de peso.
09:50	10:20	Conversatorio sobre los elementos de trabajo fundamentales en el desarrollo del laboratorio
10:20	11:20	Pasadas de escena.
11:20	11:30	Puesta final de la escena.
11:30	12:00	Lectura de la escena siete “Cárcel” (Sprengelburd, 2004, pp. 35–40).
12:00	12:30	Llenado de bitácoras.

Ejercicio de traslado de peso.

Se repite este ejercicio, ver página 18.

Conversatorio sobre los elementos de trabajo fundamentales en el desarrollo del laboratorio.

El trabajo de esta sesión está dedicado a la revisión de las herramientas desarrolladas a lo largo del laboratorio de forma que puedan ser usadas para afrontar un nuevo proceso creativo. Se recapitulan los primeros tres grupos de herramientas para el desarrollo de la escucha, ver páginas de la 10-12 y se agrega un cuarto grupo, desarrollado en la praxis del laboratorio, las etapas de la escucha, ver páginas 25 y 26.

Aislar estos cuatro grupos de herramientas permite tener un panorama más claro de los caminos que pueden utilizarse para acceder al estado de escucha, fenómeno principal que analizamos en esta investigación. En la sesión se procedió a la puesta en práctica de cada uno de estos caminos de manera independiente. Se efectúan cuatro pasadas de la escena. En el inicio de cada una de ellas se recapitula un grupo específico de las mismas. En la pasada número 5 se integran las vivencias y conocimientos integrados hasta el momento.

Informe del trabajo realizado durante la sesión 7.

Estructura de la sesión #7

09:00	09:40	Bienvenida – Calentamiento
09:40	10:10	Lectura y comentarios de la nueva escena. “Cárcel” (Spregelburd, 2004, pp. 35–40)
10:10	10:30	Primera pasada en pie.
10:10	11:00	Pasadas de escena.
11:00	12:00	Fijado
12:00	12:20	Presentación
12:20	12:50	Llenado de bitácoras.

Lectura y comentarios de la escena:

Análisis de la estructura de la escena, sus personajes y temas. Comparación con la escena usada durante el desarrollo del laboratorio. Recojo de primeras impresiones: personajes similares a los anteriores, problemas de comunicación evidentes son la causa del conflicto central de la escena. Nerviosismo y ansiedad por ponerlo en marcha.

Primera pasada en pie

Primera pasada con los textos de memoria. Los textos impresos estuvieron disponibles en la orilla del escenario para ser consultados en caso de olvidos u omisión. Establecimiento de proxemias útiles y espacio de prueba para apuntar intuiciones sobre los personajes y sus vínculos.

Pasadas de escena

Tres pasadas de prueba para descubrir y probar propuestas de signos útiles para la narrativa de la historia y observación de momentos donde la escucha era evidente y espacios dónde había complicaciones.

Fijado

Uso de vocabulario y conceptos entrenados para identificar las problemáticas del desarrollo de la escena y los procesos que sucedían de forma satisfactoria. Basados en esta identificación se ejecutó intuitivamente un fijado de momentos satisfactorios que constituyeron la versión final de la escena.

Presentación

Puesta en escena de la pieza frente al asesor de tesis y el investigador.

Llenado de cuestionario por parte del asesor

El asesor brindó información específica con respecto a lo observado en la escena. La información se recopiló en un cuestionario diseñado por el investigador.

Llenado de bitácoras.

Al término de la sesión los participantes ejecutaron un cuadro comparativo de sus bitácoras de cada sesión, esto con el objetivo de identificar una última versión de cada concepto.



III. CAPÍTULO II: EL CONCEPTO DE ESCUCHA

a. ESPECIFICACIONES SOBRE EL CONCEPTO

En este análisis, como es de esperarse, no hablaremos de la escucha como ese amplio proceso de decodificación de signos sonoros que nos permite acceder a la realidad a través de la mediación lingüística. El fenómeno que es puesto bajo la lupa en esta investigación es el proceso de comunicación en el escenario entre los actores.

La escucha, o más bien la ausencia de la misma, es un problema central en la práctica escénica. Frases como las siguientes: “escucha a tu compañero”, “lo que sucede es que no se están escuchando”, “estás actuando solo, no estás recibiendo lo que tu compañero te está brindando” dan cuenta de la centralidad de este fenómeno en el teatro.

Como si de respirar se tratase y una vez parado en el escenario, gran parte del trabajo del actor ha de basarse en ejecutar una suerte de acción, bastante genérica, que al parecer consiste en “oír” y “sentir” lo que su compañero de escena está realizando y “reaccionar” a ello.

¿La escucha que estudiamos en este trabajo es aquella que es percibida por el público o por el intérprete? En la primera opción estamos hablando de una articulación de signos configurados por los intérpretes en la escena. La misma le permite al espectador afirmar que en el acontecimiento presenciado desde la platea existe cierto nivel de verosimilitud. La segunda hace referencia a la experiencia del actor inserto en un sistema de comunicación en el escenario, el cual podríamos delimitar como una realidad paralela o alternativa a la de la platea.

La respuesta es clara: estamos hablando de la experiencia del actor al escuchar. De la experiencia perceptiva de un ser humano que está llevando a cabo un acto de comunicación escénico frente a un público determinado. Dicha percepción se ve afectada y afecta la creación de esa realidad alternativa que, a pesar de ser ficticia, es asumida por los espectadores como verdad bajo un consenso o acuerdo previo.

En la escucha hay una profunda, rápida y compleja red de operaciones y, sin embargo todo lo que experimentamos es una comprensión fluida. Durante la pasada década,

algunos experimentos y avances claves elevaron rápidamente el estudio de la comprensión del significado desde áreas como las ciencias cognitivas. Algunos de los mismos son fundamentales para nuestro análisis. Usando finas medidas de reacción temporal, patrones visuales y kinestésicos; y, a través herramientas de registro de observación del cerebro en tiempo real, hemos empezado a escudriñar el acto de comunicación humana y la comprensión del significado.

b. LAS NEURONAS ESPEJO

Uno de los puntos de partida de nuestra investigación se halla en el descubrimiento y estudio de las neuronas espejo. Estas son un grupo de células neuronales asociadas a la comprensión e imitación pre-lingüística del comportamiento que observamos en otras personas. Las mismas tienen la capacidad de procesar información sobre movimientos, acciones e intenciones de nuestros interlocutores de forma inmediata (Escalera, 2005).

El descubrimiento de las mismas es fundamental porque explican la existencia de un “algo” que se establece fuera de los límites de las palabras y el lenguaje como tal. Ese algo estaría relacionado con lo que, en el campo del teatro, entendemos como intención o acción. Las ciencias cognitivas creen que existe una fase previa a la comprensión de un mensaje a través de las palabras y a la creación de conceptos: lo pre-conceptual y pre-lingüístico: la comprensión más primitiva del significado (Bergen, 2012).

Esta comprensión pasaría luego a elaborarse a través de otras áreas del cerebro más especializadas. Áreas en las cuales aparece el lenguaje. Con esta mediación, el significado está listo para ser transmitido con claridad y fluidez, para ordenarse y darle forma al mundo y la cultura. Debajo de la capa objetiva de cualquier mensaje que buscamos transmitir se esconde un proceso de interacción comunicacional mucho más primitivo que se basa en la decodificación corporal, somática, kinestésica e intencional de los interlocutores (Lakoff & Johnson, 1995). Este proceso de decodificación es el que podríamos definir como escucha.

Benjamin Bergen, lingüista e investigador nos ayuda a comprender que este sistema de neuronas espejo es la base de un sistema de comprensión del mundo que nos rodea:

“[Sobre el funcionamiento de las neuronas espejo] El cerebro que actúa es un cerebro que comprende. Se trata, como han establecido Rizzolatti y sus

colaboradores, de una comprensión pragmática, preconceptual y prelingüística”.
(Soto & Vega, 2007, p. 70).

Una comprensión no mediada por el lenguaje sino por la experiencia personal y somática de cada sujeto, que articula su comprensión del mundo a través de las sensaciones que es capaz de observar y “encarnar” en su propio cuerpo.

c. LA EMPATÍA

Una de las habilidades más importantes del grupo de neuronas espejo es la empatía. La misma es conocida normalmente como la habilidad social que permite identificar el estado anímico de otra persona a través de la observación de sus patrones físicos, gestos, miradas, proxémicas, etc.

Rhonda Blair, investigadora teatral británica ha desarrollado una extensa investigación en torno al funcionamiento de la empatía como vehículo primordial de la comunicación escénica. En sus escritos, Blair hace referencia constante al investigador neurocientífico Marco Iacoboni, que estudia el sistema de neuronas espejo. Iacoboni, quien ha encontrado conexiones neuronales entre la imitación, el lenguaje y la empatía promueve añadir esta última como una posible forma de comprensión. Sus estudios de imágenes cerebrales examinan una arquitectura neuronal mínima que engloba tres regiones cerebrales implicadas en la acción de imitar a alguien: una para la temprana descripción de la acción a imitar, una segunda que codifica los detalles motores de la acción a copiar, y una tercera que codifica y monitorea el logro de la imitación de la acción y de la acción imitada (2009, pp. 10–20)

Parte de la corteza cerebral llamada Perisylvian, una región cortical clave para el lenguaje, sugiere que los mecanismos neuronales implicados en la imitación son también usados para otras formas de comunicación humana como el lenguaje. Información adicional sugiere también que la empatía ocurre a través de la interacción entre esta arquitectura neuronal mínima y otras regiones del cerebro relacionadas a la emoción. Es decir, la comprensión del otro empieza a través de la imitación y la imitación comparte mecanismos funcionales con el lenguaje y la empatía (Iacoboni, 2009).

De la misma forma, Iacoboni afirma que comprendemos los sentimientos de otros a través del mecanismo de representación de la acción observada en nuestras propias

mentos. En este proceso de representación lo percibido es moldeado por nuestro propio contenido emocional. Nuestras resonancias empáticas están fundamentadas en la experiencia del cuerpo en acción y las emociones que provoca la ejecución de movimientos específicos. Cuando observamos un acróbata de circo en la cuerda sentimos que estamos en él. De acuerdo a resaltar esta aseveración: nosotros confiamos en que comprendemos al otro porque identificamos en nosotros mismos el sentir del otro. La representación mental de las acciones que observamos se asocia con las emociones de las que somos testigos porque las redes del cerebro incluyen estructuras que apoyan la comunicación entre la representación de la acción y la emoción: entre los circuitos de representación de reacción y los circuitos dedicados al procesamiento emocional. (2009, pp. 20–22)

El objetivo de detenernos en los procesos propios de la empatía humana es ejemplificar un tipo de transmisión de información no lingüística, por tratarse de una gama de procesos que dependen de la vivencia de cada sujeto, de su relación con su propio cuerpo y su capacidad de percibir los procesos de sus pares.

En el teatro, la comprensión de esta capa pre-lingüística y su co-relato con el lenguaje, es aquello que estamos investigando: la escucha, que es un proceso de comprensión, pero no solo acústico y verbal sino también previo a ellos.

Términos muy usuales en el teatro como “subtexto”, “intención” o “acción” podrían definirse en cierto sentido como pre-lingüísticos o pre-conceptuales, pues hacen referencia a la “carga” con la cual un texto, silencio, mirada, gesto o movimiento es emitido en una escena. El contenido del subtexto/intención/acción es una articulación total de la sonoridad de la frase, la proxémica de los interlocutores, la gestualidad, el timing de las frases, la tensión visual que los mismos pueden entablar y una enumeración bastante larga de etcéteras que componen la “carga” del texto.

La transmisión de estos subtextos le irá dando forma al comportamiento de los actores en la escena e irá modificando sus estados de percepción y emoción, dibujando líneas progresivas de transformación que desembocarán, a su vez, en picos importantes en la narrativa de la obra que estamos contando.

d. LA ESCUCHA COMO ESTADO DE CONCIENCIA

Hasta el momento, equiparar el funcionamiento del proceso de comunicación con el del fenómeno de la escucha nos ha dado alcances sobre los elementos que están en juego en el mismo. Sin embargo, en esta investigación, la escucha posee una segunda acepción fundamental en el proceso creativo del actor: la escucha es, también, un estado de conciencia o “nivel de acceso consciente” (Dehaene, 2015).

Un estado de conciencia está determinado por nuestra experiencia perceptiva:

Mediante las distintas modalidades sensoriales de ver, oír, oler, gustar o tocar se genera, pues, la personal experiencia perceptiva, cuyo resultado cognitivo tradicionalmente se ha denominado percepto o simplemente percepción; empleándose este último término para denotar tanto el proceso perceptivo como el resultado del mismo. Por la percepción, como proceso cognitivo, las personas adquieren, a través de los sentidos, conocimientos concretos que constituyen la base de las superiores elaboraciones conceptuales (Rivas Navarro, 2008, p. 200).

Dahene Stanislas es autor de la investigación: “La conciencia en el cerebro” (2015) en la cual analiza cómo es posible el surgimiento de lo que nosotros denominamos “conciencia del yo”, es decir, cómo sucede el paso entre los procesos biológicos que suceden en el cerebro hacia la noción de la propia subjetividad. Stanislas realiza importantes afirmaciones sobre la naturaleza del “percepto” o perspectiva desde la cual el sujeto vivencia su día a día.

En todo momento, un gran flujo de estimulación sensorial llega a nuestros sentidos, pero nuestra mente consciente parece tener acceso sólo a una pequeña cantidad de ella. Cada mañana, cuando manejo hacia el trabajo, paso frente a las mismas casas sin siquiera notar el color de su techo o la cantidad de ventanas que tienen. Cuando me siento en mi escritorio y me concentro para escribir este libro, mi retina es bombardeada por información acerca de los objetos que me rodean, fotografías y pinturas, sus formas y colores [...] sin embargo, todas estas partículas de distracción se quedan en el trasfondo inconsciente mientras me concentro en la escritura. [...]. En cualquier momento, con un cambio de atención, puedo hacerme consciente de un color, un aroma, un sonido, un

recuerdo perdido, un sentimiento, una estrategia, un error [...]. Si meto la pata, es probable que mi conciencia me lo reproche, y eso significa que mis emociones, mis estrategias, mis errores y lamentos van a entrar en mi mente consciente. Sin embargo, en cualquier momento dado, el verdadero repertorio de la conciencia es terriblemente limitado. En esencia estamos limitados a alrededor de sólo un pensamiento consciente por vez [...]. Como su capacidad es limitada, la conciencia debe abandonar un ítem para poder tener acceso a otro. Deje de leer por un segundo y préstele atención a la posición de sus piernas; tal vez sienta algo de presión por aquí o un dolor por allá. Esta percepción ahora es consciente. Pero hace un segundo era preconsciente: accesible pero no accedida, estaba latente en el enorme depósito de estados inconscientes. No estaba necesariamente sin procesar: a cada instante uno ajusta su postura de modo inconsciente en respuesta a este tipo de señales corporales. Sin embargo, el acceso consciente hizo que estuviera disponible para su mente: de pronto, se volvió accesible a su sistema de lenguaje y a otros muchos procesos de la memoria, la atención, la intención y la planificación. Precisamente este paso de lo preconsciente a lo consciente, que permite que de un momento a otro, determinada cantidad de información, se haga perceptible de manera consciente (2015, p. 32).

El percepto o el estado de conciencia están contruidos de manera tal, que el mismo funciona como un gran archivero de información disponible pero imposible de ser asimilado de una sola vez. Accedemos al contenido a través de una serie de procesos complejos que convierten en visible lo invisible, que transforman lo obvio en extraño en tan solo un segundo. ¿A través de qué mecanismos sucede este tránsito? Los filtros por los cuales convertimos estímulos inconscientes en conscientes son el resultado de un proceso individual de socialización, es decir, han sido forjados por nuestra historia personal, desde la gestación hasta el instante en el que el lector está revisando esta línea. En el mundo de la actuación es fundamental la comprensión de este fenómeno. Aunque quizá este jamás se aborda de una forma científica como la antes descrita, hay un grupo de frases que son comunes en el diálogo entre actores y docentes: “descubre”, “sorpréndete”, “hazlo como si fuera la primera vez”. Estas frases son enunciadas para solicitar que el ejecutante tome parte de la acción que está realizando de una forma fresca y verosímil.

El actor está enfrentado a una tarea difícil: ha estudiado y vivenciado, a través del proceso de ensayo, los altibajos de la historia del personaje que encarna. El actor que interpreta a Otelo, por ejemplo, conoce el fatal desenlace de su historia desde el momento en el que la trama comienza. Sin embargo, su labor consiste en descubrir los acontecimientos por los que atraviesa como si se tratase de un proceso a tiempo real. Esto quiere decir que todo el tiempo se encuentra lidiando con la forma en la cual los datos de su entorno se convierten en hechos conscientes a los cuales debe reaccionar desde la apertura de su sensibilidad.

La forma en la cual el actor realiza su trabajo le permite alumbrar y ampliar el acceso consciente que va obteniendo a través del estudio de la obra y la repetición constante de las circunstancias ficticias de las escenas. Las conexiones que va generando y los momentos de descubrimiento van ampliando su conocimiento sobre los hechos que vivencia, sobre la naturaleza de las acciones que lleva a cabo, sobre sus motivaciones, inhibiciones y detonantes. No es una tarea sencilla: el mismo proceso de acceso puede llevarlo a ejecutar la pieza sin ningún tipo de sorpresa o descubrimiento, bloqueando la apertura de su sensibilidad.

¿Cómo propiciar un espacio para que el actor sea capaz de descubrir su entorno de forma fresca, abrir su sensibilidad y estimularlo? Cuando nos referimos a la escucha como un estado particular de conciencia, nos referimos a despertar en el actor un modo particular de percepción que le permita procesar la información que le rodea a través de un descubrimiento constante, fresco y sensible. Despertar la escucha como un estado de conciencia en el trabajo escénico.

Un estado de conciencia es el lugar desde el cual el mundo es percibido por el ser humano. Bajo circunstancias normales, nuestro percepto es una fuente fiable de decodificación del mundo, permitiéndonos comprender y normalizar los procesos que ocurren en nuestra realidad inmediata. Sin embargo, pueden existir alteraciones en el proceso de percepción.

En estados de enfermedad crónica o agonía, bajo el efecto de estupefacientes o en estado de deterioro cognitivo, aquella realidad que observamos puede no ser un hecho factico sino producto de nuestra imaginación. Estos estados alteran la forma en la cual

sucede el acceso consciente, sobre evidenciando estímulos que en estado cotidiano son imposibles de ver u ocultando información a nuestra percepción.

