

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El desarrollo del vínculo entre *sujetos en estado de exploración* como punto de partida y motor para el desarrollo del vínculo entre personajes

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN TEATRO

AUTORES:

Diego Alejandro Pérez Chirinos
Sebastian Ramos Mestanza

ASESOR:

Mateo Chiarella Viale

Lima, 2018

El presente informe, tomando como punto de partida las reflexiones de distintos autores derivadas de los postulados stanislavskianos relacionados con el encuentro de dos intérpretes en escena, teoriza acerca de cómo el reconocimiento y resignificación del vínculo establecido por dos *sujetos en estado de exploración* puede ser un aporte en la creación del vínculo entre los personajes que estos buscan encarnar. Para ello, los autores planifican, desarrollan y analizan un laboratorio de exploración escénico en el cual proponen trabajar desde la dinámica del *sujeto en estado de exploración*, proceso entendido por los tesistas como un estadio en el trabajo de creación actoral en el cual los intérpretes, dentro del espacio de trabajo, permiten el encuentro de su realidad cotidiana con la realidad alternativa que el teatro exige, con miras a responder a la siguiente pregunta: ¿de qué manera el desarrollo del vínculo entre *sujetos en estado de exploración* aporta en el desarrollo del vínculo de los personajes a encarnar por los actores?

Esta investigación presenta una alternativa de respuesta en la búsqueda de la ansiada *verdad* definible como un proceso liminal y de encuentro con el otro que invita a los intérpretes a encarnar y reconocer como propias vivencias que les son ajenas, con miras a la gestación de una memoria emotiva alternativa — “falsa realidad” construida a partir de vivencias experimentadas en el espacio de creación— que pueda facilitar la encarnación tanto de los personajes como del vínculo que estos exigen.

Palabras clave: Actor, Sujeto, Estado de exploración, Personaje, Vínculo, Memoria emotiva alternativa, Escucha, Aquí y Ahora, Verosimilitud.

Índice

Introducción

1. Tema de investigación
 - 1.1. Pregunta de investigación
 - 1.2. Hipótesis
 - 1.3. Ilustración a través de un caso
 - 1.4. Objetivos
 - 1.4.1. Principal
 - 1.4.2. Secundarios
2. Estado de la cuestión
 - 2.1. Breve revisión (s.XX y algunos contemporáneos)
 - 2.2. Investigaciones realizadas en la última década (2010-2017)
3. Marco conceptual
 - 3.1. *Sujeto en estado de exploración*
 - 3.2. Vínculo
 - 3.3. Vulnerabilidad
 - 3.4. Escucha
 - 3.5. Memoria emotiva alternativa
 - 3.5.1. Resignificación
 - 3.6. Verosimilitud
4. Diseño metodológico / Descripción del laboratorio artístico y técnica exploratoria
 - 4.1. Propuesta a experimentar: La idea
 - 4.2. Propuesta a experimentar: El dispositivo escénico
 - 4.3. Aspectos formales del laboratorio
 - 4.3.1. Objetivo del laboratorio
 - 4.3.2. Integrantes del laboratorio
 - 4.3.3. Métodos de recopilación de la información
 - 4.3.4. Cronograma y metodología
 - 4.3.5. Variables e indicadores
 - 4.3.6. Reglas de juego
5. Resultados del laboratorio
 - 5.1. Descripción de lo acontecido
 - 5.2. Análisis de resultados

5.3. Conclusiones del laboratorio

6. Conclusiones

Referencias bibliográficas

Anexos



Introducción

La presente tesina titulada *El desarrollo del vínculo entre sujetos en estado de exploración como punto de partida y motor para el desarrollo del vínculo entre personajes*, realizada por los alumnos de la Facultad de Artes Escénicas Diego Alejandro Pérez Chirinos y Sebastian Ramos Mestanza —de códigos 20130548 y 20133661 respectivamente— se presenta para optar al título de licenciado en Teatro otorgado por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Esta investigación, desarrollada dentro del marco de la investigación en artes escénicas y bajo las premisas de la *Guía de Investigación en Artes Escénicas* de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, es de carácter práctico-reflexiva y perfila su interés analítico hacia la línea de investigación de “Técnicas e instrumentos de las artes escénicas”, particularmente en el eje temático “Investigación en técnicas de artes escénicas”.

El presente informe toma como objeto de estudio a los creadores e intérpretes, objeto definido por la guía como “personas y colectivos que generan hechos escénicos, composiciones y procesos de creación escénica” (Ginocchio et al, s/a, p.6), frente a lo cual nos enfocaremos principalmente en el último punto: procesos de creación escénica. Es por esto que la diacronía del presente escrito encierra el punto de partida y la conclusión de un proceso de investigación empírico en el terreno de creación: un laboratorio de investigación escénica.

Finalmente, podemos afirmar que el ámbito hacia el cual orientamos nuestra investigación es al del estudio de los vínculos dentro de una realidad alternativa.

Las siguientes páginas buscan ofrecer un nuevo aporte al campo de la investigación en artes escénicas con la finalidad de facilitar una fuente útil para futuros trabajos.

1. Tema de investigación

Al relacionarnos con una persona establecemos tácitamente una dinámica particular, un status quo regido por parámetros establecidos entre ambas partes en un acuerdo implícito. Esta relación (en adelante entendida como “vínculo”), sin embargo, no solo se rige por los parámetros acordados, sino también por códigos (entendidos como lo “socialmente establecido”) que posibilitan que las relaciones se desarrollen armónicamente entre los involucrados y su entorno. El rompimiento de cualquiera de estos límites significa una transgresión al acuerdo implícito, por lo que, normalmente, es reprimida o secundada por una sanción.

La presente investigación tiene por objetivo analizar cuáles son los beneficios de utilizar el vínculo real surgido entre dos intérpretes al sumergirse en un espacio de exploración escénica que valida la transgresión de los códigos anteriormente mencionados, como la materia prima para alcanzar la encarnación del vínculo entre dos personajes, a través de un proceso saludable que tiene como objetivo el reconocimiento y moldeamiento del vínculo preestablecido.

Para ello, nuestra propuesta, con miras a utilizar y ampliar el vínculo preexistente entre dos sujetos, propone la noción del *sujeto en estado de exploración*¹ como un ente liberado de los códigos socialmente establecidos y dotado con la posibilidad de transgredir los parámetros acordados implícitamente por ambos sujetos. Cabe resaltar que este término se utiliza para designar al anteriormente mencionado sujeto sumergido en el espacio de exploración de una realidad alternativa (realidad creada a partir de la propuesta escénica a trabajar), por lo que los códigos que se transgredan como consecuencia de este nuevo acuerdo expreso entre los actores deben mantenerse y respetarse en el espacio cotidiano como se establecieron originalmente.

Al permitirnos romper los limitantes personales y abrirnos a la posibilidad de experimentar el desarrollo del vínculo preestablecido, transgrediendo sus principios de manera consecuente con los impulsos que surgen del encuentro con el otro en este espacio liberado, nos estamos otorgando la posibilidad de

¹ Para mayor especificidad revisar el apartado 3.1. *Sujeto en estado de exploración*

desarrollar dinámicas y vivencias nuevas que nos servirán como bagaje para encarnar con mayor verosimilitud los símiles de las mismas en vínculos propuestos por los textos dramáticos. Postulamos esto puesto que la previa experiencia desarrollada en el espacio de exploración nos da la posibilidad de hallar más puntos en común con los vínculos a interpretar que, probablemente, no hubiésemos hallado si no modificáramos el vínculo constrictor inicialmente pactado.

Este planteamiento responde a una inquietud surgida en los tesistas producto de que, durante sus años de formación, abordaron procesos en los que intentaron encarnar personajes haciendo uso del bagaje empírico que poseían, aunque este fuese insuficiente, provocando que el resultado carezca de la complejidad que los personajes exigían y, por lo tanto, que los vínculos que se establecían con los otros personajes sean, de igual manera, poco satisfactorios al intentar responder a las necesidades de la pieza a trabajar. Frente a esto, consideramos que una faceta de exploración con miras al desarrollo del vínculo entre *sujetos en estado de exploración*, que, además, permita ampliar (no descartar) el bagaje que cada uno posee es una herramienta funcional en el trabajo de aquellos actores que requieran desarrollar vivencias y relaciones interpersonales que no han experimentado empíricamente.

Hablar del *sujeto en estado de exploración* busca responder a nuestra inquietud por hallar un espacio liminal entre la realidad escénica y la realidad cotidiana del sujeto, es decir, el traspaso del acuerdo implícito al acuerdo expreso anteriormente explicado. Queremos dejar en claro que nuestra propuesta no deja de lado el término *actor*, ya que, en realidad, nuestra teorización se enmarca dentro del trabajo del mismo: es un estadio en el proceso de encarnación del personaje realizado por el actor². Este trabajo propone, de la mano con una sistematización de información teórico-práctica, entender los procesos actorales con miras a la encarnación de un personaje desde una perspectiva más vivencial que la que se suele abordar en nuestra facultad, como un posible acercamiento hacia la mundialmente debatida y perseguida “verdad”.

² Esta idea se especificará en el apartado 4.1. *Propuesta a experimentar: La idea*

A pesar de que es posible abordar la exploración como *sujeto en estado de exploración* de manera individual, consideramos esencial el trabajo en pareja para fines prácticos de esta investigación puesto que rescatamos el carácter colectivo de la actuación. Consideramos que el trabajo de exploración idealmente debe ser realizado con por lo menos un compañero puesto que, así como la ampliación del bagaje personal del actor es más viable en tanto se enfrenta a pensamientos, emociones y fisicalidades distintas a las que él mismo puede ofrecer, la encarnación de los personajes es más fructífera en tanto se nutra de información que complementa la que el intérprete posee. Las individualidades en la vida se conforman a partir de quienes nos rodean, las individuales en escena también.

Dicho esto, los autores consideramos pertinente realizar juntos esta investigación ya que, en primer lugar, las dudas que permitieron el surgimiento del presente informe fueron el resultado de un cuestionamiento común, alimentado durante cinco años de trabajo conjunto en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, de la mano con otros proyectos y laboratorios de investigación en los cuales hemos trabajado juntos. En segundo lugar, consideramos que, inconscientemente, fuimos aplicando a lo largo de los años los postulados aquí propuestos. Además, durante los meses previos a iniciar la investigación, tras sistematizar nuestras ideas y aplicarlas en nosotros mismos antes que en otros actores, pudimos constatar la validez de las mismas, motivo por el cual nos sentimos impelidos a continuar este proceso de confirmación y teorización juntos. La última razón por la cual consideramos necesario el trabajo entre nosotros fue la posibilidad de reconocer en una primera instancia de exploración escénica conjunta de qué manera nuestra hipótesis, que no busca afectar los lazos cotidianos entre los sujetos, puede interferir en los mismos, con la finalidad de esclarecer ciertos factores de riesgo de nuestra investigación y generar propuestas sobre cómo prevenirlos para su futura aplicación en nuevos espacios —siendo el primero el laboratorio de exploración realizado para desarrollar el presente ensayo—.

De todo lo anteriormente explicado y de una impetuosa búsqueda por perfeccionar nuestra técnica y alcanzar la ansiada “verdad” es que nace esta propuesta.

Cabe añadir que, luego de haber realizado la lectura concienzuda de diversos textos de teoría teatral, concluimos que nuestra investigación se inserta en un vacío relacionado con la conciencia de un otro en escena y la creación de vínculos escénicos como motor para la encarnación de personajes. Es poca la información que hemos podido encontrar respecto a procesos de creación de personajes que tomen como bandera la encarnación de los mismos desde el encuentro con el otro, por lo que nuestra investigación pretende ser un pequeño aporte a este vacío.

Es innegable que la investigación teatral está fuertemente ligada a la subjetividad. El solo esfuerzo de aterrizar y sistematizar conceptos, desde cualquier punto de vista siempre será un aporte bienvenido al campo de la teoría del teatro. Por ello, consideramos que realizar una vasta lectura de las teorías teatrales modernas, sistematizar sus principios y elaborar esquemas que permitan visualizar gráficamente los procesos de creación actoral, de la mano con la explicación de los mismos procesos —que es lo que buscamos realizar en nuestra tesis—, es ya de por sí, un aporte esencial tanto para las ramas teóricas del trabajo actoral, como para la vertiente práctica del mismo. Por lo anteriormente explicado, consideramos que nuestra contribución no solo será útil para el desarrollo creativo de los actores, sino que representará un nuevo punto de vista en el presente debate sobre la liminalidad entre la relación actor-personaje (realidad-ficción).

Al ser, como ya mencionamos, estudiantes del último año de la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, consideramos que la semilla de nuestra investigación se nutre, principalmente, de las inquietudes surgidas durante nuestro proceso de formación. Por ello, creemos que los principales beneficiados con nuestro informe serán los presentes y futuros estudiantes de esta facultad, quienes tendrán a su disposición una reflexión que pretende dar una alternativa de respuesta a las dudas surgidas durante los años de estudio y una propuesta metodológica que busca resolverlas (constatada, además, en la práctica). Por último, también consideramos que la metodología e ideas planteadas en el presente informe pueden ser herramientas sanas que abrirán puertas a todos aquellos actores en busca de su autoconocimiento y de la ampliación de su bagaje vivencial para un futuro uso profesional (vivencias nuevas y

experiencias ajenas a su cotidiano), por el hecho de desarrollarse en un espacio de exploración seguro que nos permite estar en constante contacto con nosotros mismos.

1.1. Pregunta de investigación

¿De qué manera el desarrollo del vínculo entre *sujetos en estado de exploración* aporta en el desarrollo del vínculo entre los personajes a encarnar por los actores?

1.2. Hipótesis

El desarrollo del vínculo entre los *sujetos en estado de exploración*, forjado a través de la escucha con uno mismo, con el otro y con el entorno, es un facilitador para superar las exigencias que el desarrollo del vínculo entre los personajes a encarnar requiere, puesto que permite a los actores generar aquellas vivencias que no poseen e historias en común ajenas a su realidad — memoria emotiva alternativa³— con miras a potenciar una futura representación que responda de manera verosímil a las necesidades del texto dramático.

Creemos que el desarrollo del vínculo entre los *sujetos en estado de exploración* (entendido como la estimulación del vínculo preexistente entre los actores, mediante la exploración de nuevos y distintos ámbitos de una relación interpersonal) es una herramienta que facilita el desarrollo del vínculo entre personajes al momento de abordar un texto teatral⁴. Consideramos que el desarrollo del vínculo entre *sujetos en estado de exploración*, forjado desde vulnerabilidad de los mismos como una herramienta posibilitadora del surgimiento de la escucha, permitirá que el futuro vínculo entre personajes se genere, en primer lugar, con menor dificultad, ya que situaciones similares a las que viven los personajes habrán sido exploradas previamente (vivencias que no poseen) y, además, sin las limitaciones propias que los *sujetos en estado de exploración* tuvieran entre sí originalmente (historias en común ajenas a su realidad).

³ Revisar apartado 3.2.6 *Memoria emotiva alternativa*

⁴ Consideramos que los beneficios de desarrollar el vínculo entre *sujetos en estado de exploración* no solo se reducen a la escenificación de textos dramáticos, sino que es aplicable a cualquier situación escénica que requiera fortalecer un lazo entre los intérpretes. Sin embargo, para fines objetivos de esta investigación, nos centraremos en la aplicación de esta herramienta a los textos dramáticos.

1.3. Ilustración a través de un caso

Con miras a la clarificación de nuestra hipótesis, ejemplificamos a continuación un caso en el que, consideramos, se vislumbra lo anteriormente propuesto.

Al iniciar nuestra formación universitaria se nos solicitó llevar a cabo un ejercicio de acercamiento al de desarrollo del vínculo entre personajes: el *párala*. Este ejercicio exige a una pareja de actores contextualizar un texto neutral (el *párala*) en la situación de su elección. Para este –nuestro primer ejercicio como compañeros de trabajo— decidimos abordar una relación de pareja en una situación de conflicto. Observando a la distancia esta primera experiencia trabajando un vínculo amoroso, consideramos que, a pesar de que el resultado fue satisfactorio frente a las exigencias del curso, nos faltaron herramientas para consolidar un vínculo verosímil en relación con los puntos propuestos en nuestra hipótesis: vivencias ajenas a nuestra realidad y una historia compartida.

Cuatro años después de haber realizado este ejercicio, nos vimos enfrentados a la creación de un vínculo similar con miras a la comprobación práctica de nuestra hipótesis al abordar el texto *The Normal Heart* de Larry Kramer. En este punto de nuestro desarrollo como actores ya habíamos atravesado cuatro años completos de formación actoral y formábamos parte de una compañía que constantemente volcaba sus esfuerzos en, nosotros consideramos, la constatación práctica de nuestra hipótesis. Por ello, contábamos con muchas más herramientas para la elaboración de la escena propuesta. Al mismo tiempo, nuestro vínculo en el cotidiano (es decir amigos y actores) y como compañeros en la investigación escénica (es decir, lo que entendemos en esta tesis como *sujetos en estado de exploración*) se había afianzado fuertemente con el pasar de los años, por lo que nos resultaba más sencillo transgredir los límites que el cotidiano nos imponía.

Si bien pudimos haber alcanzado una escena verosímil realizando el mismo procedimiento que abordamos con el *párala*, es decir, la exploración directa del vínculo entre personajes desligada de nuestra verdad individual, decidimos construir la relación de los mismos y sus historias compartidas desde un espacio más cercano a nosotros: el desarrollo de una relación similar desde nuestra propia verdad. Para ello, nos enfrentamos a distintas exploraciones que nos permitieron transgredir, aunque con lentitud y dificultad, ciertos

limitantes que nuestro cotidiano imponía en nosotros, en contraste con el cotidiano de los personajes: la cercanía de los cuerpos, la demostración física del afecto, el desarrollo de una emoción amorosa que trascienda la amistad. Poco a poco notamos cómo la reproducción de estos momentos nos era considerablemente más cómoda que en un inicio y, más cercana a lo que nosotros reconocíamos empíricamente como el desarrollo de una relación sentimental (lo cual no conseguimos con la exploración del *párala*).

Es importante resaltar que lo mencionado se logró a través de la comprobación práctica de los términos a mencionar en el apartado 3. *Marco conceptual*, la aplicación del dispositivo señalado en el apartado 4.2. *Propuesta a experimentar: El dispositivo escénico*, y, sobre todo, tomando como bandera la *escucha* con miras a alcanzar la verdad del momento a momento. La vulnerabilidad alcanzada durante la realización de las exploraciones permitió que la transgresión de limitantes no fuese una mera imposición como sentimos en el *párala*, sino un proceso paulatino que respondía a los impulsos orgánicos que la apropiación del vínculo a explorar despertaba en nosotros.

Así mismo, los impulsos bloqueados durante la exploración (puesto que no todo se logró concretar por la interferencia de nuestras limitaciones cotidianas en el espacio de trabajo) nos recordó en gran medida el trabajo cauteloso que realizamos en nuestro primer año de escuela por no conocernos lo suficiente ni como sujetos ni como *sujetos en estado de exploración*.

Muchas veces los actores nos veremos enfrentados a experiencias en las cuales no conocemos a las personas con quienes trabajamos, por lo que el desarrollo de una historia y vivencias comunes dentro de una realidad alternativa que lo permita es un recurso ideal para acercarnos a una convención y sintonía comunes.

Las exploraciones anteriormente mencionadas, nos permitieron alcanzar un mayor nivel de compenetración en el desarrollo del vínculo entre personajes, puesto que abordarlos se convirtió más en una transposición de las vivencias desarrolladas en el espacio de creación a un contexto en particular, que una construcción racional mediada por el principio de distanciamiento entre actor y personaje.

A pesar de que podría ser discutible el hecho de plantear un ejemplo que se distancia por cuatro años del segundo (por la experiencia adquirida durante

estos años), creemos que la experticia y la confianza no deben ser argumentos desestabilizadores, sino justamente los principios que nos permitieron llegar a la conclusión de que este es el método más efectivo para alcanzar un desarrollo apropiado del vínculo entre personajes.

1.4. Objetivos

1.4.1. Principal:

- Analizar cómo el desarrollo del vínculo entre los *sujetos en estado de exploración* aporta al desarrollo del vínculo entre personajes

1.4.2. Secundarios:

- Identificar los vacíos bibliográficos respecto al momento del trabajo con el otro en escena, y proponer una metodología que aborde la creación de personajes de manera dual
- Proponer un nexo coherente, útil y sano entre la realidad del actor y la realidad del personaje

2. Estado de la cuestión

“When two actors meet on the stage, what actually happens is that their states of being meet”

(Tuisku, 2015, p.21)

Tras revisar exhaustivamente la bibliografía relacionada con el tema propuesto en nuestra investigación hemos llegado a la conclusión de que la manera más apropiada de desarrollar este estado del arte es en dos partes. La primera es una revisión de algunos de los principales libros de técnica actoral del s. XX complementados por informes de teóricos contemporáneos, puesto que consideramos que nuestra investigación es producto, en gran medida, de la información que hemos recibido de estos textos a lo largo de nuestra formación. La segunda, con la finalidad de mostrar en qué espectro académico se inserta nuestra investigación, es un compilado de publicaciones desarrolladas en la última década (2010-2017). Ambas partes de este estado de la cuestión tienen como hilo conductor la noción de la encarnación en el trabajo actoral, eje que será contrastado constantemente con nuestro tema de investigación.

2.1. Breve revisión (s.XX y algunos contemporáneos)

Respecto a los textos seleccionados para esta categoría, observamos que todas las fuentes analizadas vuelcan sus esfuerzos en proponer una sistematización del trabajo del actor con miras a abordar a profundidad la representación escénica. Así mismo, notamos que todos los trabajos seleccionados derivan de la metodología actoral propuesta por Constantin Stanislavski (a quien también citaremos más adelante). Sin embargo, consideramos importante resaltar que esta teorización es utilizada por los distintos autores únicamente como una base para construir una metodología propia, la cual es elaborada empíricamente por cada teórico y consolidada con principios acuñados por ellos mismos.

A pesar de que ninguno de los teóricos citados menciona de manera literal la palabra *vínculo* en sus métodos —a excepción de Gené—, al ser una investigación orientada a esclarecer la utilidad del vínculo entre *sujetos en estado de exploración* como motor para construir el vínculo entre personajes hemos notado que los autores pueden ser clasificados en dos categorías reconocibles que nos permiten hacerlos dialogar con nuestra propuesta de investigación: enfoque en el vínculo entre *sujetos en estado de exploración* y enfoque en el vínculo entre personajes. En la primera categoría, se inscriben Bruder, Cohn, Olnek, Pollack, Previto y Zigler (1986) y Meisner (2002). En la segunda categoría, se agrupa a Stanislavski (1958), Hagen (1973), Donnellan (2004) y Vásquez (2015). Finalmente, los autores Juan Carlos Gené (1996) y Harold Guskin (2003) será situado en ambas categorías y utilizado como punto de diálogo entre las dos propuestas.

Consideramos pertinente iniciar la descripción bibliográfica de la primera categoría aclarando que esta se basa en la exploración de los *sujetos en estado de exploración* inspirados por la situación que el texto dramático a trabajar proponga, mas no interpretando los diálogos del mismo. Los textos seleccionados para esta categoría, a pesar de tener como finalidad la construcción del personaje, presentan en común la característica de describir los procesos previos a la encarnación del mismo, por lo cual cumplen con las condiciones necesarias para ser considerados como bagaje referencial en el desarrollo de la primera faceta de nuestro laboratorio.

Estos textos plantean el desarrollo de una conciencia actoral a partir de la reacción orgánica a los impulsos del otro *sujeto en estado de exploración* con

miras a establecer futuros vínculos entre personajes. Son de los pocos textos de teoría teatral que no hablan únicamente de la relación entre sujetos que encarnan personajes, sino también sobre la posibilidad de iniciar una exploración basada en los impulsos orgánicos⁵ de los sujetos dispuestos a encarnar (*sujetos en estado de exploración*).

Una vez esclarecido esto, consideramos conveniente emplear, en primer lugar, una cita de *A practical handbook for the actor* que engloba una idea que consideramos pertinente para nuestra investigación, y que, al igual que nosotros, presenta el término *vulnerabilidad* como el pilar del trabajo entre los *sujetos en estado de exploración* para alcanzar la conexión entre los mismos y, por lo tanto, la verosimilitud deseada: “La dificultad de ejecutar una acción recae en lidiar con lo que está pasando realmente con la otra persona. (...) Tienes que mantenerte en sintonía con las respuestas que estás recibiendo. (...) Uno nunca sabe exactamente qué es lo que va a suceder”⁶ (Bruder et al., 1986, p. 40). Al hablar del trabajo con otra persona y no de la relación con otro personaje, consideramos que este texto puede asimilarse a la categoría propuesta. Cabe aclarar que lo que los autores definen en este punto del texto como *persona* es lo que en nuestra tesis será entendido como *sujeto en estado de exploración*.

Así mismo, Sanford Meisner (2002) puede ser incluido dentro de esta categoría, pues le propone al *sujeto en estado de exploración*: “no hagas nada a menos que ocurra algo que te haga hacerlo. ¡Y lo que haces no depende de ti sino del otro!” (p. 46), inicialmente, refiriéndose al trabajo de entrenamiento. Consideramos que esta cita encierra acertadamente la idea de, no actuar, sino reaccionar a los impulsos que el entorno y el otro nos pueden ofrecer, lo que encierra los tres elementos que, consideramos, componen el vínculo —yo, el otro y el entorno—⁷. Este, además, propone el término *instinto*, entendido como el encuentro entre la verdad del *sujeto en estado de exploración* con la situación dramática propuesta y como motor para alcanzar lo que él nombra como *espontáneo*, que para nosotros es esencial en la lucha por alcanzar la verdad del momento a momento.

⁵ Se entiende por “impulsos orgánicos” las reacciones naturales y no mediadas del actor.

⁶ Traducción propia.

⁷ Para más especificidad revisar el apartado 3.2. *Vínculo*.

Como transición entre la primera categoría y la segunda, proponemos la siguiente cita de Harold Guskin (2003): “El actor debe partir de una reacción visceral⁸ al material. Por eso debe rechazar las elecciones intelectuales desde el comienzo de su trabajo. Debe permitirse a sí mismo permanecer en un estado de exploración, sin estar seguro de lo que va a hacer. Esto le obligará a confiar en sus primeras reacciones al diálogo, al margen de lo absurdas o contrarias que parezcan” (p. 38). Consideramos que Guskin es un punto medio entre ambas categorías puesto que, en su cita, se observa claramente la importancia del proceso inicial de exploración entre *sujetos en estado de exploración* para luego, abordando los diálogos del texto dramático, enfrascarse en la construcción del vínculo entre personajes.

Consideramos que Gené complementa esta idea al proponer que un personaje existe en la medida en que un intérprete (*sujeto en estado de exploración*, para los fines de la presente investigación) encarne los vínculos que este exige: “un personaje es lo que hace en función de los vínculos que establece con los otros. El actor hace a partir del vínculo que establece en el escenario, con los otros personajes. En síntesis, un personaje es también una manera de vincularse con los otros” (1996, p.62). Además, el autor propone que el accionar del personaje constantemente debe incidir en su realidad modificándola (interna y externamente). Nosotros, como se verá en el apartado *5.1 Descripción de lo acontecido*, consideramos que la construcción del vínculo entre personajes, tomando como punto de partida el vínculo entre *sujetos en estado de exploración*, requiere de una constante resignificación de la realidad mencionada por Gené, y el vehículo que, para los tesistas, estimula esta resignificación es la mirada, la cual el autor describe como la ventana a las “organizaciones internas” (Vila, 2016, p.55) que constituyen al personaje.

En la segunda categoría, podemos reconocer que todos los autores recopilados generan sus propuestas partiendo directamente de la encarnación del personaje. Además, hemos notado que todos procuran presentar distintas herramientas que cumplan la función de moldear todo el bagaje anteriormente propuesto en pos de la construcción de los personajes y del vínculo entre ellos, tomando como premisa el distanciamiento de la realidad del actor de la del

⁸ La respuesta visceral debe ser entendida como una reacción vívida y consecuente con lo que el material genera en uno, es decir, una réplica libre de condicionamientos racionales.

personaje. Esta última idea es esencial para nuestra investigación, ya que, a pesar de que nuestra propuesta promueve en un principio el trabajo desde la liminalidad entre la realidad del actor y la del personaje, nosotros proponemos al *sujeto en estado de exploración* como el punto medio en el trabajo de construcción únicamente en el inicio del proceso, mas no al resultado final (personaje)⁹. Las emociones del actor y su instinto estarán al servicio de todo el proceso, mas la realidad del actor únicamente entrará a tallar durante la creación del vínculo entre *sujetos en estado de exploración*.

De igual manera, es importante resaltar que todos los autores recopilados en esta categoría proponen que el trabajo de la construcción del vínculo entre personajes surge desde la búsqueda de estos por concretar su *acción* (término relacionado al trabajo actoral por Constantin Stanislavski).

El primer autor recopilado en esta categoría es el mismo Stanislavski (1958), considerado como el padre de la técnica actoral moderna. Él propone el término *adaptación* para hacer referencia a la capacidad del personaje (encarnado por el actor) para incidir en el otro personaje a través de la escucha de sus necesidades, con la finalidad de alcanzar un objetivo concreto (acción). Declan Donnellan (2004), siguiendo la misma propuesta, es más específico al proponer que la lucha por la concreción de la acción de un personaje se basa en el debate de ideas, lo cual implica, una vez más, a la escucha como motor del trabajo en escena. Él propone que los personajes constantemente se comunican bajo la lógica de que “lo que importa no es tu idea generalizada, sino mi idea absolutamente precisa” (p. 156). Para que esta idea se haga efectiva en escena, uno debe estar activamente recepcionando las propuestas del otro actor con la finalidad de devolver una respuesta consecuente con el “aquí y ahora”.

A manera de conclusión del desarrollo del vínculo entre personajes, Uta Hagen (1973) retoma el término *vulnerabilidad* propuesto en la primera categoría como el elemento que permite que todo el bagaje explorado no sea únicamente una plantilla fría, sino una herramienta que cobre vida a la hora de la representación. Ella dice que “si solo has asumido tu relación con los otros personajes o las has dado por sentado, solo encontrarás acciones secas y

⁹ Revisar apartado 4.1. *Propuesta a experimentar: la idea*.

mecánicas. Para hallar acciones genuinas y electrificantes, debes dotar tus relaciones con todos los elementos que constituyan una relación específica y hacerte vulnerable a esos elementos”¹⁰ (p. 166). Esta cita es particularmente esclarecedora, ya que nos permite observar un claro nexo entre la primera y la segunda categoría. Ambas, al dar el mismo significado al término *vulnerabilidad*, nos permiten observar que el desarrollo en la especificidad de los términos acuñados a lo largo de la historia de la teoría actoral de corte stanislavskiano no ha perdido su matriz: la apertura y disposición del actor con miras a la encarnación.

Finalmente, Wendy Vásquez (2015) propone como pilar del trabajo del actor un término que todos los autores anteriormente mencionados utilizan, mas no todos de manera literal: la *escucha*. Ella dice -y nosotros coincidimos- que es a través de la escucha que los instintos del actor pueden surgir al servicio de la lucha del personaje por concretar su acción y, de esta manera, aportar verosimilitud a la escena. Dice, además, que es gracias a esta herramienta que surge la anteriormente mencionada *vulnerabilidad*, que nos permite la reacción auténtica a lo que el compañero de escena propone. Nosotros consideramos, sin embargo, que la vulnerabilidad es el factor necesario para el surgimiento de la escucha. Esta dualidad escucha/vulnerabilidad señalada por Vásquez será la que fortalecerá el vínculo entre personajes.

Tras todo lo anteriormente analizado, podemos concluir que estos autores elaboran sus teorías con miras a alcanzar lo que se denomina como *la verdad del momento a momento* y que nosotros consideramos como una premisa transversal en el trabajo del actor (tanto en el vínculo entre los *sujetos en estado de exploración* como en el vínculo entre personajes), ya que es uno de los principales objetivos de la aplicación teórica al trabajo de representación.

Creemos, además, que a pesar de que tanto el desarrollo del vínculo entre *sujetos en estado de exploración* como el de la construcción del vínculo entre personajes han sido cubiertos de manera independiente por los autores ya mencionados, la incidencia del primero sobre el segundo (objetivo de nuestra investigación) aún no ha sido esclarecida. Es en este vacío donde nosotros situaremos nuestra investigación con miras a proponer un nexo coherente, útil

¹⁰ Traducción propia.

y sano entre la realidad del actor y la realidad del personaje, ya que consideramos esencial la comunicación entre ambas realidades (a través del *sujeto en estado de exploración*) para poder acercarnos a la verosimilitud en escena gracias a la encarnación de personajes.

2.2. Investigaciones realizadas en la última década (2010-2017)

Respecto a la producción teórica de los últimos años y sobre los textos aquí compilados, puede afirmarse que el área de estudio tratada en el presente informe aún no ha sido muy explorada. El primer descubrimiento con el que nos hemos topado al realizar una exhaustiva revisión bibliográfica es el hecho de que las investigaciones son, en su mayoría, producto de reflexiones teóricas que resultan de años de trabajo de los distintos autores, pero no necesariamente son secundadas por una comprobación empírica de las propuestas. Si bien los autores fundamentan sus investigaciones con lo observado a lo largo de sus carreras, son pocos los que sustentan sus afirmaciones con un estudio práctico especializado que lo confirme (uno de los principales objetivos de la presente investigación).

En segundo lugar, consideramos que el hallazgo más relevante, y por el cual nuestra investigación toma un nuevo valor en su área, es el hecho de que ninguna de las bibliografías recopiladas muestra un interés por alcanzar la creación de personajes desde la relación surgida entre los actores que los interpretan, sino tomando a los intérpretes como elementos creativos individuales, cuyo trabajo inicia introspectivamente con la formulación de lo que cada uno considera que es su personaje, para recién en un segundo momento complementar esta creación con lo que el compañero de escena pueda aportar al trabajo ya alcanzado. Cabe resaltar que ninguna de las investigaciones desestima la importancia del trabajo con el compañero de escena, pero sí es esencial señalar que este corresponde a un segundo paso de la creación del personaje y no al eje central, como se postula en este informe.