Sin embargo, fuera de solo existir estados cognitivos que respondan al deterioro de nuestras funciones perceptivas, otros estados son, por el contrario, circunstancias que permiten percibir con un grado superior de conciencia nuestro entorno. La meditación, el yoga e incluso la oración como práctica de concentración en algunas religiones, pueden dotar al usuario de una sensibilidad adicional con respecto a su propio cuerpo/mente. Esto sucede, por ejemplo, con nuestra capacidad propioceptiva. Algunas actividades como las antes mencionadas pueden aumentar la sensibilidad corporal, al punto de hacer que el sujeto sea capaz de percibir ciertos procesos biológicos que suceden en su cuerpo tales como: el flujo sanguíneo, la circulación de los fluidos gástricos, la regularización paulatina de la respiración o los niveles de relajación muscular.

La aproximación a estos nuevos estados de sensibilidad produce una nueva negociación en nuestro acceso consciente pues abre puertas a la intromisión de factores que son regulados en nuestro día a día, algunos de estos son la imaginación y la emulación. Ambos son procesos por los cuales, los seres humanos somos capaz de percibir acontecimientos y estímulos que no existen en la realidad fáctica (imaginación) y ser capaces de poder reaccionar a ellos a pesar de “no existir” (emulación).

En su estudio “Actuar y ser: exploraciones en performance encarnada” (Hess, 2016), Elizabeth Hess describe la importancia de la alteración del acceso consciente en el estado creador del actor, pues permite la modificación de su percepción, dejando entrar en su línea de comprensión de la realidad una carga importante de estímulos ficticios: A través de la emulación, el actor suspende sus expectativas cotidianas, permitiendo que la imaginación informe a su percepción e instinto de una forma cambiante y, hasta ahora, no estudiada (2016, p. 26).

Al afirmar que la escucha, además de tratarse de una actividad basada en el proceso de comunicación, es un estado de conciencia nos referimos a que el actor en el escenario accede a un estado particular de percepción, determinado por una sensibilidad aguda y

por la intromisión de la imaginación y la emulación en sus procesos de comprensión de la realidad.

Para recapitular, en este trabajo la escucha es comprendida mediante dos acepciones: la primera, el proceso. La escucha como proceso perceptivo que nos permite comprender el significado objetivo y subjetivo del accionar del compañero en escena, que a su vez configura la realidad ficticia en la cual el actor acciona. En segundo lugar, la escucha como actividad o estado particular del actor para la creación, en el cual median procesos subyacentes como la imaginación y la emulación. Una vez descritas ambas, procederemos a describir el quehacer práctico en el que se sustenta nuestro trabajo.

e. CARACTERÍSTICAS DE LA ESCUCHA

A partir de este punto nos embarcaremos en la descripción del proceso de escucha en la comunicación escénica. Esta parte intenta describir qué características observables, fácticas, podemos determinar en la performance de un actor que está “escuchando a su compañero”.

A partir de un consenso grupal entre los miembros del laboratorio, producto de las sesiones de exploración y diálogo, se han desarrollado las siguientes características en base a la pregunta: ¿Qué rasgos físicos, actividades, gestos y posturas logras distinguir en el comportamiento de un actor que, en tus términos, está reaccionando a lo que su compañero le propone?:

- “El actor mantiene contacto visual con sus compañeros de escena mientras la acción de la ficción transcurre”.

La mirada del actor se fija en los ojos o rostro del compañero. Se sostiene mientras se transmite información e incluso contribuye a generar sensaciones en el público en los silencios. La convención de que este signo implica un proceso de escucha real es similar a la convención, bastante difundida, que dictamina que la mirada del actor proyectada hacia arriba o hacia el horizonte (la platea) implica procesos de pensamiento o ensimismamiento. Este signo visible se constituye como tal, quizás, porque enriquece los códigos del proceso de comunicación al introducir una carga bastante significativa de información a descifrar que no está propiamente en el texto hablado.

Otro aspecto bastante interesante para considerar en este signo es que, según lo observado en el comportamiento de nuestro sistema espejo, nuestra proyección empática se activa al observar un comportamiento que podemos reconocer en nosotros mismos. En el momento en el que contemplamos cómo dos actores sostienen su mirada en el escenario, nuestra mente/cuerpo inicia una intensa búsqueda por descifrar el contenido observado. Esto sucede mediante un proceso de simulación que involucra traer a nuestro propio cuerpo aquello que vemos en el escenario.

- El actor presenta relajación muscular en la zona cervical, el plexo y los brazos, sucede lo mismo con su rostro.

Este indicador propone evidenciar que hay una relación directa entre el nivel de tensión muscular del actor en escena y la fluidez de la comunicación en la misma. La tensión de la cerviz, el rostro, los hombros, el pecho y las manos (Las partes más visibles del cuerpo humano) brindan información que el observador intenta descifrar. Si bien existe un número bastante elevado de momentos de tensión y violencia en las historias representadas en el escenario, este indicador lanza una alerta cuando:

La escena en cuestión, efectivamente, no tiene cortes que nos lleven a estados de tensión o estrés físico. La contracción excesiva en los músculos del actor lo dotará de visibilidad inmediata por sobre sus compañeros. El proceso de descifrar la información que está realizando el observador lo llevará por empezar a sospechar que aquella tensión no proviene de su accionar en el escenario sino de circunstancias que afectan al actor fuera de la ficción de la escena: nervios y ansiedad, principalmente. Nuevamente, los códigos a través del cual el mensaje llega a nosotros se amalgaman para transmitirnos cosas que están mucho más allá de las líneas escritas por el autor. Efectivamente, a través del proceso de simulación logramos percibir cuando aquella persona que observamos no se encuentra cómoda con su entorno. Y lo que es peor, nuestro proceso de descifrar nos lleva a concluir que aquella incomodidad nada tiene que ver con la ficción de la escena.

- El actor expone la zona de su plexo solar a su interlocutor mientras establece comunicación con éste.

Este indicador es producto de observar el comportamiento del actor a la luz de las dos anteriores características, pero también habla de un elemento fundamental del proceso

de comunicación escénica: la afectación, actitud principal del estado de conciencia propio de la escucha. Se trata de la apertura de la sensibilidad del actor y la disposición del mismo para modificar su accionar en función de los estímulos internos o externos en el desarrollo de la ficción.

En la puesta en práctica del laboratorio se ejecutó el ejercicio principal de la metodología de Sanford Meisner para el entrenamiento actoral: el ejercicio de la repetición, el cual explicaré brevemente solo para usarlo como ejemplo de a qué nos referimos por afectación en esta sección. Es importante aclarar que el ejercicio realizado se ejecutó respetando los principios que establece la técnica Meisner, pero es usado a libertad del investigador en un segundo momento. Podemos revisar la estructura del ejercicio en la página 18.

El ejercicio consta de diversos momentos o niveles, ejemplificaremos los mismos describiendo lo sucedido en el laboratorio. El trabajo progresa la mera descripción de datos observables hacia la interpretación de los datos que vemos: El interlocutor de los ojos claros ha admitido varias decenas de veces que sus ojos poseen esas características en los últimos 3 minutos. Bastante harto de ello, evidencia una pequeña mueca de hastío. El interlocutor enuncia: “acabas de hacer una mueca porque estás harto”. El de ojos claro se sorprende y lanza su cuerpo hacia atrás y, sorprendido, emite: “acabo de hacer una mueca porque estoy harto”.

Este nuevo enunciado constituye un segundo nivel en el ejercicio. Ahora ambos interlocutores están en la potestad de agrupar los signos observados en una sentencia: interpretan lo que ven como estados de ánimo. Descifran el mensaje o signo a través de más códigos.

Lo interesante sucede a partir de este punto. El interlocutor repite su afirmación sobre el hartazgo de su compañero. El de ojos claros afirma con una sonrisa que está harto. El interlocutor sonríe también. El de ojos claros sonríe un poco más y en cuestión de segundos ambos ríen. Luego se abre paso un largo silencio. Se supone que alguno de ellos debe continuar el ejercicio, pero nada sucede. El interlocutor ha asumido una posición peculiar, sus manos están sujetadas a los laterales de la silla y su cuerpo se balancea ligeramente hacia adelante. Esta posición oculta por completo el pecho y encorva la cervical, la posición de la columna jala el peso de la cabeza hacia el piso y el rostro se ladea ligeramente. Esto hace que el interlocutor observe a su compañero desde

abajo. El de ojos claros enuncia: “te estás escondiendo”. El interlocutor acentúa su posición y admite, nervioso, “me estoy escondiendo”. Las risas aparecen de nuevo. Tres o cuatro respiraciones después, la posición del interlocutor se ha transformado. Se ha relajado.

“Ya no te estás escondiendo” dice en voz baja el de ojos claros. “Ya no me estoy escondiendo” afirma con complicidad y alivio el interlocutor. Ambos sonríen. Ya no observamos que uno mira desde abajo al otro, sino que ambos se observan al mismo nivel. Ahora la posición del interlocutor es inversa a la anterior. Sus brazos cuelgan a los lados de la silla, se ha chorreado un poco de la silla y su pecho se muestra amplio, pues su espalda está completamente pegada a la silla.

¿Qué nos dice esta anécdota que no nos haya dicho el segundo indicador? Que la tensión muscular está en función, también, de “ocultarse” o “defenderse” del otro. Que algunos signos, como el ocultar el pecho, evidencia niveles de afectación en el otro. Implican relaciones de poder que no quieren ser puestas en evidencia. Y esto bloquea ciertos procesos de comunicación. Como la afectación, es decir, el impacto emocional visible – los signos notables - que puede producir el accionar del otro en mí. Ocultar información sobre los procesos que desencadena el otro en uno entorpece la comunicación escénica, brindándonos un cúmulo de señales que nos alejan de la comprensión del ir y venir de los mensajes que se transmiten en la escena.

- El actor evidencia periodos de comprensión de los textos que recibe de su interlocutor que aparecen como pausas entre los diálogos trabajados en la acción de la ficción.

Este indicador evidencia una idea bastante obvia. El proceso requerido para procesar y descifrar un mensaje a través de los diversos lenguajes o códigos que lo conforman toma un tiempo determinado. El mismo puede demorar desde fracciones de segundo hasta prolongados silencios. Nuestra mente/cuerpo tiene la capacidad de procesar grandes cargas de información en breves procesos de tiempo. Sin embargo, puede procesar solo un dato a la vez. Lo que Stanislavski llamaría en algún momento, línea de pensamiento del personaje (Stanislavski, 1980) es el viaje constante de imágenes, sonidos y sensaciones por los que transita nuestro cuerpo cuando procesamos la información proveniente del otro. Como veremos más adelante, Donnellan retomará esta idea al establecer el símil de las dianas. El silencio que existe entre un parlamento y

otro o entre un movimiento y otro está cargado de un recorrido de decenas de estímulos que van dándole forma al significado de lo que acabamos de presenciar.

El público sigue de cerca ese proceso en su propio descifrar. El sistema de simulación del cual está dotado nuestro cerebro nos permite encarnar en nuestros cuerpos el viaje del actor desde nuestros propios referentes y vivencias. Esto sucede al ritmo de la más pura comprensión de lo “pre-lingüístico” del mensaje en cuestión.

Cuando este proceso es trunco o nulo, nos vemos cortos de información para procesar la acción de la historia y los mensajes que se transfieren a lo largo de la escena. También nos abre la posibilidad de reconocer la ansiedad del actor en cuestión, como sucede con la observación de la tensión. El resultado es una grieta en la ficción de la obra y en nuestra credulidad.

f. PROCESOS SUBYACENTES DE LA ESCUCHA

Hemos hablado hasta el momento de procesos complejos como la percepción, la atención y la comunicación: los ejes fundamentales del fenómeno de la escucha en escena. Para la presente investigación hemos decidido desmenuzar ambos ejes en procesos más específicos, los mismos que describen con mayor precisión las características principales del fenómeno de la transmisión de información entre los actores.

La escucha en el escenario, entendida tanto como el proceso de comunicación escénica y el estado de conciencia que propicia la misma, involucra una red de fenómenos que explicaremos a continuación. La delimitación de esta enumeración ha sido realizada especialmente para esta investigación. Para explicar la selección realizada nos basta con tomar dos premisas en cuenta:

En primer lugar, se trata de procesos cognitivos, afectivos y somáticos descritos por la neurociencia cognitiva y desarrollados en investigaciones que intenta explicar el comportamiento social del ser humano.

En segundo lugar, se tratan de procesos que han sido apropiados y re-estructurados por teóricos y practicantes del teatro. Se trata de investigaciones que han sentado las bases del estudio de la aplicación de las ciencias cognitivas al campo del teatro, las mismas

que contribuyen a la descripción y análisis del fenómeno actoral, razón fundamental de este trabajo.

- Propiocepción

Phillip Zarrilli en su texto: “Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience” (2004) indaga en la experiencia del cuerpo del actor en el desarrollo de su proceso creativo en múltiples técnicas de entrenamiento psicofísico. Nuestro interés en este estudio radica en la visión que tiene Zarrilli sobre la experiencia de habitar un cuerpo. La propiocepción se define como la capacidad de percibir de forma fáctica los procesos que suceden en el interior de nuestro organismo: desde fenómenos biológicos como la digestión, el flujo sanguíneo, la relajación y tensión muscular, etc. hasta la identificación de los procesos físicos que causan y desencadena la emoción, el pensamiento y la imaginación.

Según Zarrilli, nosotros organizamos el mundo que nos rodea en figuras o formas, en signos externos a nuestra individualidad. Sin embargo, no podemos hacer la misma aseveración al referirnos a nuestro propio cuerpo. ¿Es posible experimentar el cuerpo como un vehículo? Para el autor la respuesta es negativa. El cuerpo es un proceso somático derivado de encarnar los múltiples cuerpos o sensaciones que habitamos cada día en la experiencia cotidiana.

Este proceso se acentúa cuando enfrentamos la experiencia del cuerpo que emerge de las altamente especializadas prácticas extra cotidianas derivadas del entrenamiento físico o psicológico en el proceso creativo de los actores. Esta noción del *embodiment* (Galagher et al., 2014) nos acerca al cuerpo como un punto de encuentro de los múltiples fenómenos de habitar una corporalidad (sensaciones, emociones, pensamientos, simulaciones, etc.) alejándonos de la perspectiva que enuncia el cuerpo como un objeto o vehículo y llevándonos a rechazar la cosificación de aquello que estamos pensando, entendiendo y comprometiendo (Zarrilli, 2004, p. 655).

- Integración conceptual

La integración conceptual sostiene que la comprensión del significado no sucede como una permutación de contenidos, sino como una creación de sistemas emergentes de pensamiento que reúnen en sí mismos todas las posibilidades de comprensión de un

hecho (no solo de comprensión intelectual) integradas en un sistema que tiene como sustento la experiencia del cuerpo y la capacidad de asociación.

Lo que realmente sucede es que estamos ante la creación de una estructura emergente, un nuevo evento mental que es parte de una red o estructura dinámica y en particular las compresiones y proyecciones que vinculan los espacios mentales de entrada a los nuevos espacios combinados. La comprensión de nuestra realidad sucede como un hecho integrado, no como una agrupación de procesos indiferentes unos de otros (Blair, 2017).

A lo que nos referimos es que, en la práctica de nuestra interacción con el mundo real, los múltiples estímulos que percibimos no son procesados por vías separadas para luego ser asociadas entre sí provocando la comprensión de fenómenos como el de la comunicación. La comprensión sucede como un fenómeno integrado en el cual las asociaciones entre estímulos corren por vía inconsciente, produciendo cadenas de pensamientos a través de los cuales se procesa el significado. Estas vías han sido forjadas por nuestras historias particulares de vida y están mediadas por la experiencia o huellas que se hallan impresas en nuestro cuerpo.

Según Blair, la comprensión describe formas particularmente ricas de integración conceptual -la manipulación de imágenes y la imaginación, por ejemplo- se respaldan la conciencia humana. Curiosamente, aunque la combinación y la comprensión son esenciales para la conciencia, este hecho sucede por debajo del nivel de la misma. Todo se basa en el hecho de que tenemos, y de hecho somos, cuerpos: "las hazañas intelectuales espectaculares que los humanos realizamos dependen de poder anclar las redes de integración en integraciones a escala humana, utilizando las relaciones vitales que se emplean en la percepción y la acción (Blair, 2017, p. 94)

- Atención

Manuel Rivas en su texto: Procesos cognitivos y aprendizaje significativo (Rivas Navarro, 2008) explica una serie de detalles relativos al acto de la concentración de la atención, al referirse a este proceso afirma: "Ello implica que de los múltiples estímulos susceptibles de ser percibidos y atendidos se realiza una selección de determinados estímulos específicos auditivos o visuales, excluyendo todos los demás que interfieren el procesamiento de aquellos: ruido exterior, objetos del entorno, dureza del asiento,

temperatura, etc.” (2008, p. 103).

La atención es un proceso de selección que nos permite viajar entre los estímulos existentes en la realidad visible. La misma se forja entre la realidad sensible a ser percibida, la imaginación y la memoria. Abordada por Stanislavski en *La preparación del actor* (1980) la atención se presenta como un proceso fundamental y una habilidad que el intérprete debe desarrollar en término de apertura y cierre, como si se tratara del obturador de una cámara. Descartando o cerrando el lente ante la presencia de elementos que alejen la atención del actor de la ficción. Según Stanislavski: “Cuando hay un punto de luz rodeado de oscuridad todos los objetos dentro de él atraen la atención, porque siendo invisible todo lo de afuera, no hay en ello atracción alguna. Los contornos de este círculo son tan evidentes y la sombra a su alrededor tan sólida que no se siente el deseo de sobrepasar sus límites. Cuando las luces están encendidas, el problema resulta completamente distinto. Como no existe un contorno evidente para el círculo, están obligados a construir uno mentalmente y a no permitirse mirar más allá de él” (Stanislavski, 1980, p. 90).

Finalmente, para Donnellan el hecho actoral depende del manejo que somos capaces de tener sobre nuestra percepción y la concentración de la misma, de la atención que seamos capaces de darle a las asociaciones que van generándose en la escena. Las dianas se presentan como nombres de estímulos específicos que negocian unos con otros, que abren campos de sensorialidad, que detonan memorias y emociones y que se concatenan en una línea de pensamiento que coexiste entre la ficción de la escena y la vida real.