El tercer punto que resulta esencial señalar es el hecho de que las investigaciones modernas de creación, al igual que la nuestra, toman como bandera la búsqueda de la verdad como producto del “aquí y ahora”, es decir, de los hechos surgidos como producto del presente de los actores, acompañado de un trabajo de imaginación que sirve como complemento de las emociones reales que surgen en el intérprete al momento de la ejecución.

Cabe resaltar que, por ser un trabajo que interconecta la realidad ficcional propia del trabajo de interpretación con la realidad cotidiana de los actores, las investigaciones suelen tener un corte fenomenológico que privilegia la experiencia subjetiva del individuo, teniendo como premisa fundamental para la praxis sana del trabajo un desarrollo ético de la investigación y la ejecución, sin dejar de lado el factor de riesgo necesario para expandir el bagaje personal del actor hacia los límites que el personaje a interpretar exige.

Para iniciar la sistematización de la información bibliográfica, los autores consideramos pertinente hacer referencia a un tipo de aproximación a la investigación propuesta por Hannu V. Tuisku (2015) en su artículo *Exploring Bodily Reactions: Embodied Pedagogy as an Alternative for Conventional Paradigms of Acting in Youth Theatre Education*, la cual él denomina “nonrepresentational approaches” (p.28). Si bien el autor propone este término para designar algunos ejercicios particulares del trabajo actoral, nosotros consideramos que la idea de la no-representación es esencial como premisa para nuestro laboratorio y que, además, es el hilo conductor de las propuestas recopiladas en esta segunda parte del presente estado de la cuestión: el trabajo desde la verdad del actor. Si bien finalmente estamos interpretando un personaje y nuestra exploración del mismo se realiza en un espacio ficcional, consideramos que la noción bajo la cual este autor orienta su trabajo puede ser un principio que permita a los actores concebir su trabajo como un proceso vivencial más que uno imitativo, que es un concepto con el cual las tendencias teóricas modernas de la actuación luchan.

Este principio de la no-representación para la aproximación a un trabajo de investigación está fuertemente ligado a la pedagogía del *embodiment* –siendo “encarnación” la traducción a utilizar en la presente investigación— que nos invita a eliminar la distinción cuerpo-mente para alcanzar un trabajo de investigación y creación del personaje que sea producto de la aproximación personal de cada actor. “The fictional activities contribute substantially (...), as an “opportunity to explore and reinvent identity” (Tuisku. 2015, p.18-19). Este principio perseguido por la pedagogía del *embodiment* se ve reforzado (y más ligado aún a nuestra investigación) al proponer la libertad en la investigación personal como “a “distinctive way of orienting the self to the possible.” [Greene (1988, 5)] Embodied acting pedagogy (...) aims to provide tools for this

orientation: By discovering new sensitivities in one's body (through embodied training), one can discover new possible ways of being oneself" (Tuisku. 2015, p.19). Consideramos que estos principios, que pretenden extender el bagaje del actor a partir de su propia verdad dan luces a nuestra investigación hacia una comprobación certera de su hipótesis.

Estas nociones provienen de la filosofía fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, quien, a través de su idea del "cuerpo vivido", propone que la esencia de cada uno (self) es producto de su experiencia subjetiva con su entorno. Phillip Zarrilli complementa esta teoría con la noción de "alteridad" de Emmanuel Levinas, la cual propone que la construcción del self –atribuida en el párrafo anterior al medio en el cual uno se desarrolla— además está mediada por la existencia de un "otro" (también parte de este entorno) que me construye, ergo, yo puedo definirme gracias a la existencia de perspectivas distintas a la mía. La alteridad es una invitación ética a concebir la existencia del otro como necesaria para la construcción personal, por lo que aquello que es distinto a mí me ayuda a constituirme y, por lo tanto, tiene el mismo valor que mi propia persona (Zarrilli, 2014). Esta noción, aplicada al teatro por Zarrilli en su texto *Towards an Intersubjective Ethics of Acting and Actor Training*, nos invita a estar aperturados al trabajo con el compañero de escena a través de una relación de escucha activa (termino a desarrollar en el marco teórico) que nos permita ser afectados por la propuesta del otro y, por lo tanto, lograr un producto juntos (como nuestra hipótesis busca probar).

Esta misma idea es propuesta por Erin Heisel en su texto *Empathy as a Tool for Embodiment Processes in Vocal Performance* y Thalia R. Goldstein en un artículo de comentario sobre el escrito de Heisel titulado *Feeling the Emotions of Acted Characters: Commentary on Heisel* bajo el término "empatía". Las autoras, aplicando los principios actorales de la encarnación del personaje al canto, hacen referencia a la necesidad de que el intérprete descubra aquellos elementos personales que pueden asemejarlo al sujeto a encarnar. Además, resaltan constantemente la necesidad de comprender las vivencias del personaje desde la experiencia empírica del propio artista, por lo que proponen (desde su área de estudio) ejercicios y reflexiones que permitan a los intérpretes ampliar su bagaje de conocimientos para sentir como propias las realidades de los personajes. Una vez más el factor de la ética deontológica

entra a tallar, por lo que la propuesta de las autoras constantemente refiere a la necesidad de establecer límites que permitan alcanzar una empatía útil para la encarnación, sin transgredir con la salud emocional del intérprete ni con la limpieza de su interpretación¹¹.

Como complemento de estas reflexiones y desde una mirada que fija su atención en la realidad de la situación que experimentan los intérpretes durante el trabajo actoral, recopilamos los puntos de vista de la autora Michelle Saint con su texto *The Paradox of Onstage Emotion* y a las autoras Marian Panainte y Daniela Lucia Ene por su artículo *Sources of the Actors' Emotions Expressed on Stage*. Ambos textos basan su teorización en *La Paradoja del Comediante* de Denis Diderot y discurren sobre los beneficios y perjuicios de la implicación de emociones reales propias de los actores en el trabajo de encarnación. Si bien las autoras reconocen la efectividad de métodos que tratan directamente con los recuerdos de los actores como el de la memoria emotiva (del cual nosotros proponemos una variante ficcional)¹², las autoras afirman que estos procedimientos pueden ser perjudiciales para la psique del intérprete, por lo que ofrecen alternativas sustentadas con estudios modernos sobre el aprovechamiento de la verdad inmediata o *hic et nunc* (“aquí y ahora”). El factor más destacable es producto de las investigaciones de Elly A. Konijn, ampliamente discutido por Panainte y Ene, quien propone que “the only emotions experienced by actors on stage are taskrelated, emerging from the immediate reality” (Panainte et al., 2015, p.85). Con esto el teórico propone que el actor no debe generarse emociones que no sean una reacción orgánica a la situación por la que está pasando, sino trabajar con las que surgen en el momento como consecuencia de la tarea que está realizando (nervios, emoción, etc.) para utilizarlas y orientarlas hacia las emociones necesarias para interpretar al personaje. Saint complementa esta idea proponiendo la “situationalist solution” que propone que la verdad del momento que vivencia el actor es la que compone la verdad del personaje y que solo la reunión de los elementos necesarios (el actor, la audiencia, el escenario, el vestuario, las luces, etc.) determinan la verdadera emoción que el personaje emana: solo la

¹¹ Queremos enfatizar que el equilibrio entre la salud del actor y una buena interpretación es un punto sobre el que haremos particular énfasis en nuestra investigación

¹² Para mayor especificidad revisar el apartado 3.5 *Memoria emotiva alternativa*

verdad del momento nos genera verdaderas emociones. A manera de conclusión proponemos la siguiente cita del texto de Panainte y Ene que, consideramos, resume lo anteriormente explicado y se liga directamente a nuestra propuesta de trabajar con el *aquí y ahora*: “the cognitive theory of emotion (Lazarus, 1991; Frijda, 1986) advocates that emotions emerge from the interaction between the individual and his environment and that affective states are functional reactions that reflect the person’s attempts to adapt to the contextual demands” (Panainte et al., 2015, p.85).

Tras todo lo anteriormente explicado, resulta interesante destacar que la bibliografía analizada en el presente apartado no realiza propuestas novedosas en términos de postular una nueva corriente en el trabajo actoral, sino que únicamente son un esfuerzo (bastante grande, vale destacar) por sistematizar y precisar la información que por años ha sido solo ejecutada de forma empírica. Nuestra investigación se une a este esfuerzo como una propuesta más de sistematización de la información preexistente, dando el punto de vista personal de los autores sobre lo aprendido a lo largo de sus años como actores en formación.

Por último, consideramos importante destacar que el presente informe se une a un corpus en español de la información teórica moderna de la actuación e invita a fomentar su desarrollo, puesto que solo dos de las fuentes compiladas en el presente estado de la cuestión son escritas en castellano. Los autores no dudamos que la información también se está generando en territorios de habla hispana, pero los esfuerzos por compartirla a través de la palabra escrita son reducidos.

3. Marco conceptual

3.1. Sujeto en estado de exploración:

La noción de *sujeto en estado de exploración* es utilizada en la presente investigación para definir un estadio particular del trabajo de creación del actor. Para nosotros, el *sujeto en estado de exploración* es un punto medio entre el sujeto y el personaje. Un espacio en el que los límites reales de nuestro cotidiano puedan quedar relegados (por ejemplo, no poder dar un beso con total comodidad). Un vehículo a través del cual los cuestionamientos cotidianos que puedan pasar por nuestra mente (como si lo que estoy haciendo es algo

que debería o no hacer), no afecten nuestro desenvolvimiento escénico como lo harían en la realidad.

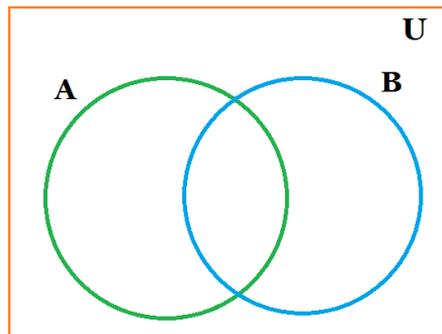
Hay muchas formas de abordar el trabajo previo a la representación. Hablar de *sujetos en estado de exploración* sitúa en un punto particular a los sujetos que entrarán al espacio de la realidad alternativa para encarnar luego a otros seres (personajes): un espacio de acuerdo expreso entre los sujetos en el que el acuerdo implícito del cotidiano es tomado únicamente como un punto de partida.

Los actores, antes de llegar al escenario, pasan por un proceso de ensayos riguroso con el objetivo de crear el universo particular de lo que van a representar. El trabajo cotidiano de los actores es repetir, en la medida en que lo que hagan sea lo más orgánico posible al momento de la escenificación. Pensar en *sujetos en estado de exploración* abre la posibilidad al actor de entender su realidad como materia prima con miras al desarrollo de nuevas vivencias y no como un producto consumado, por lo que facilita el proceso de salir de la zona de confort y explorar nuevas situaciones sin premeditación, a la par que sentirse seguro de que el ambiente en el que está desarrollando este nuevo universo es un espacio diseñado específicamente para este tipo de vivencias. Esto busca generar mayores herramientas que permitan teñir la repetición anteriormente señalada de la vitalidad mencionada por Stanislavski, logrando evitar la reproducción mecánica durante los ensayos.

Al concebir la idea de esta manera, lo que buscamos es que el actor pueda liberarse de tabúes, prejuicios y límites que no le permiten desarrollarse de manera cómoda durante la representación. Nuestro objetivo es que, al pensar en *sujetos en estado de exploración*, el actor se permita explorar posibilidades que desconoce que es capaz de lograr y, a través de estas, potenciar el vínculo preestablecido con su compañero.

Esto lograría que en un futuro, al momento de la representación, las situaciones que hayan sido previamente exploradas entre estos *sujetos en estado de exploración* puedan ser más cercanas a una realidad que haya sido vivida no solo por el personaje, sino también por los mismos actores.

3.2. Vínculo:



Para definir el concepto de vínculo a utilizar en la presente investigación, trabajaremos con la imagen recientemente presentada. Consideramos que el encuentro entre la individualidad de “A” con la individualidad de “B”, dentro de un universo “U” que los modifica, es el espectro que nosotros entendemos como vínculo. La intersección de ambos conjuntos representa lo que los individuos son capaces de compartir, mientras que los lados del conjunto no unificados representan lo que ambos desconocen de su compañero. Por ello, consideramos que los elementos que componen el vínculo (y permiten su surgimiento y desarrollo) son nuestro entorno, nuestro compañero y nosotros mismos.

3.3. Vulnerabilidad:

Consideramos que este término no debe ser pensado como tradicionalmente se ha insertado en nuestros imaginarios, es decir, un estado en el que la persona se encuentra frágil o débil, sino como un estadio que nos permite mostrarnos abiertos y dispuestos a afectarnos orgánicamente ante los impulsos de nuestro compañero de escena y el entorno. Como podemos notar, los elementos señalados con anterioridad (compañero de escena y entorno) son dos de los tres componentes del vínculo. El tercer factor que interviene en el surgimiento del mismo, como propusimos en nuestra hipótesis, somos nosotros. En este sentido, los impulsos que permitirán que nosotros mismos aportemos al desarrollo del vínculo surgen como consecuencia del efecto de la vulnerabilidad: la escucha. Es por lo anteriormente mencionado que las ventajas de situarnos en un punto vulnerable se definirán en el siguiente apartado (escucha) por ser su consecuencia inmediata.

3.4. Escucha:

Para postular nuestra propia definición de escucha, consideramos necesario proponer una sistematización introductoria a manera de línea de tiempo sobre

algunos autores que, consideramos, abarcan el desarrollo de la noción de escucha desde su concepción moderna, hasta lo que entendemos hoy en día por este término: Constantin Stanislavski, Uta Hagen, Harold Guskin y Wendy Vásquez. Estos, desde nuestro punto de vista, otorgan una visión diacrónica sobre el debate surgido en torno al término que avanza en paralelo con la complejización de las ramificaciones surgidas de la teoría de Stanislavski.

Constantin Stanislavski (1958), el primero en esbozar una aproximación teórica (amplia) de la escucha, propone que la sobreactuación (consecuencia de la profusión vacía del texto y la priorización de la estética por sobre la emoción) se deriva de la falta del “elemento vivo” reconocible en nuestro cotidiano (vivir en carne propia los sucesos). El teórico propone que en nuestro cotidiano escuchamos al otro por necesidad o utilidad, mientras que en el teatro lo hacemos por obligación (haciendo referencia al teatro mecánico que Stanislavski rechazaba). Frente a esto, Stanislavski postula que escuchar al compañero no solo debe entenderse en el sentido literal de la palabra sino también a través de la mirada, con la finalidad de encontrar imágenes generadas no solo por el habla de nuestro compañero, sino también por su trabajo físico. Esto lo propone con miras a alcanzar lo que el denomina como “comunidad” con el compañero.

A pesar de que implícitamente Stanislavski lo propone, Uta Hagen (1973) refuerza esta idea proponiendo que la escucha abarca los cinco sentidos del ser humano y que nuestra capacidad para ser o no artistas reside en nuestra habilidad para despertarlos. Además, Hagen propone una serie de herramientas a desarrollar con miras a una escucha eficaz: la minimización máxima del ego del actor, estar “abierto” en escena (es decir, dispuesto a mostrarse vulnerable), y, por último, tener expectativas y generar un punto de vista sobre lo que el otro nos está transmitiendo con la finalidad de que surja una reacción orgánica en nosotros.

En tercer lugar, Harold Guskin (2003) añade lo que nosotros consideramos como un principio esencial y menos abstracto (mas no por eso tangible) para el surgimiento de la escucha: no juzgar. Este principio es una puerta para la correcta ejecución de la herramienta en cuestión, ya que no solo nos permite conectarnos con la verdad del momento, sino también, al dejar de cuestionar

nuestros impulsos, hacer a un lado los ideales y alcanzar el surgimiento de lo que él propone como “autenticidad”.

Por último, citaremos a Wendy Vásquez (2015), cuyo punto de vista dio pie a nuestra propia definición de escucha. La autora, tomando en cuenta el principio de no juzgar propuesto por Guskin, añade tres nuevos pilares: la concentración, la relajación y la confianza. Estos han sido ligados a la teoría actoral desde sus inicios, sin embargo, Vásquez es tomada como referente puesto que los liga directamente al concepto de escucha. Ella propone que si confiamos en nosotros mismo (nuestras capacidades y nuestra interiorización del trabajo¹³) y en nuestro compañero, y nos concentramos tanto en sus expresiones verbales y no-verbales como en las nuestras (sin juzgarlas), la escucha surgirá, provocando que afloren de manera orgánica nuestros impulsos más instintivos. La manera en que la autora engloba lo recientemente explicado (y, además, todo lo dicho por los autores anteriores) es proponiendo que hay que estar presente en el momento a momento (término utilizado en la mayoría de teorías actorales contemporáneas).

Siendo estas teorizaciones resultado de la subjetividad de cada autor, los términos utilizados pueden no ser universales. Sin embargo, resultan de un arduo esfuerzo por sistematizar sensaciones bastante más abstractas que las palabras que utilizan. Es necesario decir que ninguna teorización sobre la escucha anula a la otra: todos los autores se complementan entre sí. Creemos que el principio de escuchar como resultado de una necesidad y no de una obligación con miras a alcanzar la “comunidad” propuesta por Stanislavski es germen y fruto en simultáneo, y que los distintos principios propuestos por los autores son únicamente un esfuerzo por esclarecer el proceso del surgimiento de esta propuesta.