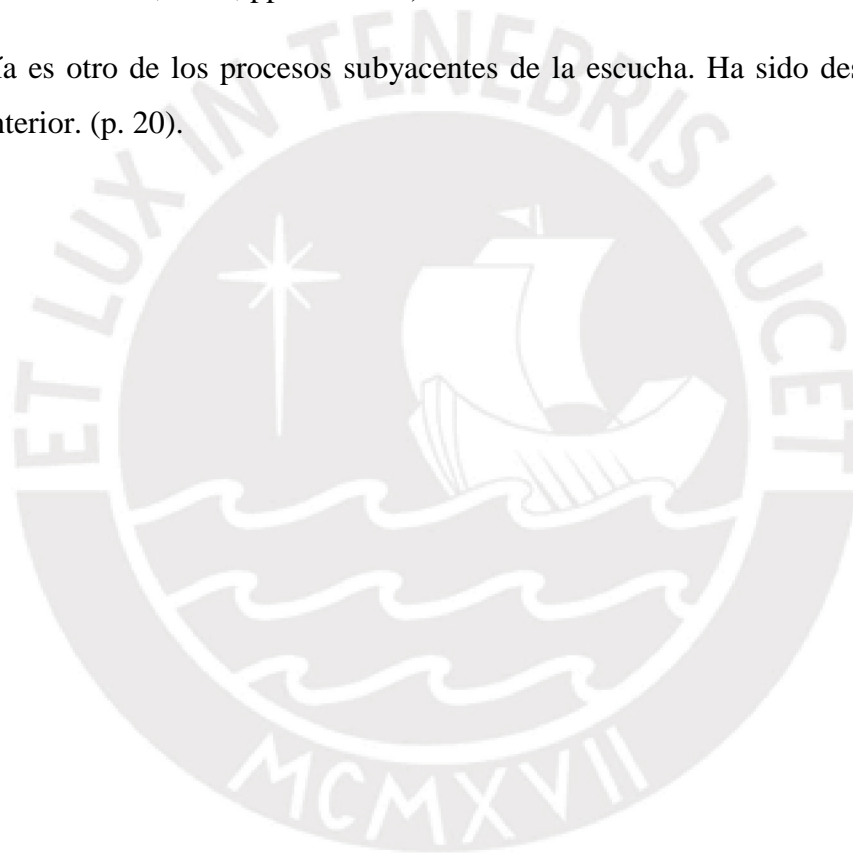
- Asociación

Otra idea importante para la comprensión del proceso de comunicación es aquella que nos explica que el proceso de comprensión no sucede dentro de un espacio vacío. Cada estímulo que percibimos no es procesado desde la nada, sino que, por el contrario, es experimentado desde la vivencia integrada y acumulada del sujeto que las percibe. Según Rivas:

“La percepción, como proceso cognitivo, no se reduce, sin embargo, al pasivo registro de un agregado o suma de sensaciones (colores, sonidos, etc.) mecánicamente asociadas entre sí, como postulaba el empirismo. Sobre la base

de la esencial función del estímulo, la comprensión de la percepción humana requiere concebir al sujeto percipiente —aprendiz— como activo procesador de la información, conforme a su propia capacidad configuradora, interpretativa y elaborativa o constructiva del conocimiento [...] Cuando los receptores sensoriales registran los estímulos provenientes del mundo externo, el sujeto no es un vaso vacío o *tabula rasa* (en la que nada haya escrito). Por el contrario, ya dispone de conocimientos resultantes de experiencias y aprendizaje adquiridos a partir del nacimiento, que utiliza en el reconocimiento de los estímulos y extracción de información, relacionando lo que percibe con lo que ya sabe” (Rivas Navarro, 2008, pp. 127–128).

La empatía es otro de los procesos subyacentes de la escucha. Ha sido descrito en el capítulo anterior. (p. 20).



IV. CAPÍTULO 3 – HACIA UNA PROPUESTA DE ENTRENAMIENTO

En este capítulo se quiere establecer una definición consensuada del término escucha, desde la mirada de los participantes en el laboratorio. La misma, lejos de ser una definición absoluta, es una definición particular y aislada, producto de la observación y procesamiento de información de las experiencias recopiladas por el investigador durante las siete semanas en las cuales se desarrolló el proyecto. Esta definición será explicada, problematizada y debatida, siguiendo el objetivo de explicar y desarrollar la propuesta metodológica del entrenamiento de la escucha en el proceso de comunicación escénica desde la óptica del teórico Declan Donnellan en diálogo con los conocimientos teóricos brindados por las ciencias cognitivas.

a. TRABAJO SOBRE EL TEXTO ESCÉNICO.

El dispositivo principal de este laboratorio fue la interpretación que los actores hicieron de los cuadros 4 y 6 del texto teatral “El pánico” de Rafael Spregelburd.

En la primera sesión indagamos en los datos extrínsecos al texto dramático a trabajar. El ejercicio consistió en la lectura reiterada de la escena. A lo largo de cinco intentos, los actores fueron asimilando el contenido textual: la narrativa principal o sucesión de eventos, las construcciones gramaticales de los textos de sus personajes, los objetivos visibles de los mismos y el contexto específico de la escena.

La primera lectura del texto fue bastante pausada. Cada uno de los actores había podido revisarlo con anticipación y venía con una visión particular de la sucesión de eventos de la escena. La lectura sucedió sin contratiempos, dejando ver el nivel de comprensión de los textos escritos, la complejidad de ciertas estructuras gramaticales que generaban baches o interrupciones y ciertos signos gestuales o sonoros (entonaciones, gestos) que denotaban el nivel de identificación de los actores con los personajes y la situación planteada. El siguiente paso fue una conversación entre los miembros del equipo en la cual se crean las primeras impresiones del texto trabajado. Las intervenciones de los actores confirmaron las sospechas de que era un texto con el cual podía sentirse identificados a través del humor. También se resaltaron ciertos momentos en la escena en los cuales no existía aún una comprensión clara de lo sucedido.

Para solucionar estas dudas se procedió a una segunda lectura, esta vez los actores estaban de pie y empezaron a caminar por el espacio y enunciar los textos. Sucede aquí un evento importante: al no existir aún una construcción del personaje, ni una marcación determinada de movimientos: al tratarse realmente de una primera pasada o prueba, los actores iniciaron una serie de contactos visuales que denotaban complicidad, risa y cierto interés en partes específicas. Los mismos empezaron a evidenciar estas actividades en sus compañeros y a llevarlas a fondo: acercándose o alejándose de los compañeros con los cuales compartían texto, sonriendo, probando entonaciones particulares que puedan generar una reacción positiva en el otro o interés y tratando de solucionar los momentos que no habían quedado claros en la primera pasada.

Esta dinámica tenía como objetivo hacer conscientes a los actores de quiénes eran sus compañeros de escena y cuáles eran las posibles relaciones que podrían entablar para abordar el texto dramático en cuestión. Al tratarse de compañeros cercanos de trabajo, alumnos que comparten clases teóricas o prácticas en su espacio informativo, existen relaciones entabladas que permiten cierto nivel de fluidez ante, por ejemplo, un grupo que aborda la misma tarea sin conocerse previamente.

Para la tercera pasada, los actores ya habían fijado ciertos momentos dentro de la narrativa de la escena: entonaciones particulares de textos específicos, proxemias útiles para la narración de la historia, gestos que contribuían a completar el significado del texto e incluso ciertas construcciones corporales que aparecían como atisbos de construcciones de personaje.

El ejercicio se repitió y fue recién en la cuarta pasada que se le solicitó plantear el espacio en términos de utilería, escenografía y delimitación. Poco a poco los actores fueron abandonando la lectura de los guiones y empezando a enunciar los textos de memoria, esto de acuerdo al nivel de seguridad que tenía cada uno con respecto a la memorización de su papel. La desaparición de los guiones impulsó la investigación en la proxemia, el uso de gestos con las manos y el afianzamiento de contactos visuales que ayudaban y estimulaban la aparición de vínculos entre los personajes

La sexta pasada de la primera sesión funcionó como una confrontación con el público: el investigador y el asesor de tesis. Dicha pasada fue interesante en términos de la

selección que los mismos actores habían realizado de momentos de las versiones anteriores. Entre pasada y pasada no había tiempo para un fijado verbal de los momentos que estaba funcionando, es decir no había un acuerdo común con respecto a qué marcaciones, entonaciones y oposiciones iban a quedar seleccionadas para la versión final del día. Los actores fueron desarrollando cierto nivel de autonomía que les permitía reconocer qué fijados eran útiles y qué cosas no estaban funcionando. La acumulación de las mismas dio como resultado una versión final bastante sólida, concreta que permitía la comprensión de la línea de sucesos a pesar de los baches representados por las características particulares de las búsquedas de cada personaje.

El trabajo sobre el texto dramático continuó a lo largo de las siguientes cinco sesiones bajo la dinámica de observar si la escucha mejoraba cada semana como consecuencia del contenido teórico leído y la aplicación de los ejercicios o dispositivos diseñados. Para la última sesión se abandona esta escena y se trabaja la escena 7 de la misma obra para evitar la variable del aprendizaje por repetición.

El análisis de este ejercicio se plantea de la siguiente forma: como mencionábamos al inicio de esta investigación, los niveles de comprensión del texto que enunciamos en una escena son dos: lingüístico, las construcciones gramaticales de cada uno de los diálogos y pre-lingüísticos, la intención que subyace detrás del comportamiento de cada personaje.

Para poder comprender la intención o la acción del personaje en cuestión y, por ende, el desarrollo de la escena, es fundamental considerar dos factores: en primer lugar, el nivel de comprensión textual del escena: la forma en la cual los personajes hablan, describen y se refieren a los otros personajes; en segundo lugar, la comprensión y valoración de la relación que el actor tiene con sus compañeros y la posibilidad creativa que existe en la particularidad de cada uno de los vínculos que se establecen.

Con respecto al nivel de comprensión textual de la escena 4, esta tiene la particularidad de poseer personajes que tienen un serio problema de atención: la jefa del banco está absolutamente fuera de tema que están tratando, intentando solucionar un problema absurdo con respecto al copyright de un dibujo que ella misma realizó y no recuerda. La asistente, como indica el mismo texto: “ha sido extraída de toda emoción o sentimiento

posible” (Spregelburd, 2004, p. 18). Impidiendo la comunicación que los otros personajes intentan entablar con ella. La madre tiene sorprendentes ataques de llanto por asociaciones específicas que sólo ella comprende con relación a la muerte de su marido. Ambos hermanos están rodeados de personajes que rozan la extravagancia y con los cuales es muy difícil comunicarse.

Según lo observado en por el investigador, los actores empiezan a comprender el orden en el cual los eventos están planteados, cada una de las pasadas sirvió para afianzar el panorama completo con respecto al escena: el orden de los textos, el orden de ciertas marcaciones o movimientos, la velocidad con los cuales estos son emitidos, la aparición de silencios en los picos de intensidad emotiva de ciertos momentos.

Respecto a la relación entre los actores. El investigador observa como aparece un campo de investigación más: la relación que los mismos tienen con sus compañeros y la visión que tienen del compañero observado en la situación de la escena: el personaje de la jefa es observada de una forma particular porque la actriz en cuestión comparte bastantes rasgos con ella, entre ellos el nivel de dispersión en la atención. Por ejemplo, en el caso del asistente, la situación parece a todos los actores, cuanto menos, cómica. Cada uno de ellos empieza a tomar atención de cómo sus compañeros se acercan a sus personajes, esto genera, en la mayoría, un nivel bastante alto de curiosidad, atención, confianza y diversión, pero también dudas e inseguridades en otros. Según las bitácoras de los participantes:

- “Sesión agotadora pero productiva. Personalmente, siento que el concepto se viene mi cerebro sin darme cuenta” (2017, p. 6).
- “Trabajar y esclarecer dudas que se presentaron desde el inicio de la carrera. El texto es bastante particular. Me gustaría ahondar más en los términos de manera teórica” (2017, p. 9).
- “Encuentro el trabajo muy interesante. El no tener el texto aprendido es un obstáculo para el trabajo porque distraer atención y energía. También encuentro dificultad en seguir mi intuición por inseguridad. Me complicó a ratos pensando en cómo se puede percibir el trabajo desde fuera” (2017, p. 14).

- “Hubo una escucha predeterminada entre los cinco, no sentir restricciones. Los conceptos o en todo caso su introducción, fueron de mucha utilidad (2017, p. 18)”.

A lo largo de las pasadas, el investigador observa cómo los participantes perciben las relaciones, cómo estaban hablando, el sentido de juego colectivo crece y le permite desarrollar momentos clave para la escena. Aparecen también ciertas dificultades como el llanto inicial de la madre, que sucede en términos de los mismos participantes como algo fortuito o sin sentido.

La observación del investigador y el testimonio de los participantes nos lleva a concluir que el ejercicio tiene tres momentos: el primero la comprensión de la sucesión de los eventos. El segundo es la comprensión y valoración de la relación que el actor tiene con sus compañeros. Finalmente, a través de la constante repetición, la instalación de mecanismos de identificación de momentos útiles en el montaje: un reconocimiento colectivo de proxemias, gestos, entonaciones y miradas que refuerzan lo que ellos conocen de la sucesión de eventos de la escena.

Podemos pensar que estos tres momentos conforman un gran mecanismo de comprensión de la escena: la situación específica planteada como ficción dramática es abordada a través de la comprensión lectora y luego de la comprensión vivencial que pueden ofrecer cada uno de los miembros desde su propia experiencia.

Cabe resaltar que el mismo proceso usado en la primera sesión se replicó en la última, los detalles serán ampliados posteriormente.

b. TRASLADO DE PESOS

El ejercicio inicia y tiene una duración aproximada de 30 minutos, los actores utilizan este tiempo para poner a prueba a su compañero, jugar, componer imágenes y afianzar o aprovechar el vínculo previo que lo conecta con el otro.

El ejercicio desarrolla los conceptos de asociación y empatía, desarrollados en los textos “Imagination, conceptual blending and empathy” (Blair, 2017) y “Procesos cognitivos y aprendizaje significativo” (Rivas Navarro, 2008). La asociación no es un proceso netamente conceptual, es producto también de poner en relación movimientos, cambios bruscos en el traslado de peso y gestos y miradas del compañero. De acuerdo a lo

observado por el investigador, cuando uno de los actores sonríe y aumenta el nivel de fuerza con el que ejecuta sus movimientos, su compañero puede estar seguro de que tienen la intención de mantener el ejercicio a su ritmo por un momento. Esta actitud puede ser anulada por movimientos específicos e incluso puede ser anticipada con el traslado correcto de peso. La dinámica física del ejercicio es una excusa para la realización de actos bastante más complejos que ponen en vínculo las diversas capas que generan significado para cada uno.

Se observa que ambos van analizando y comprendiendo la situación momento a momento, asociando el comportamiento que conocen de sus compañeros con los movimientos que los mismos ejecutan, de la misma forma van desarrollando una línea narrativa de emociones intenciones: dos de ellos parecen estar particularmente enfrentados en un tono bastante amigable pero competitivo, eso los lleva a ejecutar movimientos bruscos que poco a poco van convirtiéndose en violentos. Este hecho es bastante interesante de analizar pues ambos van midiendo la fuerza que utilizan y el riesgo en el cual colocan al otro de acuerdo a lo que van observando en sus gestos o en su nivel de tensión. Ellos son capaces de comprender hasta qué punto llegar sin necesidad de preguntarlo directamente.

En diversos momentos del ejercicio el investigador hace hincapié en que los actores reconozcan este proceso: cómo son capaces de analizar al otro mediante la articulación de sus lenguajes e intenciones. Esto les permite entrar en otro tipo de diálogo: uno que est  ligado a comprender aún más y a utilizar nuevos recursos para poder continuar con el ejercicio, a conocer y comprender más sus propios patrones de movimiento y los de sus compañeros.

Los participantes describen en sus bitácoras los conceptos de asociación de la siguiente forma;

- “Ligadura entre imágenes mentales. También es válida para la ligadura entre sensaciones que remiten en la mente” (2017, p. 5).
- “La relación que construyó a partir de los estímulos que obtengo del exterior con mi vida, experiencias, momentos vividos, enseñados o vistos” (2017, p. 9).

- “Capacidad que tengo para enlazar hechos, imágenes, sensaciones u objetos con mi mundo interno, con la información vivencial personal para llegar a comprenderlo” (2017, p. 10).
- “La asociación abarca e involucra toda nuestra cultura sin necesidad de saber algunas cosas. Sólo existen Hilos que van uniendo nuestros pensamientos con lo que vivimos y asimilamos todos los días” (2017, p. 17).

Es la empatía aquella herramienta por la cual esta comprensión es posible. Al igual que el ejemplo de la cuerda floja, en el capítulo anterior, el actor está experimentando la vivencia de su compañero. Aquí, el investigador subraya que un factor fundamental para este ejercicio es el riesgo, pues potencia y agudiza los sentidos de cada uno y potencia la comprensión que ambos tienen del otro debido a que la intensidad de los movimientos y el miedo que puede causar tanto inhibición como deseo de superación estimulan el constante diálogo que se ejecuta, fortaleciendo la empatía que se entabla durante la exploración.

La repetición constante de este ejercicio va afianzando lazos importantes para el desarrollo de la escena y, además, establece dinámicas de análisis del accionar propio y del compañero, brindando algunos ejemplos claros de cómo decodificamos los mensajes que el otro emite. De la misma forma, permite entrenar al actor en la toma de decisiones conjuntas sin la necesidad de acuerdos hablados o previamente establecidos.

Si analizamos el ejercicio a través de lo que Donnellan propone en su trabajo:

Como hemos visto, la diana debe estar cambiando siempre y siempre debe estar activa. Si no cambia o está completamente quieta, es que está muerta. Si no puedo moverme, no es una diana. Así que el actor bloqueado sabe que debe buscar algo que sea: específico, móvil, exterior, cambiante, activo y que espera ser descubierto. Esto ayuda a estrechar el campo. Ahora sabemos que no debemos buscar nada: general, quieto, interno, constante, pasivo y que necesita ser creado (Donnellan, 2004, p. 50).

El ejercicio del juego de pesos, pone en aprietos a sus usuarios. Desde esta perspectiva, todos ellos están reaccionando a estímulos vivos y externos pues se trata de sus compañeros de escena, subjetividades ajenas y distintas a ellos y, en ese sentido, impredecibles, cambiantes pues están constantemente modificados por el accionar que

uno es capaz de ejercer sobre ellos y que esperan ser descubiertos. Solo a través de este constante juego de revelar las intenciones del otro y reaccionar ante ellas es posible hacer que progrese y brinde nuevos espacios para explorar y jugar.

Este primer ejercicio brinda la posibilidad de establecer un criterio muy importante en relación a la naturaleza de la diana. Podríamos traducir esa característica de “poder ser descubierta” a “poder ser comprendida”. El estímulo móvil frente a nosotros deja de ser trascendente cuando es comprendido, pero genera una reacción en cadena que me invita a observar y descubrir uno nuevo.