Por todo lo anteriormente explicado queremos precisar que nuestra definición de la escucha es a la vez propuesta personal y compilado teórico de los distintos principios propuestos por los principales teóricos de la actuación.

Sin más que agregar, procedemos con nuestra propuesta:

¹³ Con interiorización del trabajo nos referimos a la capacidad de aprehender aspectos como la marcación, el texto, etc., con miras a concentrarnos en la encarnación y no en tecnicismos al momento de la interpretación.

Basándonos principalmente en las ideas de Wendy Vásquez (2015) consideramos que la vulnerabilidad es el estadio mediante el cual, a través de la potenciación de nuestros sentidos y, por lo tanto, de nuestra sensibilidad, como actores logramos situarnos en una actitud receptiva que nos permite ser afectados por los factores que intervienen en el momento a momento: lo que el otro actor proponga (de manera verbal o no verbal), nuestras propias reacciones, la atmósfera generada, etc. Consideramos, además, que los factores necesarios para el surgimiento de la escucha son los propuestos por Guskin y Vásquez: la confianza en uno mismo (es decir, en la aprehensión de nuestras herramientas de trabajo y la disposición para situarnos en un espacio de vulnerabilidad) y en nuestro compañero de trabajo, la concentración (principalmente en el otro como la fuente primigenia de estímulos), y el principio de no juzgar lo que sucede en escena: trabajar siguiendo la lógica propuesta por el momento a momento que no suele respetar nuestros imaginarios idealistas.

3.5. Memoria emotiva alternativa:

La memoria emotiva, originalmente ligada al trabajo actoral por Constantin Stanislavski y desarrollada a profundidad por Lee Strasberg como *memoria afectiva*, es una herramienta actoral que invita a los intérpretes a utilizar sus vivencias personales como materia prima para el desarrollo del bagaje emocional. El objetivo de la memoria emotiva es revivir alguna experiencia del pasado del intérprete que pueda ser utilizada como un símil de la situación que vivencia el personaje. Por ser una herramienta que busca movilizar las emociones —algo no controlable de manera directa—, el procedimiento para detonarlas apela a la *memoria sensitiva*, la cual invita al ejecutante a volver a habitar una situación a partir del recuerdo de las sensaciones físicas que lo acompañaron en ese momento. Una vez alcanzada y reconocida la emoción, esta es utilizada, como se mencionó anteriormente, para el trabajo de encarnación del personaje a través de la llamada *sustitución* —reemplazar la circunstancia que vivencia el personaje con la experiencia del actor—.

La memoria emotiva alternativa propuesta en el presente informe también tiene la finalidad de desarrollar el bagaje emocional de los intérpretes, pero no busca trabajar con experiencias personales del actor vivenciadas en el espacio cotidiano, sino con experiencias generadas en la realidad alternativa,

inspiradas por las situaciones a encarnar que el personaje exige. Al invitar a los ejecutantes a desarrollar en el espacio de exploración el vínculo que han de encarnar y, por lo tanto, a habitar las circunstancias dadas que han de atravesar los personajes, se busca que la pareja cuente con una “falsa realidad” –una historia real cimentada en una realidad alternativa— a manera de bagaje, gracias a la cual podrá encarnar con mayor verosimilitud las escenas a trabajar, puesto que las circunstancias que estas exijan ya han sido exploradas con anterioridad. El objetivo es, pues, tender puentes emocionales entre la realidad del intérprete y la del personaje, con miras a generar futuros estímulos que detonen emociones en el ejecutante a la hora de vivenciar la escena.

3.5.1. Resignificación:

Para los tesistas, el proceso de encarnación del personaje y de desarrollo del vínculo es un proceso constante de reinterpretación y revalorización de lo que nos rodea. Aquel reloj que tenemos en desuso puede ser, en la realidad alternativa, el reloj que heredamos de nuestro padre antes de que este muriera. Hemos decidido denominar este proceso como resignificación.

Desde nuestro punto de vista, la finalidad de la memoria emotiva alternativa es permitir a los intérpretes establecer una conexión íntima –aunque en el espacio de la ficción— con los nuevos valores que otorgarán a aquello que les rodea.

3.6. Verosimilitud:

Hablar de verosimilitud no es hablar de verdad. Lo verosímil, relacionado al ámbito teatral, tiene la característica de ser considerado como el elemento que otorga credibilidad a la verdad propuesta en una realidad alternativo. Esta verdad, fundada gracias a una estructura (convención) pactada entre los ejecutantes y el espectador, no es preexistente al ámbito teatral –donde lo real son las vivencias cotidianas de ejecutantes y espectadores— sino que se genera en el espacio ritualizado –el momento presente del acto escénico— donde colectivamente nos enfrascamos en un espacio que exige su propia verdad únicamente sostenida gracias a los elementos que le otorgan verosimilitud –es decir, la consecución lógica de eventos dentro de esta nueva concepción de lo real—.

Lo que se representa tiene siempre una sucesión, una forma en la que se presentan los hechos. El carácter verosímil estará presente en la medida en

que los hechos presentados sean consecuentes entre sí (sea de manera diacrónica o alcanzado un entendimiento de los hechos al analizarse estos en perspectiva). La puesta en escena no debe permitir que el espectador se vea invadido por dudas que lo hagan cuestionar la verdad propuesta. Puede ser una consecución sorpresiva, pero esta no debe permitir al espectador distanciarse de la convención o dudar sobre la realidad de lo que presencia (a menos de que esa sea la intención del montaje). De lograrse esto, la suma verosímil de los hechos otorgará verosimilitud al “todo”, es decir, establecerá como verdadera la convención propuesta en el tiempo en que se desarrolle el montaje (la realidad alternativa).

Debemos tener en claro que hablar de verosimilitud tampoco implica hablar de una verdad meramente ligada al género realista. Hablamos de una verdad acorde a la convención propuesta. El teatro es un arte que funciona a partir de la convención y como tal, debe ser fiel a su propuesta. Si lo que proponemos, por ejemplo, se liga al género realista, la verdad que buscaremos establecer y, por lo tanto, los factores que le otorgarán verosimilitud, serán construidos de determinada manera (probablemente más cercanos a nuestra verdad cotidiana); mientras que si lo que proponemos se enmarca en el género surrealista, la verdad que buscaremos y los factores que le otorgarán verosimilitud serán construidos de otra forma (probablemente tomando la verdad cotidiana como inspiración y trastocándola según las exigencias del género). Por ello, la verosimilitud puede sustentar sentidos ambiguos y difusos frente a la verdad cotidiana, siempre y cuando responda satisfactoriamente al fin de la puesta en escena: construir una verdad alternativa incuestionable. Es por eso que el término verosimilitud funciona como un eje clave para nuestra investigación: lo verosímil no es algo fijo, es algo variable, siempre consecuente, pero mutable.

Para presentar algunos puntos que sustenten nuestra postura, nos centramos en el *Diccionario del Teatro* de Patrice Pavis (1998), quien propone, recopilando distintos autores, un sentido de verosimilitud bastante relacionado a nuestra visión.

El postulado más universal recopilado por Pavis, desde nuestro punto de vista, es el de Aristóteles, quien plantea que la verosimilitud parte de una

*necesidad*¹⁴. El autor debe presentar los hechos en su texto como sucesos consecuentes y *necesarios* para continuar contando una historia (Pavis 1998, 504-505). Creemos que la concepción de lo necesario (entendido como la exigencia artística de una consecución coherente con miras a alcanzar una verdad alternativa sólida) ayuda a comprender mejor el término verosimilitud, aplicado tanto a la verdad escénica como a la verdad actoral. La prosecución de lo “ideal”, entendido como la correcta resolución de la necesidad aristotélica es traspolable de manera textual al contexto actoral entendiendo como lo “ideal” la reacción lógica a los impulsos recibidos desde nuestro entorno, nuestro compañero y nosotros mismos (los tres factores generadores del vínculo).

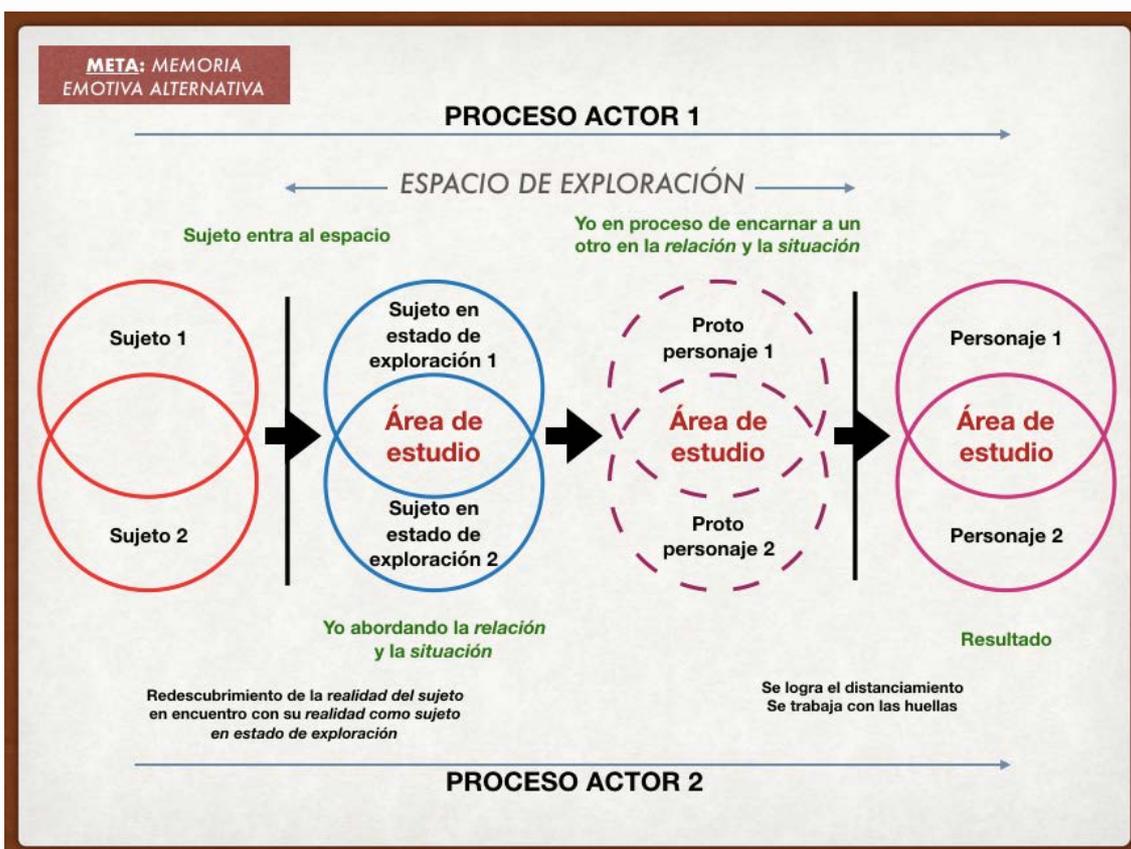
Para sintetizar, consideramos que la visión de Pavis es la más acertada al hablar de verosimilitud. Este mantiene una postura clara sobre la misma al decir que depende meramente de lo que se quiere contar (1998: 504-505). En la medida en que lo que se presente tenga una lógica, más allá de un sentido “realista”, tendrá un carácter verosímil.

Creemos que una explicación más a fondo o más debatible acerca de la verosimilitud se puede presentar en cualquier momento, por ser un término subjetivo, sin embargo, consideramos que volver a la idea de una necesidad en torno a la búsqueda de la misma es el eje central para definir nuestro concepto.

4. Diseño metodológico / Descripción del laboratorio artístico y técnica exploratoria

4.1. Propuesta a experimentar: La idea

¹⁴ Idea aplicada a la dramaturgia



El gráfico recientemente presentado busca expresar esquemáticamente la concepción que los tesisistas tenemos sobre la encarnación de personajes en el espacio de exploración. Debe quedar en claro que nosotros consideramos que la manera más efectiva de alcanzarla es a través del contacto directo con el compañero de escena, puesto que traer concepciones previas al espacio de exploración sobre “cómo debe ejecutarse correctamente el personaje”, puede ser un impedimento en la búsqueda de la verdad. Si bien este concepto es difícil de definir, como ya mencionamos con anterioridad nosotros trabajamos bajo la premisa de alcanzar la verdad generada específicamente por la pareja de ejecutantes en la realidad alternativa (convención), con la finalidad de que, a través de esta, se alcance una verosimilitud en escena.

Dicho esto, es importante resaltar que el cuadro busca expresar de manera más tangible el desarrollo de lo anteriormente mencionado, con la finalidad de descubrir el aporte del desarrollo del vínculo entre *sujetos en estado de exploración* al desarrollo del vínculo entre personajes. Nuestra primera hipótesis propone que el aporte es la elaboración de una “memoria emotiva alternativa” alcanzada a partir del trabajo sobre emociones reales surgidas en

el espacio de exploración, que nos permita abordar el personaje y las relaciones del mismo de una manera más personal y empática.

Debemos tomar en cuenta que, como ya se mencionó, todo el proceso es realizado por los actores, y que los términos sugeridos (sujeto, *sujeto en estado de exploración*, proto-personaje y personaje) son distintas facetas del trabajo de creación actoral.

El primer estadio (círculos rojos) pretende mostrarnos la relación de los actores en su cotidiano, denominados como “sujetos”. Al entrar estos al espacio de exploración, es decir, a una realidad ficcional en la cual están dispuestos a trabajar con experiencias propias de su realidad cotidiana (este estado debe entenderse como todo lo contenido entre las barras negras), pasan a ser denominados como “*sujetos en estado de exploración*” (círculos azules), es decir, el sujeto en disposición de encarnar a otro construyendo bajo la lógica de la realidad alternativa.

Para nosotros, en este segundo estadio los *sujetos en estado de exploración* deben permitir el encuentro de su propia realidad con la realidad del personaje, es decir, las circunstancias dadas que este vivencia, con la finalidad de descubrir cómo él mismo se desenvolvería en ellas.

Conforme se desarrolla el proceso de exploración, la pareja irá estableciendo códigos que respondan empíricamente a las exigencias propias del vínculo de los personajes, por lo que poco a poco se delimitará una realidad alternativa (propia de la relación) en la que ambos se resignifican. Es así que, poco a poco, el *sujeto en estado de exploración* atravesará un proceso de “transformación” hacia el personaje. Este proceso al cual denominamos proto-personaje debe ser entendido únicamente como una transición mutable y no como un estadio fijo —es por ello que los círculos están constituidos por líneas entrecortadas—. En esta etapa el *sujeto en estado de exploración* transiciona de manera natural entre la noción de “yo abordando la *relación* y la *situación*” hacia la de “yo encarnando a un otro en la *relación* y la *situación*” gracias a la construcción de la memoria emotiva alternativa que les permite revivir y desarrollar constantemente la nueva realidad alternativa. Consideramos que la idea del “yo” sigue manifestándose en esta transición, puesto que aún seguimos encontrándonos a nosotros mismos en una personalidad ajena, que ya en la última faceta adoptaremos como propia.

El último punto de este esquema es el de “personaje” (representado por los círculos color violeta atenuado). El color de los círculos es más tenue que el de los círculos de “proto-personaje” ya que pretendemos evidenciar que en este punto la presencia de la realidad cotidiana del actor disminuye, dejando únicamente huellas producto del trabajo en la realidad ficcional que componen la ya mencionada memoria emotiva alternativa, que nos facultará con la posibilidad de sentir la realidad del personaje como propia, pero alcanzando el distanciamiento entre nuestra realidad y la del mismo: únicamente se tienden puentes emocionales.

Es importante resaltar que nuestra investigación se centra en el estudio del vínculo entre *sujetos en estado de exploración*, proto-personajes y personajes, puesto que nuestro trabajo no busca estudiar el vínculo entre los sujetos desarrollado en la realidad cotidiana. Sin embargo, consideramos importante revisar constantemente este vínculo durante el desarrollo del dispositivo (explicado a continuación) para comprobar que nuestra teorización no lo altera, o, por lo menos, no de manera negativa.



4.2. Propuesta a experimentar: El dispositivo escénico



Como se explicó anteriormente, la propuesta a experimentar es una concepción del proceso de encarnación de personajes que los investigadores buscamos comprobar de manera práctica por considerar que logra responder de manera efectiva a nuestra hipótesis. Es por ello que este segundo apartado, centrado en el dispositivo escénico, busca esclarecer el proceso a seguir para la puesta en práctica de la concepción recientemente mencionada. Para ello hemos desarrollado un laboratorio de investigación en el cual se comprobará o desestimaré la idea anteriormente descrita. La meta del mismo es abordar dos escenas desde la verdad de los actores, por lo que consideramos que la metodología más apropiada para volver tangible la propuesta a experimentar es través de un proceso de resignificación de los elementos que, hemos mencionado ya, constituyen el vínculo —yo, el otro, el entorno—. Se invitará a los actores a un proceso en el cual no se aborde la creación de escenas desde un punto de vista puramente racional, sino a través de la vivencia, con miras a volver propias las experiencias de los personajes y generar, en el espacio de exploración, una historia real cimentada en una realidad alternativa (memoria emotiva alternativa) que les permita sustentar de manera empírica la escena a abordar.