El siguiente produce reacciones distintas, obligándome a adoptar nuevas formas de abordarlo y enfrentarlo. La persecución de la diana, planteada por Donnellan es un símil del proceso de comprensión, agregando a él una característica interesante: una vez que es comprendido, muere... y eso no puede suceder. Este último aspecto embarca al actor en la titánica labor de no dejar fallecer la comprensión que va generando sobre su realidad, añadiendo capas de detalle, re-significando el accionar del otro y entablando nuevas formas de vincularse con el mismo. De acuerdo a lo recopilado en las bitácoras:

- “Recopilar las informaciones hasta el momento y situarlas en escena, localizar la Diana y reconocer como me sirve personalmente y en pro al desarrollo de la escena” (2017, p. 2).
- “La diana es externa. Descubrir es mejor que inventar. Cegarnos es la causa común del bloqueo” (2017, p. 2).
- “Diana en todo lugar. Construcción de pensamiento. Acción integrada. Intención antes que las palabras. Diana se transforma. Visión del texto” (2017, p. 6).

c. EJERCICIO DE LA DESCRIPCIÓN

Este ejercicio se desarrolló en la sesión de trabajo número 3. La premisa es recordar un momento de la vida de cada uno en el cual hayan estado muy borrachos. La elección de esta premisa responde a continuar trabajando con el humor como elemento de refuerzo para la comprensión y puesta en práctica de nuestro trabajo. Al inicio del ejercicio se hace una aclaración: el objetivo del mismo no es solo observar cómo el otro indaga en

sus recuerdos y construye su relato. También implica como uno mismo es capaz de asimilar el relato y ayudar a construirlo con la imaginación propia.

El ejercicio trabajó los ejes de atención e integración conceptual, desarrollados para la creación del denominado “espacio de acción compartido” (Falletti, 2010), haciendo que el actor pueda tomar conciencia sobre su propio proceso de comprensión y la forma personal y subjetiva en la cual salta de un estímulo o diana a otro. Para el desarrollo de la sesión se usó el texto homónimo de la investigadora italiana Clelia Falletti y “Imagination, conceptual blending and empathy”(2017) de la investigadora británica Rhonda Blair.

El relato se extendió durante casi 15 minutos en los cuales casi no hubo pausas ni pérdidas de interés por parte de los participantes. El sujeto en cuestión inicia su relato aclarando que, además de actor, trabaja como fotógrafo. El evento que estaba cubriendo era una fiesta de cumpleaños. Acabado el trabajo, los familiares comparten con ellos y hacia final de la noche ya están bastante alcoholizados. Él recuerda haber tratado de convencer a su compañero de volver a casa, sin embargo, no lo logra y, por el contrario, es convencido de seguir a su compañero hasta su casa, en un pueblo fuera del área metropolitana. Recuerda haber despertado en la casa de su compañero, un pueblo pequeño que se encuentra en una celebración. Recuerda haber sido confundido con un seminarista y haber permanecido ahí un día completo en las celebraciones municipales. El relato es hilarante, cuando menos. Si bien la sucesión de eventos se desarrolla con una cierta lógica, existen lagunas y datos auxiliares que van surgiendo en paralelo a la trama principal.

Todo sucede en el laboratorio tal cual es narrado por Donnellan: los ojos del sujeto viajan por el espacio encontrando toda la información que va surgiendo en su cabeza. Detalle tras detalle, el emisor del texto va construyendo e hilando al descubrir y comprender cada asunto que examina con detenimiento. Lo interesante es lo que sucede con su interlocutor, que es la audiencia, que, de acuerdo a las observaciones del investigador, sigue el relato con atención y conecta con él a través de la risa y la tensión visual que se traduce en un contacto ininterrumpido con el narrador. Esta atención es compartida por todos en la sala

¿Por qué Donnellan acerca su vista hacia la idea de la persecución de las dianas? Quizá por lo que el relato ha sido capaz de lograr en aquellos que lo hemos escuchado.

Mientras nos cuentan la historia, a través del proceso de empatía, un espacio de acción compartido es creado. Durante las conversaciones posteriores al ejercicio, los participantes elaboraron la siguiente afirmación: “todos accedemos a una misma nube de información” que es proporcionada por el emisor, pero complementada por nuestro propio sistema de datos y vivencias.

La raíz de este comportamiento, según el investigador, es nuestro ya conocido imperativo por comprender aquello que nos rodea. El oyente va trazando su propia línea de pensamiento que se superpone con la de quien narra, entrando en sintonía y difiriendo en momentos específicos. Todos imaginamos el pueblo donde despertó el protagonista del relato, pero todos lo hemos dibujado de forma completamente distinta y a todos nos ha estimulado de formas diferentes en cada momento. Lo único que ha permanecido inmutable es aquel “algo” (intención, carga o acción) que se ha transmitido bajo las palabras del compañero.

El ejercicio propuesto, también nos coloca frente a otro concepto importante desarrollado por Donnellan:

De hecho, cualquier cosa que hagamos será una reacción a algo que haya sucedido antes. ¿Significa esto que en la práctica nunca podemos empezar nada? Dejemos esta pregunta a los filósofos. El concepto es excepcionalmente útil para el actor. Cuando parece que empiezo algo, en realidad sólo estoy respondiendo a otra cosa. De hecho, no hay nada que pueda originar yo solo, haga lo que haga será una reacción ante algo. Así pues, cuando actúo, esa “otra cosa” que va por delante es fundamental (Donnellan, 2004, p. 65).

En lo que atención se refiere, nuestra mente viaja de un punto a otro, enfocándose y dispersándose de acuerdo a lo que el texto cause en nosotros, estableciendo un flujo constante de acción-reacción de imágenes lanzadas hacia el público y de re-interpretaciones continuas de la información que escucho.

Cada uno de los participantes centra su atención en procesar la información que percibe. Poseen un canal perceptivo particular: una predilección por un tipo de imágenes, una relación con el relato y el sujeto que lo emite, un interés singular por observar cómo se desarrolla, etc. Ninguno de ellos ha empezado la comprensión ni la gama de imágenes que ahora se procesan en su mente, sin embargo, cada uno responde al mismo de forma

individual, dándole forma a este diálogo en constante resignificación. No todos están oyendo lo mismo, cada uno está escuchando en función de comprender sus dudas particulares o simplemente en busca de saber qué es lo que sigue, de confirmar la duda que una parte del relato les ha sembrado o de plantearse interrogantes específicas que desean resolver con prontitud.

Al final de este ejercicio, dos detalles son evidenciados por los participantes en las conversaciones de cierre del ejercicio: el carácter individual de la comprensión, como se menciona líneas arriba y el segundo, la conformación del espacio de acción compartido, concepto de la investigadora Clelia Falletti, comentada previamente como parte de la lectura que deben revisar en cada sesión. La conformación de este espacio de interacción y comprensión de subjetividades solo es posible gracias al primer elemento: el establecimiento de esta red particular de conexiones y reacciones ante el estímulo del relato.

Como resultado de las conversaciones propias de las sesiones anteriores, durante las sesiones 4 y 5 los actores consolidaron un listado de indicadores observables de la persecución de la diana en la escena. Estos ítems responden a las ya mencionadas características visibles de la diana y a la reflexión sobre la naturaleza de la percepción y procesamiento de estímulos en el trabajo del laboratorio.

Cada uno de ellos es en sí una consigna a la cual solo es posible llegar en un determinado estado de concentración, una suerte de disposición para el trabajo que facilita la identificación y procesamiento de la información que llega hacia nosotros. Este estado se ha convertido en la principal búsqueda del laboratorio: ejercicios y dinámicas que nos permitan estar atentos a la comprensión de cómo los sucesos se van transformando en la escena.

Basados en estas observaciones, la siguiente sesión nos llevó a evaluar como aparecía esta actitud o disposición particular del trabajo. Algo que denominamos “etapas”, que más adelante entenderíamos como momentos, ya que estos podían superponerse temporalmente, por ejemplo: acceder a la aprehensión de la información no nos apartaba de poder accionar por imitación.

d. MOMENTOS DE LA ESCUCHA

El ejercicio planteado durante la quinta sesión, para este trabajo fue el del trabajo coral: se plantea en base a un ejercicio sencillo de la Comedia del Arte, los participantes forman una línea recta y se ubican en la esquina del espacio. El ejercicio consiste en desplazarse colectivamente hacia la otra orilla al mismo tempo-ritmo, cadencia, forma y gesto sin utilizar la comunicación verbal para determinar indicaciones o acuerdos. Este ejercicio mide la capacidad de imitación en la marcha y de detección de las intenciones que se hallan debajo de los movimientos ejecutados por los actores, partiendo de la premisa de que la comprensión de la acción en la escena se da a través de la comprensión de la intención subyacente mediante un proceso de comunicación pre-conceptual.

Durante el ejercicio, el investigador empieza a tomar notas de ciertas inferencias sobre cómo va apareciendo el fenómeno de la escucha dentro del planteamiento que los actores están ejecutando.

A través de lo observado, se establecen cuatro etapas en la comprensión de la información en la escena, es decir: cuatro etapas del fenómeno de la escucha:

1. Imitación.

Se observa que la imitación emerge en el ejercicio como la única posibilidad de lectura para la propuesta del compañero. Los actores están atentos a aquel que inicia el desplazamiento en el ejercicio. A través del contacto visual y la observación detallada de la propuesta logran producir un movimiento conjunto. El movimiento se desarrolla y el actor utiliza su capacidad de replicarlo en tiempo real, es decir, imitar lo que el compañero propone mientras la acción está ejecutándose, logrando incluso anticiparse a las siguientes propuestas.

2. Reacción.

El concepto de asociación interviene en la comprensión grupal del ejercicio en el momento en el que aparece una variación del movimiento planteado por un sujeto distinto al líder original. Se observa que la reacción es la apropiación de la propuesta del compañero de acuerdo a lo que produce el movimiento inicial en el cuerpo de otra persona. La reacción implica una vinculación aún mayor con el

ejercicio, se basa en la pregunta: ¿Qué me produce la propuesta del compañero?, como se afirma durante las conversaciones. Esa pregunta no siempre se manifiesta de forma expresa en el trabajo, sino más bien desde los mecanismos de asociación y mezcla conceptual, que elaboran una respuesta que le permita, a la vez, comprender mejor la del compañero.

3. Aprehensión.

La palabra aprehensión implica la apropiación de información de tipo sustancial. Aprehender implica para esta investigación la capacidad de captar el movimiento interno de la acción observada, la intención subyacente de nuestros compañeros. Para Benjamin Bergen (2012), la aprehensión sería un fenómeno que se inscribiría en el terreno de lo pre-conceptual y pre-lingüístico, pues emerge en forma de intuición, que para efectos de esta descripción es una habilidad que desarrollamos por vías discursivas no verbales sino somáticas, sensitivas que calan en nosotros haciéndonos asociar los retazos de información procesadas en el percepto con nuestro bagaje socio-cultural.

Los participantes describen su experiencia con este concepto a través de los siguientes enunciados extraídos de sus bitácoras:

- “Reconocer como nuestra mente comprende nueva información utilizando nuestros propios referentes culturales” (2017, p. 3).
- “Mundos internos, acción interrumpida, escucha, imaginar, resolver, urgencia, atención, estímulos, Diana, acciona, afectar, sobre, observa, reflexiona” (2017, p. 7).
- “Capacidad que tengo para enlazar hechos, imágenes, sensaciones u objetos con mi mundo interno, con la información vivencial personal para llegar a comprenderlo (2017, p. 10).
- “La asociación abarca e involucra toda nuestra cultura sin necesidad de saber algunas cosas. Sólo existen Hilos que van uniendo nuestros pensamientos con lo que vivimos y asimilamos todos los días” (2017, p. 18).

- “A partir de un objeto observado podemos reconocer un elemento específico, este a su vez es patrón de una serie de eventos o imágenes, esta repetición del elemento nosotros me permite una asociación” (2017, p. 8).

4. Acción compartida.

El punto más elevado de la comprensión sucede cuando se democratiza la producción de las intenciones: dejamos de ver a un participante guiando a sus compañeros sino a la aparición de una ficción colectiva en la que todos los participantes son capaces de aprehender la información en constante transformación proporcionada por el entorno.

Este punto es aún difícil de comprender para los participantes, quienes manifiestan en sus bitácoras aún de forma difusa el significado del concepto y su diferencia específica con la etapa anterior,

- “Resonancia de las acciones del compañero en escena, observo resuena y reacción”(2017, p. 8).
- “Estado de apertura a los estímulos externos, percibirlos con todo nuestro cuerpo y permitirnos reaccionar a ellos” (2017, p. 16).
- “Resultó difícil especificar los momentos de espacio de acción compartido una vez que cada uno tiene su propia partitura semi marcada” (2017, p. 16).

Cada una de las etapas propuestas son puestas a prueba en repetidas ocasiones, de modo tal que las características de cada uno de los momentos han sido planteadas de forma consensual durante la conversación por todos los miembros del laboratorio. Después de este trabajo de sistematización, los participantes analizan la experiencia con el ejercicio de la comedia del arte a la luz de las conclusiones del consenso. La puesta en práctica de la escena en esta sesión se limita a identificar estos estadios en el trabajo de la construcción de la escena. La experiencia colaboró con dos acciones particulares, la primera es visibilizar momentos en los cuales los actores dejan de comprender los sucesos que están vivenciando y la segunda es reafirmar la convicción grupal de sustentar la escucha como un fenómeno de comprensión de la realidad y un estado particular de trabajo basado en la aprehensión de las intenciones del otro y el nivel de afectación que ello produce en el comportamiento personal.

A posteriori, en el procesamiento de la información del laboratorio, surgió la idea de sistematizar esta información como un punto de partida constante para las sesiones restantes. Al inicio de cada momento de trabajo estos eran recapitulados para contribuir a la identificación constata de los mismos y los factores que permitían hacerlo. Este análisis puede hacerse con suma facilidad si acudimos a los indicadores de logro que fuimos planteando en el trabajo con las dianas. La intensificación en la búsqueda nos ha llevado a relacionar ambas listas de conceptos en el siguiente cuadro:

MOMENTO/ INDICADOR	Reconocimiento de la pre-existencia de la diana.	Descubrimiento de los estímulos en la ficción propuesta.	Especificidad en el reconocimiento y reacción ante los estímulos.	Reconocimiento de los momentos de transición o transformación de la diana.
Imitación	Se reconoce en concreto y específico el estímulo. El signo a observar es claro: el gesto, texto, movimiento, proxemia, entonación.	Se reconocen la velocidad y calidad de energía con la cual el estímulo se desarrolla, permitiendo precisión y mejor comprensión.	Se evidencia la causalidad u orden de los movimientos que el otro genera.	Se reconoce cuándo las secuencias de movimientos varían sus patrones.
Reacción	Reconocimiento del estímulo que se detona en mí a raíz de la propuesta del compañero.	Descubrimiento de la asociación producida para relacionar ambos estímulos.	Se establece una causalidad entre la propuesta del compañero y la mía.	Identificación de “segmentos” o “bloques” de propuestas que pueden diferenciarse unos de otros.
Aprehensión	Reconocimiento de las dianas en el comportamiento del compañero: se suman a los movimientos y gestos, algunas actitudes o potenciales acciones que se convierten en	Identificación de las asociaciones producidas en la interacción de las intenciones y potenciales acciones propias y del compañero.	Aprehensión de roles específicos en el juego o dinámica planteada. Reconocimiento de factores como el estatus y las dinámicas que permiten navegar a través de él.	Reconocimiento de la progresión, evolución o relación de los bloques o segmentos en los cuales se ha estado oscilando.

	estímulos constantes.			
--	--------------------------	--	--	--

El momento de acción compartido no es analizado en este cuadro al tratarse del funcionamiento óptimo de las capacidades de escucha y de una disposición única en el trabajo escénico. Esta etapa es un ideal al cual nos aproximamos durante el laboratorio más no es un hecho haber podido acceder en las sesiones planteadas.

El desarrollo de este cuadro contribuye a que los participantes identifiquen estadios específicos en la comprensión de los sucesos que vivencian en escena y en saber qué tan inmersos están en la disposición particular de trabajo que también denominamos escucha.

El entrenamiento continuó luego de esa sesión de trabajo repitiendo algunos ejercicios y dinámicas ya mencionadas y diversas pasadas de escena que fueron intercalándose con espacios de discusión sobre las lecturas e información brindada en la primera mitad de este informe. Algunos ejercicios adicionales están detallados también en el primer capítulo de la investigación.

e. SESIÓN FINAL DE TRABAJO

El objetivo era repetir el dispositivo utilizado en el primer día solo que con un texto diferente a ese. Se utilizó una escena nueva de “El pánico” de similar complejidad y número de personajes: Terapia familiar (Sprengelburd, 2004, pp. 27–35). El texto repetía personajes que fueron re-asignados a los actores para hacer más equitativa la división y no mediar la relación con los mismos ni la comprensión de la escena.

El procedimiento esta vez tomó mucho menos tiempo que en la primera sesión. La escena de aproximadamente 12 minutos de duración fue montada en un lapso no superior a los 90 minutos. La sesión inició con la recapitulación de los estadios de la escucha y con un calentamiento similar al utilizado en todas las sesiones. Se procedió con la lectura inicial del texto, identificando los aspectos formales intrínsecos al mismo como la progresión de eventos, los personajes, las construcciones gramaticales de los diálogos, etcétera.

Cada uno de los participantes había leído el texto de la nueva escena con anticipación y había memorizado las partes correspondientes al personaje asignado. Luego de la primera lectura los participantes iniciaron pruebas en el espacio: desplazamientos, propuestas de diseño del espacio, inclusión de elementos de utilería, escenografía y empezaron a trabajar concentrándose en establecer contacto visual con sus compañeros en el momento de enunciar los parlamentos. La primera pasada con textos en la mano y en el espacio sirvió para que cada uno puede identificar la calidad de los vínculos que conectan a sus personajes entre sí y también la especificidad de sus relaciones como compañeros de escena.

En la segunda y tercera pasada empezaron a identificar ciertos patrones útiles para el desarrollo de la escena y para contar la historia de la misma. De la misma forma empezaron a encontrar juntos un ritmo para desarrollar las actividades planteadas en el texto. Al término de cada uno de las pasadas había una ronda de conversación con respecto a los elementos que habían podido identificar en su propio trabajo y el de sus compañeros: estímulos recurrentes que eran útiles para focalizar la atención de cada uno en el desarrollo de la historia, intenciones o actitudes particulares de ciertos compañeros que restringían desarrollos alternativos de cada personaje y, por ende, la escena. También identificaron la forma en la cual cada uno está buscando relacionarse con el otro: la proxemia que estaban utilizando y explorando, los ritmos que estaban utilizando para emitir los textos, la comprensión conceptual de las frases que estaban emitiendo y el nivel de aprehensión de las intenciones de los personajes que estaban logrando de forma individual y colectiva.

Una vez culminado el proceso de prueba, los participantes empezaron a fijar los momentos ensayados. El proceso de construcción a partir de este punto responde mucho a las características del estado o disposición de trabajo que hemos estado buscando en este laboratorio. Contribuye mucho el hecho de que cada uno de ellos tenga el vocabulario suficiente y la habilidad para escribir y poder comunicar los procesos que están percibiendo para sugerir mejoras o, simplemente, para hacerlo al conocimiento del grupo. Al no estar a cargo de un director, el diálogo que se desarrolla entre los actores es fundamental para poder sacar adelante la escena.

La disposición de trabajo les permite reconocer los estímulos que aparecen a lo largo del ejercicio y las reacciones personales que causan en ellos. Son capaces de identificar los

estímulos que parten del texto y los que provienen de la relación que guardan entre sí como compañeros de trabajo. También son capaces de reconocer qué momentos de la escena están funcionando gracias a que existe una comunicación fluida y una reacción particular y detallada ante cada una de las propuestas que surgen.

El testimonio del asesor de tesis, recogido en un cuestionario (Anexo 2) se condice con lo que el investigador ha observado y con el relato de las bitácoras de los participantes. Para el asesor, el concepto de escucha está ligado al contacto visual entre los actores, su nivel de tensión corporal y el tiempo de respuesta en la emisión entre texto y texto: “La mirada es clave, la tensión corporal también. Pero para mí, es muy importante el tiempo de respuesta. Ni es más ni es menos, es preciso para sentir que el que escucha piensa, reacciona a lo que ha escuchado” (Santistevan & Castañeda, 2017, p. 1).

En este mismo sentido, es importante citar las impresiones que el asesor tuvo con respecto al nivel de escucha de los actores y el desarrollo de su escucha:

Siento que está muy bien actuada en el sentido de que los actores entienden la situación, cómo se desarrolla, qué pasa y qué hace cada personaje en todo momento. Es una escena realista y está actuada con realismo. (2017, p. 2).

V. CONCLUSIONES

Las conclusiones de este trabajo de investigación desde la práctica son producto de un laboratorio de experimentación con jóvenes estudiantes de actuación y restringido a la aplicación de determinados ejercicios y técnicas actorales y algunos conceptos teóricos sobre cognición. Por todo ello no se postulan estas conclusiones como replicables ni generalizables sino como observaciones cuya utilidad tendrá que ser puesta a prueba cada vez.

1. El sustento científico utilizado para describir el fenómeno actoral de la escucha contribuye en brindarle a los participantes, herramientas discursivas para legitimar la articulación y el progreso de sus procesos creativos, brindándoles definiciones concretas, breves y fáciles de transmitir. Posteriormente estos conceptos se convierten en categorías de análisis que constituyen indicadores pertinentes para evaluar el acceso al estado de escucha.
2. La alta exposición a estos conceptos y a la constante puesta en práctica de los mismos a través de los ensayos de la escena contribuyen a re-pensar los términos “escucha” y «falta de escucha», pues en la práctica actoral implican una gama demasiado amplia de problemáticas que no pueden atribuirse a una matriz única. La apropiación de los conceptos a través de su práctica constante, contribuye a generar una práctica saludable para los actores en formación: esclarecer y nombrar las problemáticas de la comunicación escénica de forma específica en su propio desempeño y el de sus compañeros.
3. Encontramos una relación de equivalencia entre los postulados de Donnellan con respecto a la escucha y los conceptos teóricos trabajados a través de la puesta en práctica de los ejercicios. La relación que se estableció entre el contenido propuesto en la metodología de las dianas, el bagaje teórico propuesto por los diversos autores y la experiencia individual de cada participante se respaldan retroactivamente
4. La capacidad de propiocepción aparece como elemento fundamental para la comprensión somática del estado de escucha, es decir, es una vía de acceso fiable al entrenamiento de la comprensión de las intenciones subyacentes en un hecho de comunicación escénica, pues desarrolla la relajación y conciencia corporal en los actores.

5. El fenómeno de la escucha en escena está mediado culturalmente. A través de los ejercicios de asociación libre y repetición se hizo posible visibilizar cómo la performance de un actor se define por su capacidad de ejecutar asociaciones concretas ante los estímulos que emergen en la escena. Esta observación es significativa para quienes presentan dificultades en el acceso al estado de escucha ya que, desde esta óptica, incluso nuestros referentes pre-lingüísticos (proxemias, prosodias, manejos de timing) están mediados por la cultura en la cual el actor está insertado. Concluimos que la cultura está presente en la forma en la cual reaccionamos a las tensiones que ejercen las dianas mediante la asociación de ideas que sucede de forma casi imperceptible en el momento de la integración conceptual.



VI. BIBLIOGRAFÍA

- Bergen, B. (2012). *Louder Than Words The new science of how the mind makes meaning*. (1st ed.). Philadelphia: Basic Books.
- Blair, R. (2017). Cognitive Neuroscience and Acting: Imagination, Conceptual Blending, and Empathy. *The MIT Press*, 53(4), 92–103.
- Castañeda, J. (Comp. . (2017). *Consolidado de bitácoras de los participantes del laboratorio*. Lima.
- Dehaene, S. (2015). *La conciencia en el cerebro*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Donnellan, D. (2004). *El actor y la diana* (1st ed.). Madrid: Editorial Fundamentos.
Retrieved from
<http://books.google.com.co/books?id=wCNUcqtngAC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Escalera, J. (2005). Entrevista a Giacomo Rizzolatti. Retrieved July 3, 2017, from https://elpais.com/diario/2005/10/19/futuro/1129672806_850215.html
- Falletti, C. (2010). El espacio de acción compartido. In G. Sofia (Ed.), *Diálogos entre Teatro y Neurociencias* (Primera, pp. 15–31). México, D.F.
- Galagher, S., Michaels, C., Palatinus, Z., Aizawa, K., Richardson, M., Chemero, A., ... Yu, C. (2014). *The Routledge Handbook of embodied cognition*. (L. Shapiro, Ed.). Routledge. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2014.11.004>
- Garabito, M. C. (2011). Cognición corporizada y Embodiment. *Polisemia*, (11), 96–102.
- Hess, E. (2016). *Acting and being: exploration in embodied performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Iacoboni, M. (2009). Las Neuronas Espejo. *Buenos Aires*, 1. Retrieved from <http://www.theeuropeanlibrary.org/tel4/record/3000100255656?classification-udc=612.82&locale=mk&link-level=THUMBNAIL>. Madrid, España. Katz Editores. 2009: Vol. 1 p. 29-34
- Lakoff, Ge., & Johnson, N. (1995). Metáforas de la vida cotidiana. *Metaforas de La*

Vida Cotidiana.

- Lehmann, H.-T. (2013). *TEATRO POSDRAMATICO*. México, D.F.: Paso de Gato, Centro de documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Meisner, S., & Longwell, D. (1987). *Sanford Meisner on acting*. New York: Random House.
- Rivas Navarro, M. (2008). *Procesos cognitivos y aprendizaje significativo*.
<https://doi.org/Servicio de Documentación y Publicaciones>
- Santistevan, A., & Castañeda, J. (2017). Cuestionario al asesor de tesis.
- Soto, E., & Vega, Ro. (2007). El sistema de neuronas espejo. *Elementos: Ciencia y Cultura*, 14(14), 49–53.
- Sprengelburd, R. (2004). *El pánico* (Tercera ed).
- Stanislavski, C. (1980). *Un actor se prepara*. Buenos Aires: Editorial Psique.
- W. Matlin, M. (2012). *Cognition*. (R. Flahvive, Ed.) (5th ed.). New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- Zarrilli, P. B. (2004). Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience. *Theatre Journal*, 56(4), 653–666.
<https://doi.org/10.1353/tj.2004.0189>

ANEXO #1 - Consolidado de bitácoras

Nombre:	Participante 1	Participante 1
Número de Sesión:	1	2
Título personal de la sesión:	Reconocimiento de las herramientas propias	Reconocer e interpretar interna y externamente
Objetivo:	Tener una primera idea de nuestras herramientas de reconocerlas entendiéndolas desde nuestra percepción del mundo y reconocer la recepción y atención	Reconocer las herramientas que poseemos para escuchar y estar libres o abiertos para recibir estímulos nuevos. Aplicar lo observado para internalizar los aspectos a tratar como la mirada, el cuerpo, etcétera
Palabras clave:	Mezcla conceptual	Reconocimiento somático, reconocimiento espacial, conciencia kinestética, reacción.
Frases clave:	Reconocer que nuestra acción es un círculo vicioso de recepcionar y accionar influenciado tanto por el exterior como interior	Cuerpo relajado y dispuesto a accionar. Toda acción tiene una reacción. El actor comprende la lógica del texto. Percepción y adquisición de la escucha.
Material usado en la sesión:	El pánico - Rafael Spiegelburd	Capítulo 5. Procesos cognitivos y aprendizaje significativo - Manuel Rivas/ Introducción. Louder Than Words - Benjamin Bergen
Propiocepción:	Reconocimiento de uno mismo, su manera de hacer, de pensar, nuestras asociaciones, conocernos.	Reconocimiento de uno mismo, su hacer, sus reacciones y herramientas.
Asociación:	Las imágenes, palabras, cosas o todo lo que asociamos rápidamente al recibir un estímulo. Muchas veces es inconsciente pero hay que reconocer el porque.	Personal. Vincular información recibida a nuestras experiencias para darles un sentido
Mezcla Conceptual:	El concepto que nos ayudan a aclarar algunas dudas sobre algún punto o para poder explicar algo que hacemos pero no podemos definir	Recopilar información o conceptos que nos llevan a entender un objetivo.
Atención:	Estar presentes accionando con el otro, no predetermined sino estar abierto a recibir. La atención va más al escenario en general, a diferencia del escucha.	Mirada en el otro
Empatía – Vínculo:	La relación con los demás sectores, un ámbito más personal.	Relación con el otro

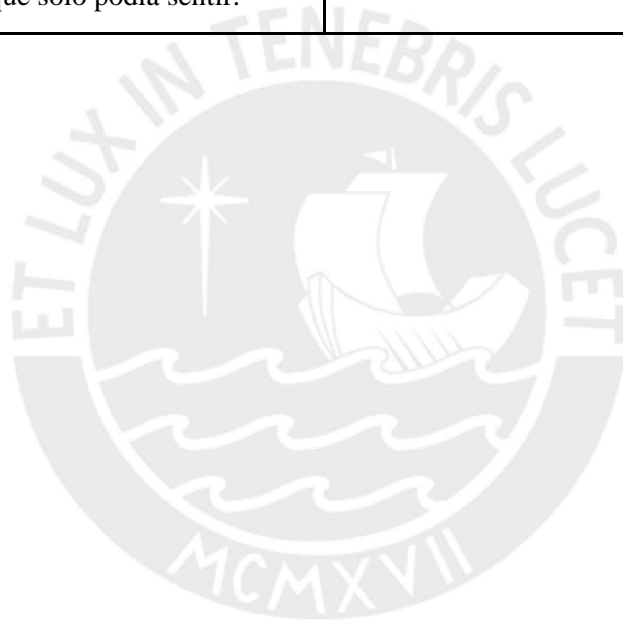
Escucha:	Lo que el otro me da.	Recibir y reaccionar siendo conscientes de nosotros mismos para estar abiertos a recibir
Comentarios:		El uso de ejercicios físicos ayudan internalizar los conceptos ya entendidos.

Nombre:	Participante 1	Participante 1
Número de Sesión:	3	4
Título personal de la sesión:	Bloqueos personales y cómo tratarlos	Qué quiere el actor o personaje en escena. Uso de las dianas
Objetivo:	Reconocer en qué momento nos bloqueamos y porque reconocer que factores se activan cuando no bloqueamos o salimos para trabajar con ellos modificándolos.	Recopilar las informaciones hasta el momento y situarlas en escena, localizar la Diana y reconocer como me sirve personalmente y en pro al desarrollo de la escena.
Palabras clave:	Neuronas espejo, espacio personal, espacio peripersonal, espacio interpersonal.	Se transforma.
Frases clave:	No existe una segunda naturaleza. El público ve las dianas que el actor ve.	La diana es externa. Descubrir es mejor que inventar. Cegarnos es la causa común del bloqueo.
Material usado en la sesión:	Imagination, conceptual blending and empathy - Rhonda Blair / El espacio de acción compartido - Clelia Falleti	Capítulos 1 y 2. El actor y la diana - Declan Donnellan
Propiocepción:	Como sentimos o escuchamos nuestro cuerpo internamente, tanto física como mentalmente	Reconocimiento completo de uno mismo.
Asociación:	Es muy personal y se basa en nuestras experiencias y o costumbres.	Reconocer como funciona nuestro cerebro al recibir información, reconocer las asociaciones que se forman y entenderlas para poder usarlas a nuestro favor.
Mezcla Conceptual:	La fusión de conceptos para llegar a aclarar algún tema	Desarrollar conceptos para un mejor entendimiento partiendo de otros y encontrando una relación.
Atención:	Conjunto de factores físicos y mentales que me permiten estar en el ahora	Estar abierto a recibir nuevos estímulos.
Empatía – Vínculo:	Relación que formamos con la otra persona, puede partir de la imagen que tenemos del otro. Puede ser un arma de doble filo si se impone.	Relación con los demás que se puede evidenciar a través de símbolos.

Escucha:	Está abierto a recibir todo lo que me dan y tener el cuerpo dispuesto a accionar libremente sin imponer	Reaccionar al nuevo estímulo que se nos presenta.
Comentarios:	Sería más fácil si los textos fueran en español. Proponer más la variación de parejas para los ejercicios.	

Nombre:	Participante 1	Participante 1
Número de Sesión:	5	6
Título personal de la sesión:	Aplicación de la acción compartida al espacio.	Hazlo
Objetivo:	Reconocer los pasos por los que hay que pasar para llegar a armar una acción compartida en el espacio y usar libremente cada una de las partes a conveniencia propia. Llegar a aplicar la acción compartida en la escena	Los puntos tratados hasta el momento del escucha y demás y emplearlos en escena sobre la marcha. Conciencia de todo lo que se hace al actuar.
Palabras clave:	Imitación, reacción, comprensión, acción compartida, ruido, foco.	Aprehensión, desconexión, ruido, imitar.
Frases clave:	La escucha como comprensión. Imito para reaccionar según mis referentes culturales.	Espacio de acción compartido. Qué pasa si
Material usado en la sesión:	El pánico - Rafael Spiegelburd	El pánico - Rafael Spiegelburd
Propiocepción:	Reconocer todo el yo conformado interna y externamente	Conciencia de los signos que damos al espectador. Interna y externamente al detalle.
Asociación:	Utilizar conceptos que tenemos internalizados para explicar un nuevo problema.	Información cultural propia para poder llegar a un entendimiento común.
Mezcla Conceptual:	Comprender el contenido de la otra persona.	Acuerdo común para significado alguna duda. Se pueden usar diferentes referencias culturales, pero se llega a un acuerdo.
Atención:	Reconocer como nuestra mente comprende nueva información utilizando nuestro propio referentes culturales.	Da significado al contenido propuesto por la otra persona
Empatía – Vínculo:	Comprensión fluida de los contenidos de los participantes.	Aprehensión común de algún contenido para el libre desarrollo de este.

Escucha:	Reacción orgánica frente a algún estímulo con el fin de llegar a una comprensión mutua	Dejarse afectar y reaccionar algún estímulo externo en mimetización con el otro.
Comentarios:	No se si hay un avance con la escena pero si siento que siempre es capaz de mutar y transformarse lo cual me parece que es un punto a favor. No creo que tenga problemas de escucha, creo que cumplo con lo que se pide y comprendo la teoría, lo que me agrada es que cada vez descubro algo nuevo y puedo describir con palabras cosas que sólo podía sentir.	El ver diferentes aspectos de algo ayuda a comprender mejor, lo mismo pasa cuando las aplicamos para tratar de entender como funciona nuestra mente y poder emplearla a voluntad.



Nombre:	Participante 2	Participante 2
Número de Sesión:	1	2
Título personal de la sesión:	El inicio de todo	Reconocimiento para la escucha
Objetivo:	Caso a lo que trabajaremos a lo largo de laboratorio. Teorías y herramientas implementadas. Lectura del texto, primera estructura.	Conciencia de tu cuerpo en estado natural, en estado dispuesto para el trabajo y los bloqueos que presenta. A partir de la conciencia de estos campos como re dirigimos la escucha
Palabras clave:	Sesión, construcción de pensamiento, percepción, banco, Cecilia, jugar, espacio, Alemania, Donnellan.	Soma, reconocimiento, bloqueos, conciencia, Centro, gravedad, neuronas espejo, unión, ligar, jurgo, concordancia
Frases clave:	Corazones meros. Pájaro que haces. Relación con el mundo. Escucho con tus sentidos. Mundo interno relacionándose. Empatía frente a un nuevo texto. Pánico al no ser escuchado. Proceso de simulación.	Unión de centros, comunicación corporal, cargada de juguetes, instrucciones para escuchar, órganos viscerales, decir o describir imagen mental.
Material usado en la sesión:	El pánico - Rafael Spiegelburd	Capítulo 5. Procesos cognitivos y aprendizaje significativo - Manuel Rivas/ Introducción. Louder Than Words - Benjamin Bergen
Propiocepción:	Mi propia percepción del mundo.	Conciencia del soma, fluidos internos, sensaciones externas, mente en el aquí y ahora
Asociación:	Relación de ideas mediante dianas.	Ligadura entre imágenes mentales. También es válida para la ligadura entre sensaciones que remiten en la mente
Mezcla Conceptual:	Relacionado con diferentes formas de percibir, me refiero a una asociación y acumulación de ideas. Ya sean visuales, verbales, sensoriales, tacto, gusto, dentro de un parámetro.	Conjunto de percepciones, ya sea visual, auditiva, etc. que influyen en la construcción de un concepto
Atención:	Aquí y ahora.	
Empatía – Vínculo:	Con el personaje.	Reconocimiento del otro en mi punto necesario para la escucha
Escucha:	Acción, reacción.	Combinación entre la conciencia individual, presente, dispuesta y abierta frente a la acción del otro

Comentarios:	Sesión agotadora pero productiva. Personalmente, siento que el concepto se viene mi cerebro sin darme cuenta.	Hoy me he dado cuenta de bloqueos míos. Además, de no venir con una carga frente a un nuevo viaje.
--------------	---	--

Nombre:	Participante 2	Participante 2
Número de Sesión:	3	4
Título personal de la sesión:	Neuronas espejo en el espacio de acción compartido	Descubriendo dianas
Objetivo:	Reconocer las sensaciones de bloqueo en el cuerpo. La repetición	Preparar al cuerpo y al actor para la completa escuchar y reacción.
Palabras clave:	Neuronas espejo, propiocepción, articulaciones, cerebro, dianas, sensaciones, vibración, afectar, empatía, desequilibrio, actor, espectador, resonancias	Diana, específico, descubrir, imaginación, recuerdo, memoria, códigos, texto, particularidad, proceso.
Frases clave:	Puntos de atención, posibilidades de la acción, falsa empatía, código común, déjate afectar, intención debajo del movimiento, concepción del teatro de cada persona, sentido del tiempo, controlar tus emociones, investigador vivencial e imaginativo.	Referentes culturales. Diana en todo lugar. Construcción de pensamiento. Acción integrada. Intención antes que las palabras. Diana se transforma. Visión del texto.
Material usado en la sesión:	Imagination, conceptual blending and empathy - Rhonda Blair / El espacio de acción compartido - Clelia Falletti	Capítulos 1 y 2. El actor y la diana - Declan Donnellan
Propiocepción:	Percepción del espacio peripersonal, personal, interpersonal y el espacio de acción compartido. Reconocimiento del Estado de los fluidos internos del cuerpo, vejiga. Tensiones en músculos, respiración, conexión con tus pensamientos	Percepción propia desde el interior del cuerpo hasta los objetos que influyen como estímulos o que generan sensaciones.
Asociación:	Vínculos frente a conceptos y estímulos generados por las dianas.	Vínculos entre imágenes o pensamientos.
Mezcla Conceptual:	Conjunto de imágenes sensaciones, recuerdos que conforman un concepto	Recopilación de estímulos frente a imágenes específicas que engloba un objeto descriptivo.
Atención:	Localización de zonas que generan algo específico en nosotros	Focalización en centros de acción específicos.