El cuadro presentado al inicio de este apartado, denominado como el “dispositivo”, busca explicitar el procedimiento a seguir:

Nosotros consideramos que el inicio de la resignificación (primer cuadrado del esquema) debe darse con la entrada de los actores al espacio de la realidad alternativa, en el cual ellos se re-conocen a sí mismos en un espacio que les

otorga una mayor libertad que el cotidiano. De igual manera, empezar a trabajar bajo la concepción del *sujeto en estado de exploración* invita a los actores a re-conocer a su compañero y a resignificarlo, puesto que los códigos y límites que rigen su relación en el cotidiano podrán ser transgredidos (según la disposición de ambos). Esta primera aproximación a la trasgresión se realizará a partir de un trabajo de reconocimiento de la dinámica de la pareja dentro del espacio de creación.

En el segundo cuadrado del esquema, momento en el cual se introducirá la premisa de la “relación”, se solicitará a los actores que continúen la investigación del vínculo que surge entre ellos bajo la idea de que ambos vivencian la relación que los personajes del texto dramático a abordar experimentan (relación de pareja, relación filial, etc.). Cabe resaltar que esta irrupción de la imaginación debe servir únicamente como un motor para generar un nexo real entre los actores y no ser utilizado como un posibilitador para imponer sucesos no compatibles con el vínculo descubierto: la meta de este punto es el surgimiento de la relación de manera orgánica a partir del vínculo preexistente entre los actores, por lo que el trabajo debe ser de resignificación del compañero y no de imposición.

El tercer cuadro del esquema busca mostrar que en la tercera faceta del proceso se incluirá la premisa de la “situación”. Esta busca, al igual que la premisa de relación, invitar a los actores a vivenciar en la realidad alternativa la situación que los personajes están viviendo (una ruptura amorosa, un encuentro, etc.). Lo que busca este estadio es situar la relación alcanzada hasta el momento en el periodo temporal y situacional particular que el texto dramático exige, con la finalidad de permitir que los actores encuentren su propia verdad dentro de esta realidad. Debe quedar en claro que todo lo descrito hasta ahora es un proceso acumulativo, por lo que lo explicado en párrafos anteriores aún debe trabajarse a fin de seguir alimentando y resignificando el vínculo de los actores.

Los términos anteriormente descritos —“relación” y “situación”— son los dos ejes sobre los cuales trabajaremos la noción de “circunstancias dadas”. Es importante traer a la luz que estos buscan hacer eco de los elementos “historias en común ajenas a su realidad” y “vivencias que no poseen” que

componen la memoria emotiva alternativa y que son parte de la hipótesis del presente informe.

Por último, tras este proceso de exploración y vivencialidad, los tesistas creemos que es el momento de abordar el cuarto punto: la escena. Nosotros consideramos que el hecho de experimentar bajo las premisas de “relación” y “situación” permitirá que la escena se empiece a construir conforme se desarrolle el laboratorio, sin embargo, en este punto de la investigación se trabajará haciendo uso únicamente de las palabras propuestas por el dramaturgo en un espacio escénico particular que los actores descubran a lo largo de las exploraciones como el idóneo para la escena. Creemos que la escena no debe marcarse teniendo como premisa la construcción de una puesta en escena diseñada para un montaje (puesto que no es necesario alcanzar la misma para poder responder a nuestra hipótesis). Consideramos pertinente dar libertad a los actores de generar una partitura de acciones distinta en cada pasada de la escena, ya que únicamente pretendemos comprobar si lo que puede observarse como “resultado” está teñido de lo explorado a lo largo del laboratorio y permite a los actores tender puentes emocionales entre su propio vínculo y el vínculo que encaran —la verdad de los actores y la de los personajes—, dando como resultado una escena verosímil.

La idea de englobar todo este proceso dentro de la realidad alternativa busca explicitar que toda la metodología de creación será llevada a cabo dentro de un espacio de creación diseñado para que los actores puedan, en primer lugar, romper los límites que el cotidiano les impone con miras a generar vivencias e historias sin la necesidad de experimentarlas en la realidad, y, en segundo lugar, experimentar con su propia sensibilidad de una manera segura, puesto que el diseño del laboratorio apuesta por la construcción de un ambiente protegido.

Este proceso de constante resignificación del vínculo es el medio por el cual los tesistas consideramos que se logrará responder de manera práctica a la hipótesis planteada en la presente investigación.

4.3. Aspectos formales del laboratorio

Para comprobar la efectividad del esquema recientemente explicado se llevará a cabo un laboratorio de investigación en el cual se abordarán dos escenas de dos personajes cada una, interpretados por dos parejas distintas de actores.

Cabe resaltar que no se busca responder si una pareja es mejor que la otra: el objetivo del laboratorio es contrastar los resultados obtenidos en el mismo con la hipótesis planteada en la presente investigación para comprobar la efectividad de la creación de una memoria emotiva alternativa con miras a alcanzar la verosimilitud de la escena. Trabajar con dos parejas nos permitirá verificar la comprobación o desestimación de la hipótesis en más de un caso.

El laboratorio de exploración tendrá una duración de ocho sesiones y una muestra final en donde se presentarán las escenas resultantes del mismo. Además, solicitaremos a los actores que se reúnan con nosotros para lo que hemos decidido denominar como “sesión cero”, que será un primer encuentro donde aún no se iniciará el trabajo especificado en el dispositivo, con miras a fomentar una dinámica de grupo favorable. La información obtenida durante los ensayos se irá sistematizando para que, al finalizar el laboratorio, se puedan generar conclusiones que terminen de completar el proceso de experimentación. Semanalmente se contará con dos ensayos: uno de dos horas y uno de dos horas y media.

4.3.1. Objetivo del laboratorio

El presente laboratorio tiene como objetivo principal la comprobación empírica o desestimación de la hipótesis postulada, por lo que podría decirse que buscamos comprobar si nuestro dispositivo puede ser considerado como una nueva herramienta a través de la cual los actores puedan generar vivencias que no poseen e historias en común ajenas a su realidad (memoria emotiva alternativa), con miras a potenciar una futura representación.

4.3.2. Integrantes del laboratorio

Participantes:

- **Jefes de proyecto:** Se encargarán de la dirección de las exploraciones. Velarán por que el espacio de exploración sea un lugar seguro, ya que se trabajará directamente con las emociones de los actores, y guiarán el diálogo reflexivo antes y después de los ejercicios.
- **Cuatro actores:** Para el presente laboratorio se trabajará con cuatro actrices en formación de la Facultad de Artes Escénicas que hayan culminado la

formación en los cursos prácticos o que estén por concluirlos. Estas participarán del laboratorio únicamente como ejecutantes dirigidas por los jefes de proyecto. Sus exploraciones y sus reflexiones sobre las mismas, sumadas a las de los jefes de proyecto, serán los elementos que permitan la comprobación o desestimación de la hipótesis planteada. Cabe resaltar que el sexo de las ejecutantes es irrelevante para la comprobación de la hipótesis.

Asesores:

- **Asesor psicológico:** Considerando las diversas recomendaciones que hemos ido obteniendo por nuestros maestros y compañeros hemos decidido trabajar con un psicólogo que nos oriente en el desarrollo del laboratorio, asesorándonos en caso surjan dudas o cuestionamientos durante el proceso creativo respecto al cuidado de la integridad de las actrices. Quien nos ayudará en esta tarea será el bachiller en psicología y también actor Guillermo Guerra, puesto que sus conocimientos en ambos campos nos parecen un complemento ideal para nuestro laboratorio. Se ha decidido no impartir asesoría directa a las actrices puesto que se procura demostrar que el laboratorio puede ser un espacio seguro, autónomo y autosuficiente.

- **Asesor general:** En función al tema propuesto, hemos elegido como nuestro asesor de tesis a Mateo Chiarella, ya que consideramos pertinente que quien detonó en nosotros la idea de trabajar un tema en conjunto nos acompañe hacia el final del proceso. Él se ha comprometido a acompañarnos en algunas fechas del proceso de laboratorio como un nuevo ojo externo que aporte en el desarrollo ideal del mismo.

- **Espectadores:** Finalizando las ocho sesiones del laboratorio, abriremos nuestras puertas a miembros de la comunidad teatral —entre alumnos y profesores— que consideremos vinculados al estilo de trabajo que proponemos. Se les solicitará observar las escenas desarrolladas en el laboratorio con la intención de recoger sus impresiones en pro de la constatación o desestimación de la validez de nuestra hipótesis desde un punto de vista totalmente externo.

4.3.3. Métodos de recopilación de la información

Para recopilar la información del proceso se utilizarán tres documentos distintos: bitácora de sesión, bitácora de las actrices y opinión especializada —es decir, los asistentes a la muestra final—. Todas estas herramientas se

pueden observar en las siguientes páginas. Así mismo, las herramientas ya completadas se encuentran en los anexos del presente informe.

Las bitácoras de sesión, desarrolladas desde la observación participante de los directores, son un instrumento de análisis desarrollado por Mireya Martínez Solís y Andrés León que tienen la finalidad de llevar a cabo la correcta organización de los objetivos de las sesiones, la sistematización del proceso vivido y la proyección para los siguientes encuentros. Esta primera herramienta ayudará a los jefes de proyecto a alcanzar una diacronía consecuente en la realización del laboratorio.

Las bitácoras de las actrices, también desarrolladas desde la observación participante, buscan ser una herramienta que permita a las ejecutantes realizar una reflexión crítica del trabajo. Estas varían dependiendo del desarrollo de cada sesión, puesto que consideramos importante elaborar preguntas de acuerdo con lo vivido en el espacio de exploración¹⁵.

La opinión especializada, el último método de recopilación de la información, pretende constatar el cumplimiento de los objetivos del laboratorio con los puntos de vista de profesionales y futuros profesionales en el campo teatral que hayan formado parte de la formación tanto de los tesisistas como de las actrices. Para ello se les entregará el día de la muestra final un cuadro de evaluación —a llenarse con puntajes del 1 al 5, siendo cinco el mejor— y se les realizará una serie de preguntas relacionadas a nuestros objetivos, que se secundarán de un diálogo abierto a la opinión.

Por último, utilizaremos como información complementaria los comentarios de nuestro asesor sobre el proceso y los comentarios de nuestro asesor psicológico. Con miras a no pasar nada por alto, los jefes de proyecto grabaremos cada sesión y conversación.

¹⁵ Durante el proceso, la experiencia informó a los tesisistas sobre la necesidad de la elaboración de una bitácora fija para las sesiones que entró en vigencia desde la cuarta sesión. Esta buscó que las actrices, en sus propias palabras, sistematicen lo vivido, analicen los límites transgredidos, y proyecten nuevas metas para las siguientes sesiones en relación con las necesidades del laboratorio. El formato está adjunto en las siguientes páginas.

Herramientas de análisis

- Bitácora de sesión

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: Por:
Asistentes:	
Objetivos:	
Transcurso:	
Conclusiones:	
Proyección:	
Comentarios	



- Bitácora de las actrices

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha:
	Por:
Asistentes:	
Objetivo:.	
Sistematización:	
Límites	
· Encontrados y transgredidos	
· Encontrados y por transgredir	
Proyección	
· ¿Qué me parece importante abordar a futuro?	
· ¿Qué me parece importante recuperar?	
Comentarios	

- Opinión especializada

	Se percibe un vínculo orgánico entre los personajes	El vínculo parece estar asentado en una historia previa	Se percibe escucha en el trabajo de las actrices	El trabajo de las actrices es verosímil	La interpretación es consecuente con la propuesta dramática
ACTRIZ 4					
ACTRIZ 3					
ACTRIZ 1					
ACTRIZ 2					

- Preguntas para los observadores:

1. Por lo observado, ¿consideran que este método es funcional para la creación de productos escénicos?

2. ¿Creen que el trabajo desde la vivencia personal de las actrices aporta en el desarrollo de una verosimilitud en escena? De ser sí, ¿en qué?

3. ¿En qué se diferencia lo observado de los productos de la FARES?

4. Opinión libre

4.3.4. Cronograma y metodología

En base a lo anteriormente explicado, hemos desarrollado el siguiente cronograma de sesiones con objetivos y estrategias que, consideramos, nos ayudarán a ejecutar de manera eficiente el dispositivo desarrollado.

SESIÓN	OBJETIVO	ESTRATEGIA	OBSERVACIONES
Primera sesión	Comprender la relación entre los <i>sujetos en estado de exploración</i>	<p>Introducción a la dinámica de trabajo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Realizar ejercicios que propicien el reconocimiento del compañero de escena - Realizar ejercicios que propicien el reconocimiento de la dinámica de trabajo con el director <p>Primera lectura grupal de la escena a trabajar</p>	<ul style="list-style-type: none"> - No olvidar registro audiovisual - Hacer entrega de bitácoras individuales - Repartir personajes - Conversatorio final
Segunda sesión	Comprender, desde el vínculo preestablecido, la relación propuesta (vivenciar)	<p>Reconocer la dinámica que se forma entre los <i>sujetos en estado de exploración</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ejercicios escénicos que permitan la observación de la dinámica natural surgida entre los <i>actores en el espacio de exploración</i> involucrados como reacción a su identificación con la relación propuesta en el texto (resignificación) - Conversaciones que permitan rescatar las impresiones surgidas respecto a la dinámica de los <i>sujetos en estado de exploración</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - No olvidar registro audiovisual - Primera asesoría psicológica - No olvidar el uso del texto - Conversatorio final
Tercera sesión	Comprender, desde el vínculo logrado, la relación propuesta (vivenciar)	<p>Reforzar la dinámica que se forma entre los <i>sujetos en estado de exploración</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ejercicios escénicos que permitan reforzar la dinámica alcanzada entre los <i>sujetos en estado de exploración</i> en la sesión anterior como reacción a su identificación con la relación propuesta en el texto - Conversaciones que permitan rescatar las impresiones surgidas respecto a la dinámica de los <i>sujetos en estado de exploración</i> - Evidenciar los elementos propios de la relación natural surgida entre los <i>sujetos en estado de exploración</i> que se asemejan y diferencian con la relación propuesta por el texto dramático 	<ul style="list-style-type: none"> - No olvidar registro audiovisual - No olvidar el uso del texto - Conversatorio final

Cuarta sesión	Comprender, desde el vínculo logrado, la relación propuesta (vivenciar)	<p>Reforzar la dinámica que se forma entre los <i>sujetos en estado de exploración</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Seguir trabajando, a través de ejercicios, la comprensión de la relación a vivenciar - Dar los primeros pasos hacia la comprensión, desde el vínculo logrado, de la situación propuesta en el texto - Conversaciones que permitan rescatar las impresiones surgidas respecto a la dinámica de los <i>sujetos en estado de exploración</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - No olvidar registro audiovisual - No olvidar el uso del texto - Conversatorio final
Quinta sesión	Comprender, desde el vínculo logrado, la situación propuesta (vivenciar)	<p>Reforzar la dinámica que se forma entre los <i>sujetos en estado de exploración</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ejercicios escénicos que permitan la observación de la dinámica natural surgida entre los <i>sujetos en estado de exploración</i> involucrados como reacción a su identificación con la situación propuesta en el texto - Conversaciones que permitan rescatar las impresiones surgidas respecto a la dinámica de los <i>sujetos en estado de exploración</i> - Evidenciar los elementos propios de la relación natural surgida entre los <i>sujetos en estado de exploración</i> que se asemejan y diferencian con la relación propuesta por el texto dramático 	<ul style="list-style-type: none"> - No olvidar registro audiovisual - No olvidar el uso del texto - Iniciar trabajo con utilería - Conversatorio final
Sexta sesión	Comprender, desde el vínculo logrado, la situación propuesta (vivenciar)	<ul style="list-style-type: none"> - Ejercicios escénicos que permitan reforzar la dinámica alcanzada entre los <i>sujetos en estado de exploración</i> en la sesión anterior como reacción a su identificación con la situación propuesta en el texto - Conversaciones que permitan rescatar las impresiones surgidas respecto a la dinámica de los <i>sujetos en estado de exploración</i> - Evidenciar los elementos de la situación trabajada surgida entre los <i>sujetos en estado de exploración</i> que resultan propios o ajenos a la realidad de los actores 	<ul style="list-style-type: none"> - No olvidar registro audiovisual - Ir desarrollando una disposición escénica - No olvidar el uso del texto - Conversatorio final
Séptima sesión	Abordar las escenas: Potenciar la relación entre los <i>sujetos en estado de exploración</i> en base a las conclusiones obtenidas en la sesión anterior para alcanzar el vínculo entre personajes	<ul style="list-style-type: none"> - Trabajar desde el texto - Explorar áreas que la dinámica de los personajes exige y que la dinámica de los <i>sujetos en estado de exploración</i> no ha experimentado - Fijar una estructura de las escenas (no una partitura) 	<ul style="list-style-type: none"> - No olvidar registro audiovisual - No olvidar el uso del texto - Conversatorio final

Octava sesión	Abordar escenas: Potenciar la relación entre los <i>sujetos en estado de exploración</i> en base a los avances obtenidos en la sesión anterior para alcanzar el vínculo entre personajes	<ul style="list-style-type: none"> - Reforzar escenas 	<ul style="list-style-type: none"> - No olvidar registro audiovisual - Presencia de Mateo Chiarella (asesor) - Conversatorio final
	MUESTRA FINAL	<ul style="list-style-type: none"> - Confrontación con el público - Conversación entre los jefes de proyecto y los observadores 	<ul style="list-style-type: none"> - No olvidar registro audiovisual - Presencia de Mateo Chiarella (asesor) - Entregar cuestionario a los espectadores - Conversatorio final