Empatía – Vínculo:	Capacidad de comprender al otro, método de supervivencia frente a la soledad ya que contribuye a generar vínculos	Comprensión y capacidad de vincular frente un caso.
Escucha:	Estado de constante vibración en sintonía con el otro. Sincronía	Resonancia y reacción frente a una acción descrita.
Comentarios:	Estoy asociando conceptos y estableciendo mis propias herramientas de trabajo frente a los nuevos conceptos y el reconocimiento de mis bloqueos..	

Nombre:	Participante 2	Participante 2
Número de Sesión:	5	6
Título personal de la sesión:	Equilibrio y desequilibrio.	El nivel total dentro de la escena.
Objetivo:	Reconocer los elementos del escucha basándonos en la comunicación. Reconocer los elementos que te sacan del escena y por lo tanto, la escucha.	Desarrollo del escucha frente a situaciones donde la información está escondida. Se presenta una circunstancias dadas: personaje dentro de de la escena presenta sus propias circunstancias o mundos internos que influyen y perjudican las acciones de nosotros.
Palabras clave:	Intención, acción compartida, reacción, imitación, salir, conectar, comprender, palabra, movimiento, focos, exterior, lugar, propiocepción, ruido, voluntad, sentidos.	Mundos internos, acción interrumpida, escucha, imaginar, resolver, urgencia, atención, estímulos, Diana, acciona, afectar, sobre, observa, reflexiona.
Frases clave:	Acto de comunicar. Influye el placer. Comprendemos y hacemos algo al respecto. En que momento sucede o se decide. Intención debajo del movimiento y la palabra. Salir de la ficción. Dianas externas rompen.	Qué pasaría si? Lo logró como lo logro. Revela información. No sabes nada. Lo vas descubriendo. Atar cabos sueltos. Utiliza el texto para afectarla. Acciona sobre el otro. Lo necesario para cumplir. Se acaba el tiempo. Recibe y acciona. Aceptar propuestas.
Material usado en la sesión:	El pánico - Rafael Spiegelburd	El pánico - Rafael Spiegelburd

Propiocepción:	Autopercepción del cuerpo, sensaciones internas viscerales y externas con respecto a la captación directa en la piel.	Percepción de uno mismo. Saber cómo se encuentran el cuerpo a partir de los elementos internos, biológicos, síntomas, afecciones, etc. Además de los estímulos directos sobre mi piel y los sentidos en amplitud
Asociación:	A partir de un objeto observado podemos reconocer un elemento específico, este a su vez es patrón de una serie de eventos o imágenes, esta repetición del elemento nosotros me permite una asociación.	Relación de conceptos. La relación puede darse dependiendo de la ruta que tengas, cada persona tiene sus propias asociaciones. Esta ruta puede mezclar estímulos desencadenando una serie de asociaciones posteriores.
Mezcla Conceptual:	Relación y conjunción de particulares elementos correspondientes a un elemento signifiante que los engloba. Esta mezcla es variada entre sensaciones distintas, percepciones. Etc.	Bagaje intelectual o sensorial que permite definir objetos con sus particularidades específicas
Atención:	Estado de escucha.	Foco en la Diana.
Empatía – Vínculo:	Reconocimiento en el otro.	Comprensión frente a situaciones algunas de estas nos permiten generar un vínculo a partir del cual comienza la resonancia y por lo tanto la escucha.
Escucha:	Comprender y atender lo que le pasa al otro.	Resonancia de las acciones del compañero en escena, observo resuena y reacción.
Comentarios:	Siento una mayor comprensión en los ejercicios antes de utilizar el texto. Estoy tratando de ser más consciente de la falta de escucha en mí. Por lo que noto, realmente siento que se da cuando en serio no sé lo que estoy diciendo o haciendo.	Hoy me acordé de la urgencia y cómo influye en mi atención. La formación de la palabra urgencia en específico me predispone a tener realmente durante la escena; sin embargo, no me distrae.

Nombre:	Participante 3	Participante 3
Número de Sesión:	1	2
Título personal de la sesión:		La escucha reconocimiento y entendimiento
Objetivo:	El primer acercamiento con lo que se va a trabajar.	
Palabras clave:	, Asociación, angustia, observar, conexión, cíclico.	Reflejar, reconocer, asimilar, asociación.
Frases clave:	Suelo por la obra. Las personas no se pueden comunicar. Nombrar conceptos que sabemos. Pensamientos justificados o no. Ser conciente de lo inconciente.	Neuronas espejo, buscar información en el otro, conciencia corporal. Mezcla conceptual
Material usado en la sesión:	El pánico - Rafael Spiegelburd	Capítulo 5. Procesos cognitivos y aprendizaje significativo - Manuel Rivas/ Introducción. Louder Than Words - Benjamin Bergen
Propiocepción:		
Asociación:	Relaciones que hacemos frente a los estímulos. Nuestro mundo interior define como asociamos los estímulos.	La relación que construyó a partir de los estímulos que obtengo del exterior con mi vida, experiencias, momentos vividos, enseñados o vistos.
Mezcla Conceptual:	Es modificada a partir de cómo nos sentimos de manera interna.	
Atención:		Enfoque de mis sentidos sobre alguien en específico. Nuestro cuerpo se dispone a recibir estímulos.
Empatía – Vínculo:	Relación generamos y desarrollamos con otro individuo. Puede conectarme de manera particular con Andrea en la escena y creo que se empezó a crear un lazo que me hacía entender por lo que estaba pasando.	Conexión que se va construyendo entre dos o más personas a partir de la escucha y la atención, percibir por lo que el otro está pasando
Escucha:	Estar presto a observar y recibir estímulos.	Capacidad que tenemos para recibir los estímulos del exterior ya sea de lo que nos rodea o de alguien en específico.
Comentarios:	Trabajar y esclarecer dudas que se presentaron desde el inicio de la carrera. El texto es bastante particular. Me gustaría ahondar más en los términos de manera teórica. Académica.	Reserva la información teórica tocada, neuronas espejo. Los ejercicios son un gran estímulo para entenderlo teórico.

Nombre:	Participante 3	Participante 3
Número de Sesión:	3	4
Título personal de la sesión:		
Objetivo:	O en qué circunstancias no escucha y trabajar desde ahí. Entender las dianas para poder aplicarlas en nuestro trabajo.	Las dianas, composición y uso.
Palabras clave:	Tiempo, repetición, neuronas, neuro plasticidad, mimesis, inducir, intersubjetividad, frustración, imaginar, sentir, asociar, transmitir	Comprender el significado de la diana, usarlas para el trabajo actoral, manipularlas en función a lo que quiero.
Frases clave:	El actor tiene que volver a su primera naturaleza. Somos científicos vivenciales. Los tres espacios de percepción siempre están. Rehabilitación y re ordenación en el cerebro. Mayoría de mis recuerdos son falsos o alterados.	Intención, estímulo, restringe, específica.
Material usado en la sesión:	Imagination, conceptual blending and emphaty - Rhonda Blair / El espacio de acción compartido - Clelia Falleti	Capítulos 1 y 2. El actor y la diana - Declan Donnellan
Propiocepción:	Entender cómo me estoy sintiendo, según también dentro de mí. Sentirme y ser consciente de eso	Un cuerpo habitado. Contaminados de referentes exteriores. Construcción cultural. Cuando algo me interesa soy específica.
Asociación:	Capacidad que tengo para enlazar hechos, imágenes, sensaciones u objetos con mi mundo interno, con la información vivencial personal para llegar a comprenderlo	La percepción que tengo de mí mismo conmigo y con el espacio que me rodea
Mezcla Conceptual:		Capacidad de enlazar o relacionar los estímulos externos que obtenemos con nosotros mismos a partir de nuestra vivencia.
Atención:	Capacidad que tengo para utilizar y enfocar mis cinco sentidos en algo específico	Como los estímulos externos están asociados a cómo me siento.

Empatía – Vínculo:	Comprender la intención detrás del movimiento o acción. Capacidad que tengo para generar un diálogo o entendimiento con el otro. Éste diálogo no es evidente. Entrar en sintonía	El foco que ponemos sobre un estímulo específico. Utilizamos los cinco sentidos. Escuchar de manera panorámica. Sobre la percepción.
Escucha:	Tomar lo que el emisor queda. Disposición que tengo para atender al otro.	Comprender a otras personas, saber lo que pasa con el otro. Construir un lazo de comunicación.
Comentarios:	Ayuda eficazmente a la comprensión de todos estos conocimientos místicos, con sustento científico. Poder entender lo que me ocurre en escena desde otra perspectiva y cómo eso puede ayudarme a generar herramientas claras.	Disposición que tiene una persona para poder captar estímulos externos y responder ante ellos.

Nombre:	Participante 3	Participante 3
Número de Sesión:	5	6
Título personal de la sesión:	La escucha en escena.	
Objetivo:	Identificar porque me salgo del escucha. Identificar el proceso del escucha. Ponerlo en acción.	
Palabras clave:	Frustración, verbalizar, comprender, reaccionar, reconocer.	
Frases clave:	Imito mejor lo que disfruto. Comprensión con factor emotivo.	
Material usado en la sesión:	El pánico - Rafael Spiegelburd	El pánico - Rafael Spiegelburd
Propiocepción:	Comprender lo que me pasa, analizar y sentirme. Entender la relación que existe conmigo misma y con el entorno.	
Asociación:	Conexión que hago entre los estímulos que recibo y mi experiencia personal para poder comprender lo que pasa.	
Mezcla Conceptual:		
Atención:	Disponer a mi cuerpo al escucha para poder recibir y reaccionar ante algún estímulo.	

Empatía – Vínculo:	Relación que se generan con otra persona o personas, entender lo que le pasa al otro.	
Escucha:	Acondicionar el cuerpo o estar presente a recibir estímulos.	
Comentarios:	Tiendo a ensimismarse por completo y automáticamente niego todo lo que pasa a mi alrededor. A veces pienso demasiado lo que voy hacer y eso me hace dudar.	



Nombre:	Participante 4	Participante 4
Número de Sesión:	1	2
Título personal de la sesión:	Montaje intuitivo.	Reconociendo la escucha.
Objetivo:	Levantar la escena a partir de primeras impresiones y bagaje personal.	Reconocer en nosotros, en la interacción con el otro y entre otros las características físicas que denotan la escucha.
Palabras clave:	Pensar, desesperación, ente, objetivo.	reconocimiento, conciencia, signo
Frases clave:	Pensar en las asociaciones que establece el personaje y cómo lo hace. provocarnos sensaciones. Lloro todo el tiempo.	Neuronas espejo. Espacio de acción compartido.
Material usado en la sesión:	El pánico - Rafael Spiegelburd	Capítulo 5. Procesos cognitivos y aprendizaje significativo - Manuel Rivas/ Introducción. Louder Than Words - Benjamin Bergen
Propiocepción:	Me preocupaba en el llanto fingido y la voz presionada que esto producía. Pensaba mucho en recordar mi texto y los pies, así como lo hacían compañeros. Trataba de no sobreactuar sollozando emociones pero lo encontré inevitable de un modo casi molesto en aras de trabajar intenciones y buscar estímulos para mi y mis compañeros.	Reconocimiento y conciencia de uno mismo, físico y mentalmente en el Estado, la acción e inacción. En la interacción con uno mismo, el otro, espacio, etc.
Asociación:	Asociaciones para entender la situación del personaje. El está afrontando la muerte de un ser querido y que todo resulte insensible a nuestro dolor. Buscar las asociaciones que el personaje puede establecer en relación al texto y estímulos de mis compañeros.	El modo en el que una palabra o estímulo evoca en nosotros un conjunto de ideas y conceptos del que puede derivar nuestra reacción
Mezcla Conceptual:		Como finalmente, nada está desligado ni se entiende independientemente. Todo está relacionado. Los conceptos se cruzan entre sí o conversan, etcétera.
Atención	Me costaba mantenerme dentro del escena por lo explicado en propiocepción.	Capacidad de estar alerta y predispuesto a recoger estímulos de fuera mental y físicamente.

Empatía – Vínculo:		Capacidad de establecer una relación verdadera y coherente con el compañero. Entiendo sus estímulos acciones o respuestas con apertura desde nuestra experiencia vivida y construyendo juntos el ahora.
Escucha:	Interrumpido por lo explicado en propiocepción.	Apertura o física y mental, con atención a lo que nos da el compañero
Comentarios:	Contra el trabajo muy interesante. El no tener el texto aprendido es un obstáculo para el trabajo porque distraer atención y energía. También encuentro dificultad en seguir mi intuición por inseguridad. Me complicó a ratos pensando en como se puede percibir el trabajo desde fuera.	Como actores necesitamos en un mayor entendimiento de la naturaleza humana lo cual es tan amplio que nos trae ahora a conversar con diferentes áreas que se han ido desarrollando conforme evolucionamos como el lenguaje y la psicología, encuentro que aunque se han visto separados del todo por años ahora la comunicación entre ellos se retroalimentan constantemente. Esto lo estudiamos, experimentamos ahora desde mi propia persona, instrumento de trabajo.

Nombre:	Participante 4	Participante 4
Número de Sesión:	3	4
Título personal de la sesión:	Empatía. Espacios de acción compartido	Proceso de pensamiento.
Objetivo:	Vivencial conscientemente la activación de las neuronas espejo y la empatía.	Reconocer e identificar el proceso de pensamiento propio y como lo los signos de este están en otros y experimentar imitando este proceso o exagerandolos.
Palabras clave:	Empatía, imágenes, neuronas, intersubjetividad. Reflejar.	Diana, especificidad, cultura.
Frases clave:	Escucha como Estado. Configuración de la atención. Conexión viva con las dianas. Espacio de acción compartido	Cuerpo habitado. La cultura se encarna. Soy específico en tanto algo en particular capture mi atención
Material usado en la sesión:	Imagination, conceptual blending and empathy - Rhonda Blair / El espacio de acción compartido - Clelia Falleti	Capítulos 1 y 2. El actor y la diana - Declan Donnellan

Propiocepción:	Conciencia de uno mismo, el propio cuerpo. Mente en el espacio-tiempo.	Conciencia del propio cuerpo mente en relación al espacio, los otros.
Asociación:	Relaciones que establecemos entre conceptos, imágenes, etcétera.	Capacidad hilar dianas.
Mezcla Conceptual:	Todos los estímulos como una sola experiencia.	Todos los estímulos como uno solo. Experiencia paralela o en constante juego.
Atención	Capacidad de priorizar nuestro foco. Apertura hacia estímulos de una o más fuentes.	Capacidad de estar fuera para recoger estímulos y no ensimismarnos o desconectarnos del presente
Empatía – Vínculo:	Capacidad de referirnos y reflejar en diversos niveles los estímulos del otro ya sean movimientos físicos o no se	Relación con el otro. Construir juntos el presente y dejarse afectar por este.
Escucha:	Estado que nos permite estar más receptivos y sensibles a lo que nos rodea	Capacidad de abrir nuestros sentidos a los estímulos del momento presente, en especial a nuestros compañeros de escena.
Comentarios:	Con menos información resultaba más sencillo definir los conceptos.	

Nombre:	Participante 4	Participante 4
Número de Sesión:	5	6
Título personal de la sesión:	Escucha en acción.	Lo de acción compartida.
Objetivo:	Identificar y poner en práctica-experimentar con conciencia las fases o elementos del escucha: imitación, reacción, comprensión y acción compartida.	Ahondar en la búsqueda y exploración del espacio de acción compartido.
Palabras clave:	Escucha, identificar, verbalizar.	Objetivo, intención, imitación, apuestas, construcción, atmósfera.
Frases clave:	Acto de comunicación. Comprensión de la intención. Sensaciones placenteras.	¿Hacia dónde van todos juntos?
Material usado en la sesión:	El pánico - Rafael Spiegelburd	El pánico - Rafael Spiegelburd

Propiocepción:	Conciencia de uno mismo o percepción del propio cuerpo mente en relación a la acción, espacio, compañeros, etc.	Conciencia del propio cuerpo mente en relación a los demás, uno mismo y al espacio.
Asociación:	Capacidad de conectar o hilar conceptos, relacionarlos en base a diferentes premisas o estímulos.	Capacidad o ejercicio de hilar estímulos por referencias de nuestra propia experiencia de vida.
Mezcla Conceptual:	Percibir todos los estímulos como una sola experiencia.	Todos los estímulos como una sola experiencia.
Atención	Capacidad de abrir los sentidos a diferentes estímulos.	Capacidad de atender a estímulos externos a nuestra persona.
Empatía – Vínculo:	Relaciones interpersonales en diferentes niveles con los compañeros y personajes.	Forma en la que se relacionan personajes y actores, entendiendo su expresión corporal verbal, etcétera y asociándola con nuestra personalidad.
Escucha:	Estado de apertura a diferentes estímulos.	Estado de apertura a los estímulos externos, percibirlos con todo nuestro cuerpo y permitírnos reaccionar a ellos.
Comentarios:	En cuanto al escena encuentro dificultad personal en momentos más emocionales, por ejemplo, cuando lloro al ver que sólo hay una silla entiendo a nivel emocional la situación pero Al manifestarse físicamente me saca. Escuchar la entonación con que digo el texto o los movimientos que realizo en este Estado no me cuadran, etc. También atiendo mucho a cuando no le encuentro sentido algo que ocurre en el escenario como el texto o intención de mi compañero.	Me resultó difícil especificar los momentos de espacio de acción compartido una vez que cada uno tiene su propia partitura semi marcada.