4.3.5 Variables e indicadores

VARIABLES	INDICADORES
1. COMPRENSIÓN RACIONAL DE LA METODOLOGÍA DE EXPLORACIÓN PROPUESTA	<ul style="list-style-type: none"> - Las actrices demuestran de manera verbal y escrita el entendimiento de los conceptos propios de la investigación - Las actrices demuestran de manera verbal y escrita el entendimiento de las implicancias del trabajo como <i>sujetos en estado de exploración</i>
2. ACTITUD DE ESCUCHA - Proceso cíclico	<ul style="list-style-type: none"> - Desarrollar una escucha activa con el entorno - Las vivencias se desarrollan de acuerdo con el principio del “aquí y ahora”
3. RESIGNIFICACIÓN DEL VÍNCULO - Transgresión del vínculo inicial	<ul style="list-style-type: none"> - Existe una apropiación de la relación propuesta por el texto - Existe una apropiación de la situación propuesta por el texto

De acuerdo con las necesidades que, nosotros consideramos, hay que cubrir para la comprobación positiva de nuestra hipótesis, hemos elaborado una serie de variables e indicadores que nos permitirán constatar que los objetivos trazados están siendo alcanzados. Las variables que postulamos como esenciales son tres: “comprensión racional de la metodología de exploración propuesta”, “actitud de escucha” y “resignificación del vínculo” —o, más

específicamente, la trasgresión de los límites del vínculo inicial—. Consideramos que existe una diacronía en el orden en el cual presentamos estas variables puesto que cada una alimenta a la que la secunda. De no haber una comprensión clara de la metodología planteada —principalmente los términos a utilizar—, la actitud de escucha que se manifestará no se llevará a cabo en función del objetivo final, que es el tercer indicador. En cambio, si logramos que las actrices se apropien de los procesos propuestos, su escucha se orientará hacia la trasgresión de los límites del vínculo inicial, con lo que la resignificación será llevada a cabo de manera favorable. La manera en que se evaluará la manifestación de estas variables será a través de los siguientes indicadores —que están redactados bajo la premisa de ser respondidos con sí/no—

En el caso de la variable “Comprensión racional de la metodología propuesta” los elementos que nos permitirán observar la asimilación de la metodología son:

En primer lugar, el punto “las actrices demuestran de manera verbal y escrita el entendimiento de los conceptos propios de la investigación”, que busca hacer referencia a la manifestación racional del entendimiento de los términos a abordar en el trabajo del laboratorio. En segundo lugar, el punto “las actrices demuestran de manera verbal y escrita el entendimiento de las implicancias del trabajo como *sujetos en estado de exploración*” pretende comprobar el entendimiento racional de los objetivos a lograrse con las exploraciones, siendo el principal la trasgresión. Este último punto, además, pretende comprobar que las actrices están realizando un trabajo de trasgresión informado, por lo que los retos que implican las exploraciones están siendo abordados de manera consciente.

En el caso de la variable “Actitud de escucha” los indicadores son los siguientes: “desarrollan una escucha activa con el entorno, “desarrollan una escucha activa con el otro” y “desarrollan una escucha activa consigo mismas”. Hemos puesto estos indicadores uno tras otro puesto que consideramos que el proceso de la escucha es cíclico. De existir una escucha constante con el entorno deberá manifestarse una escucha para con el otro —puesto que este forma parte del mismo—, y de existir una escucha con el otro inevitablemente se manifestará una escucha conmigo mismo, puesto que reconocer a un otro y

darle un valor me modifica y me construye, motivo por el cual sus acciones inevitablemente influirán en mi respuesta. Este último punto de la escucha, consideramos, da pie al reinicio del círculo, puesto que la escucha con uno mismo no debe ser sinónimo de ensimismamiento, sino de apertura hacia lo que sucede con el entorno, que es el primer indicador explicado. A pesar de que estamos describiendo la circularidad de estos principios, consideramos que todos se manifiestan en simultáneo. Además de estos tres “tipos” de escucha, consideramos necesaria una última variable para este indicador, y este es el punto “las vivencias se desarrollan de acuerdo con el principio del “aquí y ahora””. Este punto busca explicitar que constantemente las vivencias de las actrices se transforman como consecuencia del presente, y que, de tener que repetir situaciones, estas, por estar teñidas de la escucha, se desarrollaran en consecuencia con lo que las actrices están viviendo en el momento específico en que lo representan. La última variable — “Resignificación del vínculo” — que busca responder a la asimilación de las circunstancias dadas propuestas por el texto, será evaluada a través de los siguientes indicadores:

El punto “apropiación de la relación propuesta por el texto” busca responder a la posibilidad de apreciar y sistematizar la transformación de la relación que se manifestó en el vínculo entre las parejas el primer día del laboratorio, hacia uno que se asemeje al vínculo propuesto por el texto a través de un proceso diacrónicamente acumulativo y dando resultados orgánicos y verosímiles. El punto “apropiación de la relación propuesta por el texto” pretende constatar que las actrices han sido capaces de sumergirse en el universo de los personajes, permitiendo a los observadores apreciar reacciones emocionales consecuentes con el momento que vivencian los seres que encarnan.

4.3.6. Reglas de juego

El ingreso al área de trabajo implica la aceptación de las siguientes reglas formuladas con la finalidad de salvaguardar la seguridad del espacio de trabajo y velar por la integridad de las intérpretes:

1. Los ejercicios solo se realizarán en el espacio de exploración, es decir, en la realidad alternativa y no en la realidad cotidiana de las actrices.

2. Ambos investigadores estarán presentes a lo largo del desarrollo de los ejercicios guiando el desarrollo de los mismos y pendientes de las reacciones de las intérpretes ante estos.
3. Las actrices pueden detener el ejercicio en el momento en que deseen, si así lo requiriera.
4. Cada cierre de exploración se otorgará un tiempo prudencial para que las intérpretes generen un distanciamiento con la realidad ficcional recientemente habitada y, a su vez, reconozcan y canalicen las emociones surgidas en la misma.
5. Se abrirá siempre un espacio de diálogo al finalizar los ejercicios para reflexionar acerca de las experiencias vividas durante las exploraciones.

5. Resultados del laboratorio

5.1. Descripción de lo acontecido

Para nuestro laboratorio de investigación, decidimos trabajar con cuatro actrices que hubiesen pasado por el mismo proceso que nosotros, los investigadores, habíamos experimentado a lo largo de nuestros años de formación. Tres de ellas, habían concluido ya último nivel del curso de Actuación que propone la FARES, mientras que una de ellas se encontraba cursándolo en ese momento. Escogimos a estas cuatro actrices (a quienes denominaremos como *actriz uno*, *actriz dos*, *actriz tres* y *actriz cuatro* a lo largo de la redacción) porque considerábamos que, a partir de lo que habíamos presenciado de su trabajo actoral, podrían estar interesadas en la propuesta que presentaba nuestra investigación. La búsqueda de la verdad en el quehacer actoral es un constante detonante en diversos estudiantes que se desarrollan en nuestra especialidad y, principalmente, era una característica que reconocíamos claramente en cada una de ellas. Como se ha mencionado anteriormente, la verdad es un concepto difuso dentro de nuestra profesión, por lo cual una propuesta metodológica que busque esclarecer un camino para acercarse de manera más efectiva a ella les pareció totalmente atractivo y motivador para ser parte de nuestro laboratorio.

Una vez que el grupo fue conformado, comenzamos nuestro laboratorio con una sesión a la que denominamos “sesión cero”. Este era un primer encuentro entre las actrices y los jefes de proyecto. Decidimos no presentar nada acerca

de la propuesta a investigar (pese a que esta ya había sido previamente conversada de manera informal al invitar a cada una al proyecto) porque consideramos que, ya que nuestra reflexión es en torno al concepto del vínculo, era pertinente generar un primer encuentro en el busquemos establecer una dinámica de trabajo cómoda y equivalente entre todos los participantes. Se desarrolló una sesión basada principalmente en juegos traídos desde el universo de la improvisación para crear un ambiente atractivo. Esta sesión cero, además, fue un aporte para que la *actriz dos* pueda acercarse de manera más amigable al resto del grupo puesto que los demás participantes pertenecíamos a una misma promoción y veníamos trabajando juntos en diversos espacios durante casi cinco años.

Este primer encuentro, logró establecer una relación cercana entre todos los participantes del laboratorio, que se mantuvo a lo largo de todo el proceso. Fue muy importante para nosotros haber logrado desarrollar esto, puesto que nuestra propuesta plantea la idea de trabajar desde las emociones reales de cada uno y si quienes participan de las exploraciones no se sienten seguras con quienes las dirigen, el proceso entra en conflicto. No podíamos permitirnos presentar un laboratorio en donde la dinámica de trabajo sea distante entre los investigadores y las actrices.

Al finalizar la sesión cero, entregamos a las actrices los textos que trabajarían y les anunciamos las parejas que conformarían a través de un sorteo. Esta decisión fue tomada de manera aleatoria puesto que no buscamos mediar la selección de textos o personajes por nuestros intereses particulares con la finalidad de dar una mayor objetividad a la investigación.

Las escenas entregadas fueron “Carpín dorado” y “Caída libre”, ambas pertenecientes a “Trilogía de una despedida” del dramaturgo peruano Diego La Hoz¹⁶. Las *actrices uno* y *dos* trabajarían en conjunto la escena “Carpín dorado”, abordando la *actriz uno* el personaje de CAROLINA y la *actriz dos* el personaje de SOFÍA. Las *actrices tres* y *cuatro* trabajarían en conjunto la escena “Caída libre”, abordando la *actriz tres* el personaje de ALEJANDRA y la

¹⁶ Las escenas se encuentran presentadas como *Anexo 1* y *Anexo 2*

actriz cuatro el personaje de CAMILO (adaptado, para las necesidades de este laboratorio, al femenino: CAMILA¹⁷).

Ya para la primera sesión del laboratorio per se (“sesión uno”), comenzamos el trabajo de la concepción del *sujeto en estado de exploración*. Nuestra propuesta se presenta como una búsqueda de la verdad de uno mismo desde el encuentro con un otro con miras a alcanzar un reconocimiento personal en una realidad alternativa. Es por esto que la primera sesión buscó esclarecer y profundizar en la relación real que las parejas generaban en la realidad alternativa. Fue interesante descubrir cómo el conocerse anteriormente puede afectar en que una relación tenga una mayor intensidad vista desde afuera, como en el caso de las actrices *tres y cuatro*, mientras que una relación que recién se va gestando es más probable que muestre la timidez del primer contacto, como en el caso de las actrices *uno y dos*.

Siguiendo las premisas de nuestro laboratorio, nos tomamos un momento importante al inicio de la sesión para profundizar en los términos por ser la primera vez que se presentaban. Para esto, se esclareció la idea propuesta al momento de haber sido convocadas y se precisó la terminología a utilizar — principalmente los conceptos de *sujeto en estado de exploración* y espacio de exploración (realidad alternativa)—. A su vez se presentó el dispositivo a experimentar, haciendo énfasis en que, en su mayoría, el laboratorio se desarrollaría a partir de improvisaciones que les permitan gestar las vivencias que aporten como bagaje a la futura encarnación de los personajes que les habían sido otorgados (la gestación de una memoria emotiva alternativa).

Una vez presentados los términos (y siendo conscientes que este esclarecimiento sería importante repetirlo cada vez que entremos a los momentos de reflexión) iniciamos trabajando las relaciones desde el encuentro más básico: *la mirada*. Los investigadores creemos que desde esta podemos abrir un cúmulo de posibilidades para relacionarnos. Aperturar la mirada hacia un otro de manera honesta (mostrándonos sin las máscaras del cotidiano y presentando nuestras emociones de la manera más honesta posible) permite generar un primer nexo emocional con mi compañero en pro del futuro trabajo a abordar. Más allá de simplemente visualizar lo que está afuera, se trata de

¹⁷ Cabe resaltar que el cambio de género no influyó en ningún otro aspecto del texto. Este no fue un impedimento para alcanzar el drama central de la escena.

ser sinceros permitiéndonos ir a fondo en la forma en la que observamos y nos dejamos observar, permitiéndonos descubrir, dejándonos afectar, afectando, sorprendiéndonos, empatizando. Es desde esta premisa que *la mirada* planteó el inicio de la exploración y acompañó todo el desarrollo de la misma. Gracias a la apertura generada por la mirada, el accionar sobre el otro fue permitido y desarrollado de manera orgánica puesto que, a partir de este primer anclaje, las actrices lograron generar un estadio de confianza y complicidad que les permitía reconocer los impulsos que sus compañeras generaban en ellas, logrando que sus movimientos y reacciones fueran consecuentes a sus descubrimientos.

En este sentido, *la mirada* se convirtió en el vehículo idóneo para el desarrollo de nuestro laboratorio. Fue muy curioso e interesante cómo a partir de haber planteado este primer ejercicio como puerta de inicio al laboratorio, logramos generar un mecanismo totalmente funcional para el encuentro con el otro. Tras esta sesión, decidimos *la mirada* sea nuestro punto de partida para las exploraciones. Esta se convirtió en un método para recordar las vivencias que se iban gestando y, en este sentido, en el detonante preciso para iniciar todos los procesos de resignificación.

Estos espacios de investigación libre responden al carácter exploratorio ya mencionado que el laboratorio necesitaba, puesto que la idea de la gestación de una memoria emotiva alternativa no era posible sin la libertad que la exploración otorga a las actrices, con miras al desarrollo de historias reales desde la verdad de las mismas. Sin embargo, es importante mencionar que nuestro laboratorio buscó siempre generar un espacio de diálogo al finalizar los ejercicios puesto que, al ser un trabajo muy sutil en cuanto al reconocimiento de “lo que sucede” y “lo que me sucede”, resultaba necesario traducir la experiencia subjetiva en productos objetivos y más tangibles.

En esta primera sesión se logró que las actrices conozcan la forma particular de accionar y de relacionarse que tienen con su pareja de trabajo. Antes de finalizar la sesión reafirmamos la idea de que este espacio de trabajo es un ambiente seguro y positivo para la transgresión de los límites propios del cotidiano a manera de impulsar su búsqueda en las sesiones sucesivas, ya que estas harían hincapié en la transformación del vínculo particular de cada pareja.

En las sesiones dos, tres y cuatro, abordamos el trabajo de resignificación del otro. Como habíamos planteado dentro de nuestro cronograma, en estas tres sesiones profundizamos en la idea de transformar la relación particular que tenían las actrices desde su primer encuentro, hasta lograr vivenciar la relación planteada por los textos sugeridos por los directores del laboratorio. Este fue un proceso conducido a través de improvisaciones basadas en las primeras impresiones que cada una poseía acerca de cómo, desde su propia verdad, encarnarían una relación similar a la propuesta. En el caso de las *actrices uno* y *dos*, debían explorar una relación de pareja que tuviera como características la convivencia y una dinámica desarrollada durante cinco años. Para esta dupla fueron particularmente complicados los primeros acercamientos. Se presenciaba con claridad la dificultad del contacto cercano e íntimo durante la segunda sesión. A lo largo de las conversaciones se presentaba como impedimento el hecho de no tener la suficiente confianza para transgredir un vínculo amical preestablecido. La conciencia, sin embargo, de los conceptos de *sujeto en estado de exploración* y espacio de exploración sí parecían haber sido comprendidos de manera racional.

En cuanto a la segunda pareja conformada por las *actrices tres* y *cuatro*, la resignificación del otro no fue un proceso tan ajeno a su realidad. El texto a abordar planteaba una relación de hermanas que se asemejaba mucho a la relación de las actrices. Los juegos y dinámicas encontrados en la exploración daban claras luces de que lo que se observaba era una relación totalmente cercana y placentera. Era difícil precisar el hecho de que ambas fueran hermanas, sin embargo, nos sentíamos tranquilos al presenciar que se iban gestando juegos repetitivos y acciones que clarificaban la mayoría de edad del personaje que encarnaba la *actriz tres* (tal y como se planteaba el personaje que encarnaría) en contraste con la actitud infantil de la *actriz cuatro* (cuyo personaje murió a una corta edad). Este hecho fue clave para el futuro desarrollo de la situación propuesta en donde ambas hermanas se relacionaban en un espacio onírico donde se manifestaba el paso del tiempo y la madurez en una, más no en la otra (aunque sí físicamente).

Estos inicios del trabajo de resignificación del otro dieron resultados muy satisfactorios puesto que los investigadores presenciábamos exploraciones bastante verosímiles. Ambos nos pudimos identificar con las exploraciones

observadas. Reconocíamos emociones reales en nosotros gracias a la encarnación vívida de los nuevos vínculos gestados por las actrices dentro del espacio de trabajo¹⁸. El principio de escucha era un factor clave para que las exploraciones lleguen a un nivel alto de verosimilitud, factor que fue potenciado por la naturaleza íntima del trabajo que les permitía darse la libertad de probar lo que creyeran conveniente para transformar su relación. Gracias a esto, las actrices fueron permitiéndose transgredir los limitantes que iban encontrando en las reflexiones post-exploratorias de sesiones anteriores, abordando cada vez con más confianza y cercanía el vínculo deseado.