Nombre:	Participante 5	Participante 5
Número de Sesión:	1	2
Título personal de la sesión:	Primera percepción.	Implicancia del cuerpo y el entorno en la escucha
Objetivo:	Familiarización y aproximación al texto, partiendo de uno mismo, sin imposiciones para comenzar a parar la escena y construir.	Apropiación de las herramientas que consiente izamos para una plena escucha. Ser consciente de todo lo que pasa por mi cuerpo previo y durante la escucha.
Palabras clave:	Escucha, atención, descubrir, percepción, gente, probar, asociación, atención, singular, focalizar.	Economizar, escucha, mirada, neuronas espejo, uso, panorama, somático, tensión, Centro, abierto, plexo solar, relación.
Frases clave:	Partir de uno. No impongo, voy armando. Actor y personaje: lo mismo. Lo que pienso y como lo percibo contra lo que piensa el personaje y como lo percibe.	
Material usado en la sesión:	El pánico - Rafael Spiegelburg	Capítulo 5. Procesos cognitivos y aprendizaje significativo - Manuel Rivas/ Introducción. Louder Than Words - Benjamin Bergen
Propiocepción:	Se encuentran dentro de la percepción. Percepción y como me concibo a mí mismo. Implica los cinco sentidos.	Implica el exterior y sucede como una diana de la percepción. Como me concibo.
Asociación:	No sólo cómo es que se percibe el estímulo, sino cómo se involucra con todo una suerte de cultura. Red de asociaciones que me traen más.	Permite hilar conceptos, imágenes, objetos, etcétera que tengo almacenados con lo que recibo externamente.
Mezcla Conceptual:	Mezcla de tipos de estímulos.	Le doy sentido a lo almacenado y lo externo para crear un nuevo concepto
Atención:	Es una sobre percepción, en donde me detengo un poco más. Tengo un foco	Prestar mi cuerpo y mente al hacer. Realizo una suerte de enfoque
Empatía – Vínculo:	Descifro al otro sin tener que preguntarle qué le pasa.	Descifro al otro sin la necesidad de preguntarle qué le pasa. Se torna amigable. Involucra la atención y asociación.
Escucha:	Ser consciente de mis cinco sentidos para ponerlos a disposición del otro y mía.	Tener conciencia somática, espacial e interpersonal de mí y del resto.

Comentarios:	Hubo una escucha predeterminada entre los cinco, no sentir restricciones. Los conceptos o en todo caso su introducción, fueron de mucha utilidad. Herramientas de sexto ciclo.	Creo que los ejercicios que realizamos fueron acumulativos, necesarios pero sobretodo eficientes para abarcar y entender a carne viva que es escuchar.
--------------	--	--

Nombre:	Participante 5	Participante 5
Número de Sesión:	3	4
Título personal de la sesión:	Espacio de acción compartido.	Dianas.
Objetivo:	Reconocer y cambiar aquellas cosas que son las que interrumpen el proceso de escucha. Pretensiones físicas y mentales se crean, evitar las y entrar de nuevo al estado de atención.	Reconocer y localizar cuáles y de donde surgen los puntos focales que existen previos a realizar mi acción
Palabras clave:	Neuronas espejo, propiocepción, empatía, imágenes, dianas, pensión, miradas, repetición, bloquear, desmenuzar, especificidad, asociación, conexión.	Dianas, asociación, recuerdo, puntos focales.
Frases clave:	No existe una segunda naturaleza. La escucha es un estado físico que Ramos o no. Existe una empatía falsa. Las expectativas también son dianas.	Una idea se traduce al cuerpo también. La cultura se manifiesta en el cuerpo y poco a poco va restringiéndolo.
Material usado en la sesión:	Imagination, conceptual blending and emphaty - Rhonda Blair / El espacio de acción compartido - Clelia Falleti	Capítulos 1 y 2. El actor y la diana - Declan Donnellan
Propiocepción:	Como me percibo a mí mismo en relación con el mundo.	Como es que entiendo y percibo mi cuerpo y mi ser. Reconocimiento.
Asociación:	Donde no sólo percibo el estímulo sino que además encuentro una relación con mi cotidiano. Todo lo cultural influye	La asociación abarca e involucra toda nuestra cultura sin necesidad de saber algunas cosas. Sólo existen Hilos que van uniendo nuestros pensamientos con lo que vivimos y asimilamos todos los días

Mezcla Conceptual:	Los estímulos recibidos se mezclan con la información que tengo y bajo un nivel más alto de cognición lesignificado.	A partir de las distintas asociaciones mi mente busca darle significado a la mezcla de conceptos diversos que he adquirido.
Atención:	Se entiende como una sobre percepción que involucra un foco, la escucha y el vínculo con el otro.	No es concentración tratar de captar lo que está afuera, no trata de mí sino de todo lo demás que no soy yo. Mi energía y pensamientos están dimensionados a escuchar y percibir lo externo.
Empatía – Vínculo:	Poder ponerme en el lugar del otro sin preguntarle específicamente lo que le pasa. Existen riesgos como sobre empatizar.	Es la capacidad de comprender y sensibilizarte con algo o alguien a pesar de no haber pasado por lo mismo.
Escucha:	La atención focalizada y presta a la persona con la que comparto ese momento. Involucra netamente lo físico y debemos de tener cuidado con crear una atmósfera de escucha falsa ya que es totalmente posible tan sólo con imitar la escucha.	La atención y le escuchaban de la mano. La escucha se encuentra tanto en signos como códigos claros y visibles, como también en el proceso que hago cuando recibo lo que me da el otro poniendo en práctica todos mis sentidos.
Comentarios:	El ejercicio con metrónomo dejó presto mi cuerpo a recepcionar lenguajes verbales y físicos. La música es un estímulo de alto impacto. ¿Como disocie mis pensamientos que aportan al trabajo como actor de los que hacen que bloquee mi cuerpo y por lo tanto mi escucha?	Descubrir me sirven más que inventar. La repetición de las cosas ayudan a que surjan nuevas maneras de ver y hacer.

Nombre:	Participante 5	Participante 5
Número de Sesión:	5	6
Título personal de la sesión:	Imitar, repite, comprende y comparte.	Recuento.
Objetivo:	Identificar verbal o físicamente qué cosas son las que hace que no escuche y me salga. Así, utilizar lo anterior para realizar una acción compartida en escena.	Una recapitulación de las conclusiones de sesiones pasadas para tener en cuenta al momento de pasar repetidamente la escena.
Palabras clave:	Imitación, repetición, mirar, identificar, escuchar, comprensión, conexión, exteriorizar, divagar, fluir.	Repetir, imitar, hacer, niveles, escucha, atmósfera, recibir, ceder.

Frases clave:	No hay una forma de decir el texto. Partir del mí. La escucha como comprensión.	¿Que pierdo si no consigo lo que quiero' ¿Que está en juego? Ahora no importa si estoy haciendo el mismo movimiento lo importante es adonde vamos todos juntos.
Material usado en la sesión:		
Propiocepción:	La manera en cómo concibo todo mi yo, ni ser, mi cuerpo, mi mente. ¿Cuanto se de mí?	La forma en la cual me percibo en mi totalidad. Que tanto me conozco y reconozco.
Asociación:	Surge como una ilación y cada individuo la realiza de forma aleatoria siendo influenciado totalmente por toda una tendencia cultural.	La ilación que le doy a una idea acompañada e influenciada por mi contexto cultural y social.
Mezcla Conceptual:	A partir de la asociación se van formando ideas mucho más elaboradas que realizan una suerte de unión y sentido entre ellas, lo que las convierte en nuevos conceptos mucho más grandes que una simple asociación e incluso rescatar la imagen de una primera asociación, conjunto que me lleva a pensar sólo en la primera imagen por así decirlo.	A partir de la asociación puedo darme el lujo de crear nuevos conceptos que lo acompañan. La influencia social y cultural pero también nace de las ideas que van sumándose una contra otra en mi mente.
Atención:	Agudiza mis cinco sentidos para así estar presto a reaccionar según lo que reciba de afuera. La respuesta está en el otro.	No concentración. Constantemente mantenerme perceptiva a los estímulos externos e internos. Mirada amplia o en todo caso llamémosle vista panorámica.
Empatía – Vínculo:	La capacidad de sentir por lo que pasa el otro sin necesidad de haberlo vivido.	La capacidad de ponerme en el lugar del otro y comprenderlo sin tener que haber pasado por lo mismo.
Escucha:	Comprender.	Agudizar mis sentidos, con esto algo que mi cuerpo y mente estén prestos a reaccionar y comprender lo que el otro me da.

Comentarios:	Existe una sensación de fluidez, para las últimas dos pasadas sin embargo hubieron aún momentos en los que sentía desconexión y creo que surge por la preocupación de saber si mis compañeros están en la misma sintonía que yo y yo en las de ellos. La fluidez partido de fijarme mucho en los demás, encontraba respuesta sus movimientos y miradas.	Sobre el primer ejercicio de esquina a esquina, a uno por reconocer que cosas son las que me sacaban de la escucha que trataba de tener para estar con mis compañeros.
--------------	---	--



Cuestionario del asesor

Nombre Completo: Alfonso Santistevan de Noriega

Fecha: Sábado 7 de Octubre del 2017

1. Si tuviera que definir el término “escucha” en el ejercicio de la escena, ¿cuál sería su respuesta?

Atención, mirada, estar en el momento, tensión.

2. De acuerdo a la pregunta anterior, ¿Qué pilares cree usted que sustentan la escucha en la escena?

La conciencia de construir con los otros una situación. La presencia y avocación absoluta a lo que pasa.

3. ¿A través de qué signos específicos –postura, tensión corporal, contacto visual– uno puede determinar que la escucha está sucediendo?

La mirada es clave, la tensión corporal también. Pero para mí, es muy importante el tiempo de respuesta. Ni es más ni es menos, es preciso para sentir que el que escucha piensa, reacciona a lo que ha escuchado.

4. A primera vista, ¿Qué factores de la pieza observada llaman más su atención?

Siento que está muy bien actuada en el sentido de que los actores entienden la situación, cómo se desarrolla, qué pasa y qué hace cada personaje en todo momento. Es una escena realista y está actuada con realismo.

5. Desde su perspectiva, ¿cómo cree usted que se encuentra la relación que tiene cada actor con su propio cuerpo?

Pienso que es una relación adecuada. Son cuerpos vivos que están en una situación. No hay nada que se sale de medida ni que le falte energía.

6. Desde su perspectiva ¿cómo cree usted que se encuentra la relación que tiene cada actor con el manejo de las intenciones del texto?

Hay una comprensión adecuada del sentido del texto.

7. Desde su perspectiva ¿cómo cree usted que se encuentra la gestión que el actor tiene con respecto a su capacidad de atención? ¿Siente que alguno de los actores “desconectó” en algún momento?

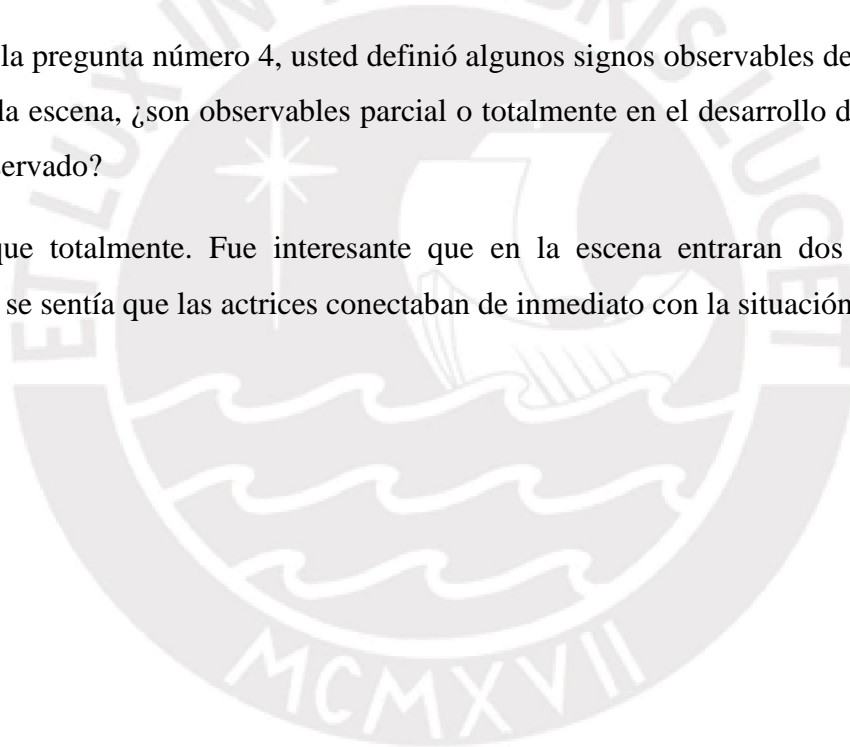
En general, muy buena. Tal vez el médico al dibujar en su libreta parecía desconectado, sin embargo esto es parte de la situación de la escena y del comportamiento del médico, no del actor.

8. ¿Cómo cree usted que se percibe o gestiona el concepto de “escucha” durante la escena?

Muy bien. Los signos de la escucha indicaban una escucha absoluta. El tiempo de respuesta indicaba que la escucha era real.

9. En la pregunta número 4, usted definió algunos signos observables de la escucha en la escena, ¿son observables parcial o totalmente en el desarrollo del ejercicio observado?

Creo que totalmente. Fue interesante que en la escena entraran dos personajes porque se sentía que las actrices conectaban de inmediato con la situación.



Cuestionario del Asesor

Nombre Completo: Alfonso Santistevan de Noriega

Fecha: Sábado 25 de Noviembre del 2017

1. Si tuviera que definir el término “escucha” en el ejercicio de la escena, ¿cuál sería su respuesta?

Atención, mirada, estar en el momento, tensión.

2. De acuerdo a la pregunta anterior, ¿Qué pilares cree usted que sustentan la escucha en la escena?

La conciencia de construir con los otros una situación. La presencia y avocación absoluta a lo que pasa.

3. ¿A través de qué signos específicos –postura, tensión corporal, contacto visual– uno puede determinar que la escucha está sucediendo?

La mirada es clave, la tensión corporal también. Pero para mí, es muy importante el tiempo de respuesta. Ni es más ni es menos, es preciso para sentir que el que escucha piensa, reacciona a lo que ha escuchado.

4. A primera vista, ¿Qué factores de la pieza observada llaman más su atención?

Siento que está muy bien actuada en el sentido de que los actores entienden la situación, cómo se desarrolla, qué pasa y qué hace cada personaje en todo momento. Es una escena realista y está actuada con realismo.

5. Desde su perspectiva, ¿cómo cree usted que se encuentra la relación que tiene cada actor con su propio cuerpo?

Pienso que es una relación adecuada. Son cuerpos vivos que están en una situación. No hay nada que se sale de medida ni que le falte energía.

6. Desde su perspectiva ¿cómo cree usted que se encuentra la relación que tiene cada actor con el manejo de las intenciones del texto?

Hay una comprensión adecuada del sentido del texto.

7. Desde su perspectiva ¿cómo cree usted que se encuentra la gestión que el actor tiene con respecto a su capacidad de atención? ¿Siente que alguno de los actores “desconectó” en algún momento?

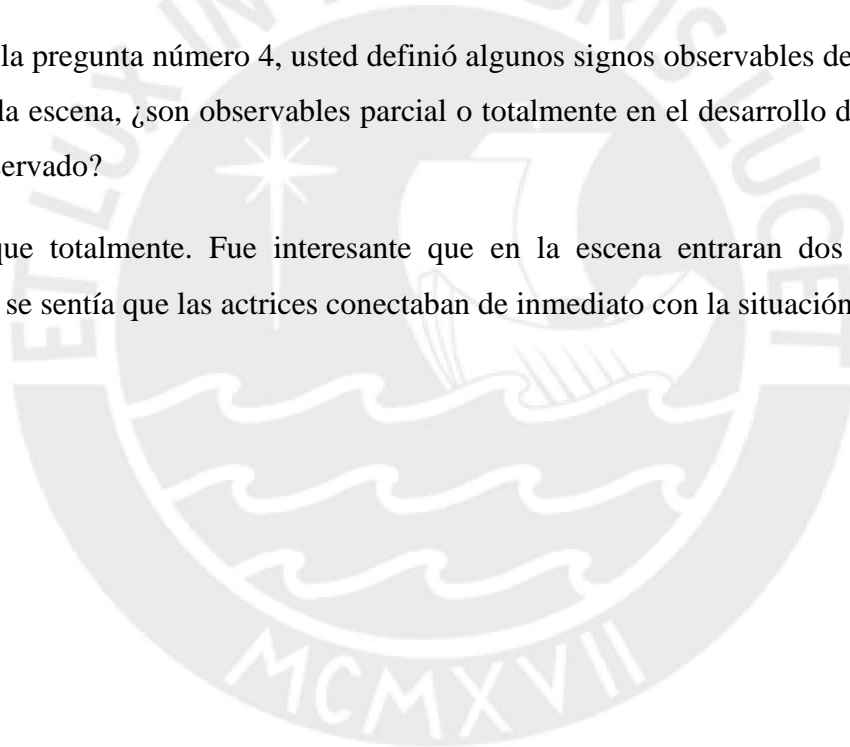
En general, muy buena. Tal vez el médico al dibujar en su libreta parecía desconcetado, sin embargo esto es parte de la situación de la escena y del comportamiento del médico, no del actor.

8. ¿Cómo cree usted que se percibe o gestiona el concepto de “escucha” durante la escena?

Muy bien. Los signos de la escucha indicaban una escucha absoluta. El tiempo de respuesta indicaba que la escucha era real.

9. En la pregunta número 4, usted definió algunos signos observables de la escucha en la escena, ¿son observables parcial o totalmente en el desarrollo del ejercicio observado?

Creo que totalmente. Fue interesante que en la escena entraran dos personajes porque se sentía que las actrices conectaban de inmediato con la situación.



ANÁLISIS INDIVIDUAL DEL DESEMPEÑO

El presente análisis de la información recopilada en el laboratorio parte de la confrontación de todos los materiales recopilados en nuestra investigación: los indicadores de logro, el consolidado comparado de las bitácoras de los participantes, el vaceado de la información realizado en nuestro informe de laboratorio y el análisis ejecutado por el investigador.

SUJETO 1

Tipo de variable	Ítem	Observaciones
Variables planteadas desde la metodología de Donnellan	El actor reconoce la pre-existencia de la diana como un estímulo que ejerce presión en él.	El sujeto en cuestión pone a prueba constantemente su capacidad de respuesta ante los estímulos que el texto/ficción propone. Declara comprender somáticamente la presencia de las dianas en el espacio de trabajo.
	El actor descubre los estímulos que le rodean en las circunstancias dadas de la ficción en cuestión mediante la observación reactiva, sin imponer o inventar estímulos nuevos que lo alejan de la ficción.	Presenta aún problemáticas para “descubrir” en lugar de “inventar”. Reconoce los puntos de fuga en el acceso al estado de escucha y afirma que estos suceden cuando se concentra en llegar a estados emotivos específicos en la escena.