Con miras a generar un traspaso coherente y asentado desde las exploraciones de relación hacia la situación presentada en los textos, propusimos en la última sesión de esta primera etapa de resignificación de la relación un ejercicio basado en una exploración escénica que les permita transitar el recorrido total de la relación de los personajes (desde su primer encuentro hasta el momento previo a iniciar las escenas). Este viaje les permitió crear y experimentar, en conjunto, hechos que podrían haber vivido los personajes antes del momento en el que transcurre la escena, para así ingresar a esta con un bagaje mucho más amplio y consolidado por ambas. Esto se realizó con la finalidad de brindar a las actrices un nuevo recorrido que les permita encarnar de manera más fiel la futura situación a explorar.

Durante las sesiones cinco y seis direccionamos las exploraciones hacia el desarrollo y la apropiación de la situación propuesta en los textos, por parte de las “nuevas” relaciones alcanzadas por las parejas. El hecho de que la resignificación de las relaciones dentro de esta realidad alternativa había ido desarrollándose de manera positiva no debía verse entorpecido por el ingreso de un nuevo concepto de carácter situacional. Por ello, ya que veníamos de un trabajo de exploración en conjunto (parejas en simultáneo), para esta 5ta sesión decidimos trabajar por separado, con miras a lograr que, en primer lugar, el camino de resignificación asimilara de manera menos abrupta el nuevo estímulo y, a su vez, las parejas experimenten cómo sería trabajar en un ambiente en donde ellas sean las únicas participantes —como sucede en las escenas que desarrollan—.

¹⁸ Esto siguió sucediendo a lo largo del laboratorio pudiendo comprobar su validez a partir de los comentarios de los invitados a la muestra final.

La apropiación de la situación abarcó, nuevamente, un conjunto de exploraciones libres en las que las relaciones se adecuaban a los nuevos estímulos que el texto proponía. Gracias a que este, desde un principio, fue el cimiento sobre el que se gestaron las improvisaciones, la situación a encarnar ingresó con facilidad en el imaginario de las actrices.

Inicialmente buscamos generar una consciencia de cuáles eran las situaciones que vivenciaban los personajes. En el caso de “Carpín dorado”, SOFÍA le dice a CAROLINA, su pareja, que deben terminar su relación porque viajará a Noruega antes de que el cáncer acabe con su vida y no quiere que ella esté ahí para presenciarlo; mientras que en el caso de “Caída libre”, ALEJANDRA visita a CAMILA, su hermana muerta hace varios años, para contarle que la casa en la que su espíritu habita será destruida y, tras esto, acabar con su vida¹⁹.

Una vez que estas fueron interiorizados a través de un reconocimiento verbal de las mismos, se pasó nuevamente a la exploración como la veníamos trabajando. Los conceptos de *sujeto en estado de exploración* y realidad alternativa, para este entonces, estaban inmersos dentro de los universos personales de las actrices, lo que les permitió abrirse a continuar transgrediendo lo que consideraban necesario para solidificar la relación buscada.

Gracias al hecho de que poco a poco las exploraciones eran mucho más vívidas y traían consigo la carga que las relaciones propuestas por los textos sostenían, las exploraciones fueron de un carácter más orgánico en el cual se manifestaban emociones provenientes de la verdad de las actrices y no de la interpretación externa —como podíamos constatar en los espacios de diálogo—. Este proceso de indagación en la situación profundizó mucho más la relación que ya se había ido forjando en las actrices y, por lo tanto, el vínculo que se venía resignificando.

Sin embargo, no solo de las experiencias congruentes con los objetivos planeados surgieron los resultados importantes, sino también gracias a momentos en los que creímos que el desarrollo de las sesiones escapaba de

¹⁹ Además de estas dos grandes situaciones, cada personaje pasaba por pequeñas situaciones personales, siempre propuestas por el texto, que enriquecían el desarrollo de las escenas y que las actrices debían tener presentes durante las exploraciones.

nuestro control. En una oportunidad, mientras la exploración de la sesión terminaba, la *actriz tres* rompió en llanto cuando la improvisación había terminado y queríamos dar paso a la reflexión. Al parecer el proceso de investigación escénica había sido tan fuerte que la había afectado en áreas que desconocíamos, por lo que los ejercicios de cierre que constantemente realizábamos al término de las exploraciones con la finalidad de devolver la estabilidad a las actrices, esta vez no fueron suficientes.

Con miedo por lo que había sucedido decidimos adelantar la reunión que tendríamos con nuestro asesor psicológico Guillermo Guerra. Los jefes de proyecto conversamos con él acerca de lo ocurrido y acerca también de los miedos que teníamos, no solo desde esa sesión, sino desde el inicio del laboratorio por saber que constantemente trabajábamos con emociones reales e individuos particulares. Esa reunión fue de vital importancia para nosotros puesto que reafirmamos que nuestra propuesta planteaba una metodología segura para las exploraciones generadas y nos permitió ajustar algunos puntos en los que podíamos estar flaqueando —por ejemplo, la orientación de los ejercicios de cierre—.

Desde un principio nosotros habíamos planteado unas “reglas de juego” en las que cada participante aceptaba adentrarse en un proceso que trabajaba directamente con sus emociones. Por otro lado, estos participantes tenían plena libertad de decidir hasta dónde pueden o no pueden llegar. Guillermo nos comentaba que jugar con las emociones de manera consciente y cuidadosa es muy distinto que utilizarlas como meras herramientas de trabajo. Hay que tener un cuidado especial en el inicio de un viaje como este puesto que el tiempo necesario para cada uno puede ser diferente hasta llegar a sentir comodidad con la apertura de las propias emociones. El juego es una herramienta a través de la cual el proceso puede tomarse de una manera mucho más amigable. Quien se adentra en un trabajo como este, tiene que tener total conciencia de que podría ser una tarea dura. Hay hechos que no podemos controlar como el que emociones ajenas a lo trabajado en el laboratorio se presenten. Somos humanos y es natural que se puedan calar sensaciones distintas (como historias personales). Sin embargo, el reconocimiento de que quienes dirigimos este espacio hayamos establecido un conjunto de premisas en las que velamos por, justamente, la tranquilidad y estabilidad emocional de los participantes,

nos dio la confianza de saber que este proceso sí es saludable. Dentro de nuestras bases, el proceso de salida y de distanciamiento de lo explorado en la realidad alternativa es una obligación y un hábito que buscamos reforzar en quienes trabajan con nosotros. Si bien lo que sucedió en esa ocasión nos cuestionó, conversar con Guillermo nos dio la confianza para no desmerecer nuestra propuesta sino más bien confiar en las premisas que planteamos desde el principio, y el impulso para ajustarlas de acuerdo con las necesidades que se presentasen durante el desarrollo de las mismas. Gracias a esto, y habiendo recobrado la confianza en nuestra propuesta inicial, volvimos a los ensayos, no sin antes recordar al grupo que la realidad alternativa que construíamos con ellas procuraba ser un espacio de trabajo seguro, por lo cual, con miras a que todos podamos tener la confianza de trabajar a plenitud y conciencia, volvimos a mencionar que todos estábamos en nuestra entera capacidad de mostrar dudas o inquietudes que puedan surgir, ya que estas forman parte del aprendizaje en grupo. Gracias a que retomamos la confianza en conjunto, las siguientes sesiones se dieron de forma más fluida y dinámica. Tanto las actrices como nosotros reconocíamos un progreso en las exploraciones, lo que permitió que las entradas sean mucho más directas y que las salidas no fuesen dificultosas ni emocionalmente abrumadoras. Estas rápidas transiciones no implicaron un descuido en el contenido recolectado en las exploraciones ni en la sensibilidad de las actrices. Quedaba claro que tanto los conceptos como las premisas se asentaban de manera más sólida cada vez y que se evidenciaba un progreso y un gusto por lo que se iba logrando. Las sesiones siete y ocho se centraron en la reflexión en torno a lo desarrollado en las sesiones previas, poniendo énfasis en el reconocimiento de qué aspecto era necesario reforzar para poder alcanzar una escena sólida con la cual sustentar lo que solicitaba el texto. Para estas dos últimas sesiones del laboratorio como tal, las exploraciones libres, si bien habían sido la constante del laboratorio, se dejaron un poco de lado, para concentrar la atención en el desarrollo de las escenas. El texto, al ser un elemento que debía haber sido aprendido a lo largo del proceso —sin ninguna intención premeditada detrás de las palabras, sino simplemente como una herramienta neutral que permita reconocer los momentos por los que la escena transitaba— tomó protagonismo y se utilizó como premisa base para las exploraciones/representaciones. El

hecho de unir las palabras exploración/representación busca expresar que en ningún momento se buscó establecer una partitura de movimientos fija, por lo que cada vez que se realizó la escena, esta se mantuvo sólida en su fondo, pero modificándose en su forma gracias a la verdad propia del “aquí y ahora”. Como mencionamos anteriormente, estas dos últimas sesiones se centraron en reconocer qué hacía falta para que la escena termine de cerrarse (ya sea respecto a características propias del trabajo de las actrices como elementos externos al mismo).

Encontramos, en ese sentido, que en la pareja compuesta por las *actrices uno* y *dos* aún se debía hacer mayor énfasis en algunos aspectos relacionados a la situación como el que el hecho de que el personaje que la *actriz uno* encarnaba quedaría sola luego de cinco años de haber estado con alguien, lo que significaba volver a empezar su vida desde cero. Sumado a eso encontramos que, para esa escena en particular, las actrices necesitaban de elementos físicos para sustentar sus acciones y ser consecuentes con la propuesta dramática. Para esto fue necesario conseguir, por ejemplo, una maleta y ropa que introducir en ella por parte de la *actriz dos*, quien iría realizando esta acción a lo largo de toda la escena.

Por otro lado, en el caso de la pareja conformada por las *actrices tres* y *cuatro*, descubrimos que también hacía falta enfatizar algunos detalles particulares de la situación que atravesaban ambos personajes en la escena. Se hizo un hincapié en el accionar de la *actriz cuatro* que estaría mediado por el hecho de que su personaje conoce el por qué su hermana se presenta ese día ante ella (está ahí para suicidarse). Además, hechos como el que entre ambas hermanas existía una dosis de relación incestuosa o que los recuerdos de la casa en la que siempre vivieron serían demolidos debían ser enfatizados para potenciar el vínculo final al que llegarían. En su caso, a diferencia de la otra pareja y por ser una escena perteneciente al género del realismo mágico, no fue necesaria la inclusión de aditamentos, sino básicamente la adaptación de cubos para la puesta en escena y la utilización de hojas secas que las mismas actrices fueron consiguiendo para las pasadas.

Tras estas dos sesiones cerramos el proceso del laboratorio con resultados muy satisfactorios en las escenas que observábamos. Lo que presenciábamos estaba dotado de una verdad diferente a la que solemos llegar a partir de la

construcción técnica²⁰ que nos había sido inculcada y de una intimidad propia de la forma de exploración que habíamos planteado desde las improvisaciones que no se perdió a lo largo del proceso.

En este sentido, y gracias a los resultados alcanzados hasta la fecha programada como cierre del proceso de laboratorio, podemos afirmar que nuestra hipótesis fue constatada de manera positiva, otorgándonos resultados objetivos que se presentarán de forma detallada en el siguiente apartado.

Sin embargo, pese a que el laboratorio ya había finalizado y solo quedaba la muestra de los resultados obtenidos, nuestro asesor Mateo Chiarella, luego de haber visto nuestra última sesión, nos recomendó acercar las escenas que habían surgido hacia un producto más ligado a un código óptimo para la representación escénica. Sugirió esto ya que en su visita no logró escuchar lo que las actrices decían al momento de representar las escenas —puesto que las exigencias escénicas no jugaron un rol protagónico en nuestra investigación ya que consideramos que la hipótesis podía responderse sin ellas— y nos propuso activar la “conciencia del público”²¹ que como estudiantes de la especialidad ya teníamos incorporada.

A partir de esta sugerencia, decidimos tener un par de sesiones externas al laboratorio²² con la finalidad de llevar a cabo una preparación para la muestra. Habiendo sido nuestra idea inicial el presentar exploraciones similares a las del laboratorio y las escenas como las habíamos desarrollado desde el espacio de trabajo —es decir, sin conciencia del público—, decidimos modificar la propuesta, puesto que entendíamos que lo que Mateo sugería potenciaría el hecho de que nuestra investigación podía servir como materia prima para la creación de productos escénicos —que se consoliden por la intervención estética de un director—.

Es así que en estas dos sesiones de trabajo previas a la muestra que realizaríamos enfatizamos el trabajo a partir de la conciencia del público —únicamente proyección, dicción y atisbos de conciencia de un frente—. Ya que nuestro rol no era el de directores de un montaje sino de directores (o guías,

²⁰ Construcción externa / planeación no vivencial.

²¹ Con esto nos referimos a la conciencia de que estamos presentándonos frente a un grupo de espectadores que deben ser partícipes de lo que sucede. Por ello, como actores debemos asegurar que la pieza sea clara tanto visual como auditivamente.

²² Estas sesiones no están consideradas en el programa.

para hacer una distinción) de un proceso de laboratorio, no impusimos ninguna visión personal en las escenas y dejamos que continúen su carácter espontáneo al momento de ser realizadas. El resultado fue el que esperamos. Rápidamente las actrices adoptaron las herramientas que ya conocían gracias a sus estudios, pero la intimidad que habían gestado comenzó a disiparse. Este hecho logró estabilizarse hacia el final de las sesiones, con lo que los directores quedamos satisfechos y seguros de presentar las escenas en la muestra final que tendríamos.

Finalmente, la muestra sucedió en una de las aulas en las que veníamos trabajando el laboratorio, teniendo como invitados a dos profesores (Mateo Chiarella y Claudia Besaccia) y dos alumnos de último ciclo de la especialidad (Josué Castañeda y Daniela Zea). Consideramos invitar a estas personas puesto que sus búsquedas teatrales compartían nuestra visión y además porque conocían el trabajo de las actrices participantes del laboratorio y podían darnos una mirada objetiva sobre el avance de las mismas —o lo contrario—. Luego de la muestra tuvimos un momento de discusión en el cual se destacaron nuevas virtudes y defectos que nosotros no habíamos notado en nuestro proceso. Se destacó principalmente los logros relacionados a la verosimilitud en escena como producto de la sólida relación construida entre los personajes, lo cual nos ayudó, al ser contrastado con la información obtenida en el laboratorio, a tener más puntos de vista en favor de la comprobación de nuestra hipótesis.

5.2. Análisis de resultados

VARIABLES	INDICADORES
1. COMPRENSIÓN RACIONAL DE LA METODOLOGÍA DE EXPLORACIÓN PROPUESTA	<ul style="list-style-type: none"> - Las actrices demuestran de manera verbal y escrita el entendimiento de los conceptos propios de la investigación <ul style="list-style-type: none"> • Explican sus experiencias subjetivas en los espacios de diálogo haciendo uso de los términos propuestos • Son capaces de complementar las ideas de sus compañeras haciendo uso apropiado de los términos propuestos • Completan sus bitácoras en diálogo con la terminología trabajada - Las actrices demuestran de manera verbal y escrita el entendimiento de las implicancias del trabajo como <i>sujetos en estado de exploración</i> <ul style="list-style-type: none"> • Demuestran una intuición acorde a lo que sucede en el espacio de exploración • Completan los espacios “límites” y “proyecciones” de sus bitácoras con consecuencia y disposición con los riesgos que esto podría implicar

VARIABLES	INDICADORES
<p>2. ACTITUD DE ESCUCHA</p> <p>- Proceso cíclico</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Desarrollar una escucha activa con el entorno <ul style="list-style-type: none"> • Se dejan afectar por los estímulos reales del espacio en que se encuentran (incluso factores que no intervienen en la escena) • Reconocen la necesidad de incluir elementos que estimulen la vivencia • Generan un espacio concreto consecuente con las exploraciones • Desarrollan una escucha activa con el otro <ul style="list-style-type: none"> - No existe una predisposición física ni emocional (sus reacciones son consecuencia del accionar de su compañera) <ul style="list-style-type: none"> • Al abordar el texto, no existe una decisión previa sobre el mismo. Surge teñido de la verdad del momento. - No se ensimisman (a menos de que sea una consecuencia de lo que el otro les produce) - No acortan los procesos. Estos responden a la afectación real que vivencian - Desarrollan una escucha activa consigo mismas <ul style="list-style-type: none"> • Se encuentran en un estado de vulnerabilidad, no lo juzgan y trabajan desde él (no actúan las emociones) - Las vivencias se desarrollan de acuerdo con el principio del “aquí y ahora” <ul style="list-style-type: none"> • La repetición no es sinónimo de reproducción
<p>3. RESIGNIFICACIÓN DEL VÍNCULO</p> <p>- Transgresión del vínculo inicial</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Existe una apropiación de la relación propuesta por el texto <ul style="list-style-type: none"> • Cambia la calidad del contacto • La mirada se modifica • Surgen acciones propias del universo personal de las actrices • Surgen códigos particulares de la pareja - Existe una apropiación de la situación propuesta por el texto <ul style="list-style-type: none"> • Muestran reacciones emocionales coherentes frente a los hechos • Se revive la progresión dramática sin necesidad de una partitura

Con la finalidad de realizar un análisis que logre sintetizar la información observada en el laboratorio y la recolectada a través de nuestras herramientas de análisis —información que puede observarse en los anexos del informe—, hemos decidido realizar el cuadro recientemente presentado, una sistematización de los logros de las actrices a partir de los indicadores presentados en el apartado *4.3.5 Variables e indicadores*. Debe quedar en claro que los resultados aquí presentados pueden haberse manifestado en mayor o menor medida entre las actrices, pero todos han podido observarse en las cuatro, por lo que, al haber sido los indicadores redactados bajo la premisa de poder ser respondidos con sí/no, todos ellos deben ser acompañados de un sí.