	El actor es específico en la identificación y reacción de los estímulos recibidos.	Establece relaciones claras con los estímulos que le rodean. Su trabajo escénico demuestra que es consciente de los momentos en los cuales las circunstancias dadas cambian y provocan giros en la línea de pensamiento del personaje. Es capaz de reaccionar con apertura a los cambios que sus compañeros de escena proponen a lo largo de la pasada.
	El actor reconoce los momentos de transición de la diana, es decir los puntos en los cuales los estímulos percibidos se transforman y le muestran nueva información.	Establece la acción de su personaje como un constante descubrimiento de los giros de la situación propuesta. Es capaz de identificar los puntos luego de una pasada y ejecutar modificaciones en las posteriores.
Variables planteadas por el consenso de los signos visibles de la escucha	El actor mantiene contacto visual con sus compañeros de escena mientras la acción de la ficción propuesta transcurre.	Contacto visual prolongado y reactivo. En muchas de las ocasiones iniciales el sujeto afirmaba que tenía dificultades para observar a sus compañeros pues sentía que eran un ente distractor. Posteriormente encontró positivo el contacto visual como un ejercicio de constatación y retroalimentación de la acción propia.
	El actor presenta relajación muscular en la zona	Tiende a contraer los músculos en tensión, sin embargo es capaz de reconocer somáticamente estos detalles y trata de implementar mejoras en las pasadas

	cervical, el plexo y los brazos, sucede lo mismo con su rostro.	posteriores.
	El actor expone la zona de su plexo solar a su interlocutor mientras establece comunicación con él.	Trabaja mucho la exposición del plexo como extensión del trabajo de contacto visual, afirma que la postura en mención le brinda “presencia” y contribuye a hacerlo sentir seguro para probar nuevas fluctuaciones de las dianas.
	El actor evidencia periodos de comprensión de los textos que recibe de su interlocutor que aparecen como pausas entre los diálogos trabajados en la acción de la ficción propuesta.	No presenta complicaciones iniciales con este ítem, sin embargo reconoce que los espacios vacío evidencian espacios de asimilación somática del contenido escuchado, permitiendo la transformación de la línea de pensamiento a través de la afectación y la asociación.
Comprensión teórica	Propiocepción	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma:

(verbal y escrita) de los conceptos fundamentales de la investigación		Conciencia de uno mismo, del cuerpo-mente en acción y en relación constante entre el mundo interno y el externo.
	Asociación	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Capacidad de hilar estímulos continuamente con ideas/conceptos de nuestro mundo histórico/cultural.
	Mezcla Conceptual	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Como se articulan los diferentes estímulos como una sola experiencia.
	Atención	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Priorizar la focalización de estímulos en función de la aparición de las dianas.
	Empatía	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Relación con nuestros compañeros, entendimiento mutuo y construcción/búsqueda del espacio de acción compartido.
	Escucha	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Estado de apertura a diferentes estímulos y presencia para reaccionar ante ellos.

ANÁLISIS DEL DESEMPEÑO

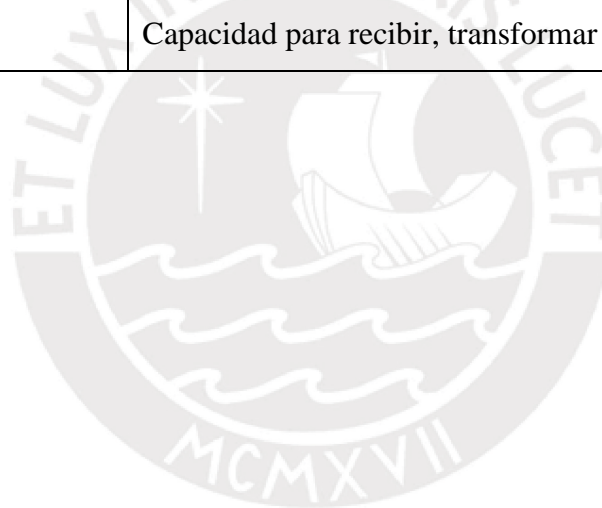
SUJETO 2

Tipo de variable	Ítem	Observaciones
Variables planteadas desde la metodología de Donnellan	El actor reconoce la pre-existencia de la diana como un estímulo que ejerce presión en él.	El sujeto reconoce que: “Es necesario establecer una conexión entre los estímulos que recibo y las asociaciones que suceden en mi imaginario”. La actriz reconoce lo que Donnellan podría determinar la tensión específica que las dianas ejercen sobre uno.
	El actor descubre los estímulos que le rodean en las circunstancias dadas de la ficción en cuestión mediante la observación reactiva, sin imponer o inventar estímulos nuevos que lo alejan de la ficción.	El sujeto admite que la hacer visible los momentos en los cuales está imponiendo ideas externas a la ficción planteada , y no descubriéndolas, le permite focalizar su atención en comprender la información que el entorno le entrega.
	El actor es específico en la identificación y reacción de los estímulos recibidos.	El sujeto hace hincapié en la importancia que tiene la relación personal que establece con un estímulo para lograr una especificidad en su propuesta y el sentido de la presión que la diana ejerce. En escena logra comprender rápidamente las situaciones planteadas en la ficción específica de los ejercicios mediante la

		búsqueda de hacer que “el estímulo le importe”.
	El actor reconoce los momentos de transición de la diana, es decir los puntos en los cuales los estímulos percibidos se transforman y le muestran nueva información.	La actriz logra observar una problemática importante. Los momentos de concentración excesiva la llevan al ensimismamiento, convirtiendo la acción de la escena en una categoría estática, esto le impide observar la forma en la cual su entorno está transformándose. Utiliza los signos visibles de la escucha para poder alejarse de ese ensimismamiento y poner su atención al servicio de sus compañeros.
Variables planteadas por el consenso de los signos visibles de la escucha	El actor mantiene contacto visual con sus compañeros de escena mientras la acción de la ficción propuesta transcurre.	La actriz tiende a indagar en el contacto visual con la finalidad de encontrar especificidad del vínculo planteado con sus compañeros, ella considera esta acción una puerta para acceder al estado de escucha.
	El actor presenta relajación muscular en la zona cervical, el plexo y los brazos, sucede lo mismo con su rostro.	La actriz asociaba inicialmente ciertas posturas y tensiones musculares como signos visibles de la escucha: tensión en los brazos, mirada neutra, caderas alineadas con los talones. A través del laboratorio hizo énfasis en que la relajación que produce encontrar posturas más suyas y menos codificadas contribuía a clarificar la percepción sobre su propio cuerpo y esto a su vez le ayudaba a ingresar al estado de escucha.

	El actor expone la zona de su plexo solar a su interlocutor mientras establece comunicación con él.	Ibídem del ítem anterior.
	El actor evidencia periodos de comprensión de los textos que recibe de su interlocutor, que aparecen como pausas entre los diálogos trabajados en la acción de la ficción propuesta.	El actor explora con las posibilidades temporales de esas pausas, admite que las mismas contribuyen a tener un tiempo más prolongado para la comprensión del percepto de su compañero.
Comprensión teórica (verbal y escrita) de los conceptos fundamentales de la investigación	Propiocepción	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: El conocimiento y reconocimiento de mí mismx y la relación con el entorno.
	Asociación	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Es la relación que se construye entre los estímulos que recibo.
	Mezcla Conceptual	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma:

		Integración de lenguajes. Integración del inconsciente al consciente.
	Atención	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Estar presto a recibir estímulos.
	Empatía	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Relación que se va construyendo entre individuos. Comprensión de lo que el otro quiere decir. Generar una comunicación más allá de la palabra.
	Escucha	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Capacidad para recibir, transformar y responder a los estímulos del ambiente



ANÁLISIS DEL DESEMPEÑO

SUJETO 3

Tipo de variable	Ítem	Observaciones
Variables planteadas desde la metodología de Donnellan	El actor reconoce la pre-existencia de la diana como un estímulo que ejerce presión en él.	El sujeto pone en práctica la búsqueda de cadenas de estímulos que enriquezcan su desempeño en las pasadas, identifica que la presión que ejerce una diana específica sobre uno mismo es resultado de mediación cultural.
	El actor descubre los estímulos que le rodean en las circunstancias dadas de la ficción en cuestión mediante la observación reactiva, sin imponer o inventar estímulos nuevos que lo alejan de la ficción.	Experimento problemas para ejercer este punto pues su habilidad de concentración lo sumergía en un estado de ensimismamiento en diversos momentos. A lo largo del proceso aborda la labor de probar la articulación de las dianas no mediante la aplicación de formas, imágenes vocales, prosodias o marcaciones específicas sino mediante la búsqueda de comprender la articulación de intenciones que sus compañeros co-crean con ella.
	El actor es específico en la identificación y reacción de los estímulos recibidos.	Tiene asociaciones muy particulares y específicas, le cuesta aún conectar estas asociaciones con la acción de la escena y la presión que la misma ejerce no solo en ella sino en sus compañeros.
	El actor reconoce los	Logra identificar cómo el vínculo con sus compañeros va variando a través de la

	momentos de transición de la diana, es decir los puntos en los cuales los estímulos percibidos se transforman y le muestran nueva información.	progresión de la acción en escena, sin embargo sus respuestas muchas veces están influenciadas por prosodias que están instaladas en su imaginario.
Variables planteadas por el consenso de los signos visibles de la escucha	El actor mantiene contacto visual con sus compañeros de escena mientras la acción de la ficción propuesta transcurre.	Mantiene una búsqueda activa de descifrar al otro a través del contacto visual y el lenguaje corporal que observa. Toma mucho en cuenta, la importancia de un momento prolongado de contacto visual con sus compañeros pues colabora con su objetivo de no focalizar su atención solo en su mundo interior.
	El actor presenta relajación muscular en la zona cervical, el plexo y los brazos, sucede lo mismo con su rostro.	Presenta tensión marcada en el rostro y movimientos descontrolados en los brazos. A lo largo del taller ha asumido como premisa buscar partir de una relajación muscular y mental como factor para el inicio de su trabajo cotidiano.
	El actor expone la zona de su plexo solar a su	En los momentos donde la urgencia de la acción es mayor tiende a sobre-exponer el plexo solar, generando tensión y ensimismamiento.

	interlocutor mientras establece comunicación con él.	
	El actor evidencia periodos de comprensión de los textos que recibe de su interlocutor que aparecen como pausas entre los diálogos trabajados en la acción de la ficción propuesta.	Está aún atada a prosodias propias de su proceso de socialización. Ha logrado desarrollar sensibilidad en su propiocepción para darse cuenta de en qué momento está imponiendo formas de decir ciertos textos o ciertos ademanes gestuales. Afirma que el problema de falta de escucha deviene de la no comprensión total del significado del texto o la ilación de la acción.
Comprensión teórica (verbal y escrita) de los conceptos fundamentales de la investigación	Propiocepción	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Percepción de uno mismo ya sea a nivel biológico como psicológico. Sensaciones y afección dentro del cuerpo-mente del actor, el reconocimiento en el otro.
	Asociación	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Relación de conceptos guiados por el propio bagaje cultural del actor. Estos conceptos están influenciados por los sentidos.
	Mezcla Conceptual	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma:

		Conjunción y relación de los sentidos y los estados de conciencia en un solo percepto.
	Atención	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Focalización en la diana.
	Empatía	Comprensión y reconocimiento del otro para generar un vínculo.
	Escucha	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: En la sintonía producida por la resonancia de las acciones del otro en mí mismo.



ANÁLISIS DEL DESEMPEÑO

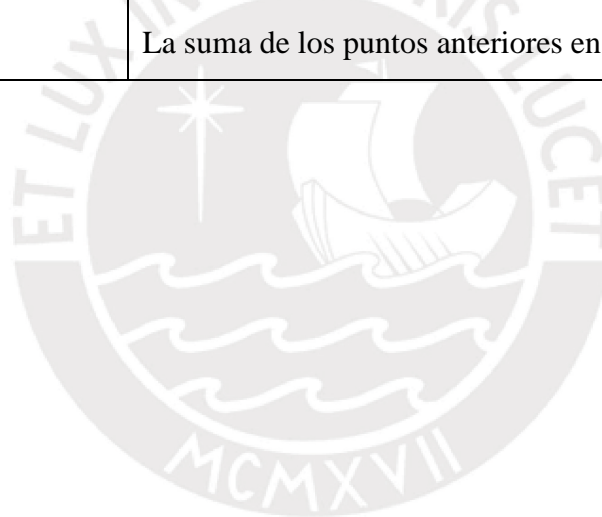
SUJETO 4

Tipo de variable	Ítem	Observaciones
Variables planteadas desde la metodología de Donnellan	El actor reconoce la pre-existencia de la diana como un estímulo que ejerce presión en él.	No reconoce un progreso en el desarrollo de la escena en el sentido de una marcación fija. Asume la importancia de que cada pasada es una oportunidad para dejarse afectar por otros estímulos y que ahora puede explicar cómo es posible la transformación de las intenciones definiendo la arquitectura de dianas en la construcción del percepto que tiene sobre la escena.
	El actor descubre los estímulos que le rodean en las circunstancias dadas de la ficción en cuestión mediante la observación reactiva, sin imponer o inventar estímulos nuevos que lo alejan de la ficción.	En palabras del sujeto: “La única forma de escuchar y generar un vínculo es dejar que las cosas pasen por nosotros”, dejar que la percepción y la asociación hagan su trabajo, sin imponer ninguna forma externa. El sujeto posee una gran fluidez para desarrollar ideas y signos en escena mediante la transformación de la propuesta de sus compañeros.
	El actor es específico en la identificación y reacción de los estímulos recibidos.	Efectúa una indagación constante por darle nuevos sentidos a las intenciones de la acción que ejecuta, la búsqueda es observable en la constante búsqueda de contacto visual.

	El actor reconoce los momentos de transición de la diana, es decir los puntos en los cuales los estímulos percibidos se transforman y le muestran nueva información.	Posee una gamma de asociaciones muy particulares que le dan singularidad a su capacidad de respuesta, los procesos que articula en base a la afectación que le producen los estímulos de su entorno son muy interesantes para el observador y para sus compañeros. Ha desarrollado una capacidad de comprensión bastante plausible lo que le permite acceder con facilidad al estado de escucha desde la relación con su sentido de propiocepción.
Variables planteadas por el consenso de los signos visibles de la escucha	El actor mantiene contacto visual con sus compañeros de escena mientras la acción de la ficción propuesta transcurre.	Efectúa una indagación constante por darle nuevos sentidos a las intenciones de la acción que ejecuta, la búsqueda es observable en la constante búsqueda de contacto visual.
	El actor presenta relajación muscular en la zona cervical, el plexo y los brazos, sucede lo mismo con su rostro.	El actor trabaja con ductilidad su cuerpo, evita la tensión muscular y facial.
	El actor expone la zona de	A pesar de no efectuar este ítem como tal y en su totalidad, su predisposición física

	<p>su plexo solar a su interlocutor mientras establece comunicación con él.</p>	<p>siempre apunta hacia invadir el espacio de sus compañeros, esta actitud genera en nosotros un signo equivalente al aquí descrito.</p>
	<p>El actor evidencia periodos de comprensión de los textos que recibe de su interlocutor que aparecen como pausas entre los diálogos trabajados en la acción de la ficción propuesta.</p>	<p>Trabaja mucho los procesos internos de descubrimiento y resignificación de la diana desde el silencio y la observación de los estímulos de su entorno.</p>
<p>Comprensión teórica (verbal y escrita) de los conceptos fundamentales de la investigación</p>	<p>Propiocepción</p>	<p>Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Habilidad que mide si soy capaz de reconocerme a mí mismo (movimiento, pensamiento, impulso y peso) y en ello, al compañero</p>
	<p>Asociación</p>	<p>Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Patrones culturales que nos ayudan a comprender los estímulos. Funciona a una gran velocidad y nos puede llevar a cualquier lugar de la imaginación.</p>

	Mezcla Conceptual	Reconocimiento que surge de la mezcla que existe en nuestros sentidos y conciencia, esto nos lleva por nuevos caminos.
	Atención	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Comprender la intención del otro.
	Empatía	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: La afectación que producen mí la interacción con el otro
	Escucha	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: La suma de los puntos anteriores en relación a construir algo con el otro.



ANÁLISIS DEL DESEMPEÑO

SUJETO 5

Tipo de variable	Ítem	Observaciones
Variables planteadas desde la metodología de Donnellan	El actor reconoce la pre-existencia de la diana como un estímulo que ejerce presión en él.	Escénicamente posee solvencia para identificar los estímulos que más libertad para crear le dan. Utiliza las asociaciones que surgen en sus procesos de percepción para aproximarse a sus compañeros con propuestas específicas.
	El actor descubre los estímulos que le rodean en las circunstancias dadas de la ficción en cuestión mediante la observación reactiva, sin imponer o inventar estímulos nuevos que lo alejan de la ficción.	Verbaliza: preguntas como ¿Qué posibilidades se abren para cada uno si solo trabaja en función a establecer relaciones específicas y propias con los estímulos que le rodean? ¿Qué pasa si solo nos dejamos afectar?
	El actor es específico en la identificación y reacción de los estímulos recibidos.	El sujeto define la escucha en términos de habilidades para comprender las intenciones de sus pares a través de los diversos lenguajes posibles. Su trabajo en los ejercicios denota una particularización de texto muy clara y precisa y una capacidad importante para contribuir en la búsqueda de sus compañeros y la

		retroalimentación de la propia.
	El actor reconoce los momentos de transición de la diana, es decir los puntos en los cuales los estímulos percibidos se transforman y le muestran nueva información.	El sujeto reconoce el contacto visual como principal medio para la conciencia escénica de la transformación de las circunstancias dadas de los ejercicios.
Variables planteadas por el consenso de los signos visibles de la escucha	El actor mantiene contacto visual con sus compañeros de escena mientras la acción de la ficción propuesta transcurre.	Ibídem del ítem anterior.
	El actor presenta relajación muscular en la zona cervical, el plexo y los brazos, sucede lo mismo con su rostro.	Centraliza su aprendizaje del laboratorio en la conciencia corporal de la propiocepción y del desarrollo de una atención focalizada pero no rígida.

	El actor expone la zona de su plexo solar a su interlocutor mientras establece comunicación con él.	Ibídem del ítem anterior.
	El actor evidencia periodos de comprensión de los textos que recibe de su interlocutor que aparecen como pausas entre los diálogos trabajados en la acción de la ficción propuesta.	El sujeto posee solvencia en el manejo de texto, lo que le permite jugar mucho con la gamma de intenciones que pueden generar líneas de progresión de estímulos y asociaciones.
Comprensión teórica (verbal y escrita) de los conceptos fundamentales de la investigación	Propiocepción	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Cómo me percibo a mí mismo en relación con el mundo.
	Asociación	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Relaciones que encuentro entre los estímulos que descubro en escena. Está influenciada por mi contexto cultural y social.

	Mezcla Conceptual	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Cómo se articula e integra la percepción.
	Atención	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Sobre-percepción. “Tener un foco”. No es concentración porque no nos ensimisma. Vista panorámica.
	Empatía	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Capacidad de descifrar al otro.
	Escucha	Elabora su definición final del concepto de la siguiente forma: Comprensión. Mostrar signos claros y visibles.