La investigación académica, por su pretensión objetiva, nos ha obligado a reducir en la mayor medida posible los factores subjetivos observables en el trabajo de las actrices, por lo que la extensión del apartado anterior se debe a que el espacio de descripción de la experiencia sí nos permite agregar detalles de una apreciación subjetiva con miras a no desarraigar nuestra investigación del carácter emotivo propio del arte del actor. Dicho esto, presentamos estos resultados que, consideramos, engloban la experiencia en puntos reconocibles —observables en el cuadro recientemente presentado— de manera desarrollada.

En primer lugar, haremos referencia a los indicadores de la variable “Comprensión racional de la metodología de exploración propuesta”:

El indicador “Las actrices demuestran de manera verbal y escrita el entendimiento de los conceptos propios de la investigación” se manifestó en tres aspectos principalmente. El primero es el hecho de que las actrices fueron capaces de explicar en los espacios de diálogo las experiencias subjetivas vividas durante las exploraciones haciendo un uso coherente de los términos propuestos. Si bien en un inicio el entendimiento no se dio en su totalidad, conforme avanzaron las sesiones y se fueron revisando las premisas que resultaban oscuras, los términos lograron ser entendidos y absorbidos por las intérpretes.

A manera de complemento de este primer punto, consideramos importante resaltar que las actrices no solo eran capaces de hacer un uso lógico de los términos para explicar sus propias sensaciones, sino que también eran capaces de aplicarlos para complementar las ideas postuladas por sus compañeras.

En última instancia, justificamos el alcance satisfactorio de este indicador puesto que las actrices no solo eran capaces de mostrar conocimiento de los términos propios del trabajo en el laboratorio de forma verbal, sino que además los utilizaban para sistematizar su experiencia y proyectarla hacia futuro en sus bitácoras.

Respecto al indicador “Las actrices demuestran de manera verbal y escrita el entendimiento de las implicancias del trabajo como *sujeto en estado de exploración*” podemos afirmar que esto se logró satisfactoriamente, en primer lugar, puesto que las actrices demostraron intuiciones que se asemejaban de

manera muy fiel a lo que sucedía en el espacio de exploración. La capacidad para proyectar las implicancias emocionales que requiere este trabajo demostró constantemente tanto el entendimiento de la dinámica como la disposición a abordarla, por lo cual lo consideramos un elemento importante en el análisis.

En segundo lugar, consideramos que este indicador también se manifestó en el hecho de que las actrices completaban los espacios de “límites” y “proyecciones” de sus bitácoras con consecuencia y demostrando disposición a correr los riesgos que esto podría implicar —puesto que estos apartados se enfocan en la transgresión de límites reconocidos durante las sesiones y cuáles se buscarían transgredir en adelante—. El hecho de que las actrices manifiesten la disposición de abordar estas metas demuestra que están en pleno conocimiento —o por lo menos una intuición certera— de lo que implica abordarlos, además de demostrar confianza en el proceso de creación propuesto.

Respecto a la variable “Actitud de escucha” —cuya organización en el cuadro, que puede resultar confusa, busca manifestar la circularidad ya explicada en el apartado 4.3.5 *Variables e indicadores*—puede afirmarse lo siguiente:

El indicador “Desarrollan una escucha activa con el entorno” se pudo constatar ya que, en primer lugar, las actrices se dejaban afectar por los estímulos reales del espacio en que se encontraban e incluso por los factores que no intervenían en las escenas. Elementos como sonidos provenientes del exterior del aula donde se desarrollaban las exploraciones, por ejemplo, empezaban a formar parte de las escenas puesto que, respondiendo a la lógica del “aquí y ahora”, se convertían automáticamente en los ruidos que los personajes escuchaban en su realidad.

Este primer factor observable se complementaba con el hecho de que las actrices empezaban a reconocer la necesidad de incluir elementos (escenografía y utilería) que estimulen la vivencia sin la necesidad de premeditar su importancia en la escena. Conforme exploraban, las actrices, en diálogo con las necesidades del texto y sus propias emociones surgidas por el encarnamiento de las circunstancias dadas, fueron identificando objetos que eran necesarios para alimentar de manera efectiva las historias generadas en el espacio de la realidad alternativa.

A su vez, así como se fueron reconociendo elementos que pudieran formar parte de las escenas, también se fue delimitando naturalmente un espacio particular para cada pieza que permitiese a ambas parejas desarrollarse de manera consecuente con la propuesta del texto. No se necesitaron acotaciones de los textos para establecer este espacio: se fue creando de acuerdo a la vivencia conjunta de las actrices al habitar esta realidad que poco a poco se iba volviendo de ellas.

La última manifestación observable de este indicador —y es aquí donde inicia la circularidad mencionada— fue el segundo indicador de la variable analizada, es decir “Desarrollan una escucha activa con el otro”. Los elementos a través de los cuales se pudo constatar la manifestación de este indicador fueron:

En primer lugar, el hecho de que las actrices no mostraban una predisposición física o emocional guiada por las preconcepciones que pudieran tener del texto a la hora de trabajar con sus compañeras. Las reacciones que mostraban eran consecuentes con el accionar de su compañera de trabajo y la principal manifestación de esto era el hecho de que los textos surgían teñidos por la verdad del momento —la mayoría de las veces— y no con un cántico que reflejase una decisión tomada de antemano. De la misma manera, las acciones físicas no estaban premeditadas y respondían coherentemente a los impulsos generados por el otro en escena: a lo largo del proceso pudimos notar una variación constante en los movimientos de cada una de las actrices.

En segundo lugar, otra manifestación de la constante escucha con el otro fue el hecho de que las actrices no se ensimismaban, a menos de que esto surgiera de una reacción a lo que su compañera de escena les producía.

El tercer argumento que sostiene la validación de este indicador es el hecho de que, gracias a la libertad que les otorgaba la exploración libre, los procesos psicológicos que vivían las actrices “duraban lo que tenían que durar”, es decir, ni se acortaban ni se prolongaban más de lo necesario. Cada reacción y la duración de la misma respondía de manera coherente a la afectación real que las actrices vivenciaban a partir de lo sucedido con su compañera.

El último factor que valida este segundo punto es el tercero en el proceso circular de la escucha y la tercera manifestación del indicador analizado: “Desarrollan una escucha activa consigo mismas”. Este indicador se pudo constatar en el hecho de que las actrices se encontraban en un estado de

vulnerabilidad constante y no lo juzgaban —es decir, no emitían un juicio crítico sobre este que las invitara a imponer acciones para bloquearlo— y, además, trabajaban desde esta vulnerabilidad (es decir, no actuaban sus emociones). Si bien esta manifestación puede resultar dudosa de responderse netamente desde la observación —lo cual no debe restarle importancia a esta herramienta de análisis—, podemos sostener que sí sucedió puesto las actrices lo trajeron a colación constantemente en las reflexiones y debates surgidos en el laboratorio, así como también en sus bitácoras personales.

Respecto al segundo y último indicador de la variable analizada “Las vivencias se realizan de acuerdo con el principio del “aquí y ahora”” se puede afirmar que esta se volvió tangible en el momento que observábamos que la repetición dejó de ser sinónimo de reproducción. Tanto las exploraciones como las pasadas de las escenas eran realizadas en su amplia mayoría influidas por lo que realmente estaba pasando en el momento y no a través del esfuerzo de revivir alguna acción que en oportunidades anteriores haya funcionado. Si es que alguna se volvía a manifestar se daba de manera natural y no como una imposición planeada por las actrices.

Finalmente, respecto a la variable “Resignificación del vínculo” puede afirmarse lo siguiente:

El indicador “Existe una apropiación de la relación propuesta por el texto” se manifiesta, en primer lugar, en el hecho de que la calidad de contacto entre las actrices cambió. El trabajo desde la fisicalidad, constantemente impulsado en nuestro laboratorio, fue evolucionando conforme se desarrollaban las sesiones. En las exploraciones y en las escenas cada vez se podía observar de manera más clara un cambio en la manera en que las actrices se relacionaban con el cuerpo de su compañera, lo cual respondía al hecho de que se estaban permitiendo habitar un vínculo ajeno al propio. Por ejemplo, en el caso de la pareja conformada por la *actriz uno* y la *actriz dos* el contacto inició en las primeras sesiones demostrando cierta cautela (puesto que era la primera vez que trabajaban juntas) y terminó siendo bastante íntimo y cálido, mostrando características propias del tacto de una pareja, y en el caso de la dupla conformada por la *actriz tres* y la *actriz cuatro* el contacto que desde el comienzo denotaba una relación amical cercana poco a poco fue tiñéndose de un carácter protector y afectuoso propio de una pareja de hermanas.

En segundo lugar, la mirada se modificaba. Podía apreciarse como la manera en que las actrices se miraban durante las exploraciones cambiaba y, más objetivamente, las actrices manifestaban verbalmente cómo la calidad de la mirada se transformaba y, además, se convertía en un símbolo de la resignificación del compañero. Fue a través de esta que se iniciaban las sesiones de exploración, por lo que, al ser un motor que permitía revivir las experiencias ya acumuladas, se ha decidido contarla como una herramienta de constatación del presente indicador.

El tercer factor que, consideramos, permite constatar la validación del presente indicador es el hecho de que surgían acciones propias del universo personal de las actrices. Si bien habían algunos puntos de la relación a encarnar que no coincidían con las experiencias de las actrices en la realidad cotidiana, sí habían algunos factores que hacían eco en experiencias personales que cada una había atravesado y que las invitaban a conectar emocionalmente con la relación que estaban abordando. Estos puntos de encuentro permitían a las actrices tender puentes emocionales con la relación a abordar y las ayudaban a generar una mayor empatía con el nexa que buscaban encarnar.

Finalmente, consideramos que el último punto que ayuda a constatar el alcance satisfactorio de este indicador es el hecho de que empezaron a surgir códigos particulares de cada pareja, los cuales eran elementos únicamente reconocibles por la pareja que las ayudaban a manera de detonantes emocionales. Estos códigos —como maneras particulares de cogerse las manos o juegos repetitivos— permitían a las actrices generar un universo común que alimentaba el vínculo que generaban juntas y que cada vez las acercaba más a la relación a encarnar.

Respecto al segundo indicador “Existe una apropiación de la situación propuesta por el texto” puede afirmarse, en primer lugar, que las actrices mostraban reacciones emocionales coherentes con los hechos explorados. La intervención de la imaginación como motor para habitar situaciones que jamás han experimentado, de la mano con la compañera de trabajo, permitía a las actrices despertar emociones reales que mostraban un verdadero compromiso con el momento particular que estaban viviendo. Es así que, por ejemplo, cuando la *actriz cuatro* exploraba la muerte de su personaje, la *actriz tres* lo asimilaba como un hecho que la hacía romper en llanto por la conexión que

habían ido estableciendo, permitiéndose repetir este momento en distintas oportunidades. Las reflexiones fueron particularmente esclarecedoras en este punto, ya que, si bien la relación es más fácil de detectar con la observación, la situación imaginada es muy difícil de percibir, por lo que los comentarios personales de las actrices ayudaban a generar conclusiones más sólidas respecto a los logros alcanzados. Por ejemplo, la *actriz uno* manifestó durante los diálogos que fue asimilando el significado de la partida de su pareja, la *actriz dos*, en la medida en que fue comprendiendo lo que implicaba estar sola después de cinco años de haber estado en pareja.

Por último, el segundo punto que nos ayuda a sustentar el alcance satisfactorio de este indicador es el hecho de que cada vez que ensayábamos las escenas se revivía la progresión dramática sin la necesidad de una partitura fija. Esto nos indicaba que las actrices eran capaces de habitar la verdad del momento como consecuencia de una identificación tanto con la relación propuesta por la escena como con la situación a abordar como consecuencia de la resignificación efectiva del vínculo original. El trabajo desarrollado durante las sesiones fue lo suficientemente efectivo como para permitir que, en el espacio de la realidad alternativa, las actrices en sí mismas, sus compañeras y el espacio en el que se encontraban tomaran nuevos significados. Esto les permitía abordar las escenas bajo la conciencia del “aquí y ahora” y sin una secuencia establecida.

La consecuencia más gratificante de la variable “Resignificación del vínculo” es la constatación del surgimiento de una memoria emotiva alternativa, consecuencia del alcance satisfactorio de los indicadores desprendidos de esta variable. Cada proceso de exploración —realizado bajo las premisas de las primeras dos variables— permitió a las actrices resignificar lo que las rodeaba en el espacio de exploración lo que ayudaba a generar una realidad alternativa que respondiese de manera coherente al texto dramático trabajado, sin caer en una interpretación superficial, sino optando por una conexión real entre la verdad de las actrices y los acontecimientos sugeridos por el texto. Aquellos nuevos valores que se construían en cada sesión volvían a aparecer como detonantes en las siguientes exploraciones por lo que puede afirmarse que el proceso de gestación de esta “falsa verdad” fue acumulativo y que la aplicación de la misma fue satisfactoria.

5.3 Conclusiones del laboratorio

A partir del análisis de los resultados, nutrido por la información obtenida a lo largo del laboratorio y, principalmente, de los comentarios recibidos, los jefes de proyecto hemos llegado a elaborar nueve conclusiones del laboratorio —de las cuales algunas poseen subpuntos—:

1. La propuesta desarrollada no es viable en tanto no exista un consenso que valide la utilización de la metodología por parte de quienes integren la dinámica grupal a desarrollarse en la realidad alternativa.
2. Concebirse como *sujeto en estado de exploración* facilita al intérprete transgredir los limitantes propios de su cotidiano.
3. Es necesario el entendimiento de los términos para su aplicación en el desarrollo de las exploraciones.
4. Debe generarse un ambiente horizontal en el que los intérpretes tengan la libertad de detener la exploración de considerarlo necesario.
5. La propuesta metodológica sienta las bases necesarias para el desarrollo de un espacio de trabajo saludable; sin embargo, es necesaria la constante retroalimentación con los actores para prevenir factores de riesgo que puedan surgir en el camino.
 - Es importante estar dispuestos a reestructurar el laboratorio por ser un estudio fenomenológico. Dependiendo de las necesidades particulares de quienes realicen el laboratorio, las condiciones pueden y deben modificarse.
6. Generar un espacio de exploración en el que se desarrollen vivencias y relaciones interpersonales que no se experimentan en el cotidiano (memoria emotiva alternativa) ayuda a potenciar el bagaje del actor de un forma saludable.
7. La metodología propuesta permite a los actores tender puentes emocionales entre su propio vínculo y el vínculo que encaran —la verdad de los actores y la de los personajes—, por lo que consideramos que es una herramienta funcional para la búsqueda de la verosimilitud.
8. Tanto las actrices como los investigadores coinciden en que las metas trazadas para el laboratorio fueron alcanzadas de manera satisfactoria.

9. Los resultados surgidos a partir de la metodología trabajada pueden ser utilizados como materia prima de productos escénicos que alcancen su consumación a través de la visión de un director.

6. Conclusiones

Tras todo lo analizado en el presente informe, los autores llegamos a elaborar seis conclusiones principales del documento que responden directamente a la pregunta de investigación —algunas de las cuales poseen subconclusiones—:

1. La propuesta de exploración desde la concepción del *sujeto en estado de exploración* funciona de manera efectiva en la gestación de una memoria emotiva alternativa.
 - Permite a los intérpretes generar historias ajenas a su realidad
 - Permite a los intérpretes generar vivencias que no poseen
2. La intervención de la realidad de los actores es un elemento que potencia la verosimilitud en la interpretación.
 - Además, permite a los intérpretes establecer una conexión más íntima con las circunstancias dadas que vivencia el personaje.
3. El desarrollo de experiencias en una realidad alternativa segura facilita a los intérpretes el mostrarse vulnerables y, por lo tanto, desarrolla su habilidad de escucha con el otro, el entorno y consigo mismos.
4. Trabajar con los principios que rigen la realidad alternativa y bajo la concepción del *sujeto en estado de exploración* facilita a los intérpretes trasgredir los límites que el cotidiano les impone en pos de lograr encarnar el vínculo de los personajes de una manera más personal— incluso si los intérpretes no tienen un vínculo cercano en la realidad cotidiana—.
5. El trabajo con el otro permite al intérprete enfrentarse a pensamientos, emociones y fisicalidades distintas de las que él mismo puede ofrecer, lo que lo obliga a salir de su zona de confort y construir mediante una escucha activa sin ensimismarse.
6. Resulta más verosímil —por lo menos en la experiencia de las participantes— un trabajo producto de la resignificación del otro, el entorno y uno mismo que traer ideas preconcebidas al trabajo de exploración sobre los cuales edificar una verdad que nos es ajena.

Además de las conclusiones, hemos podido elaborar cuatro ideas finales que no buscan responder directamente a la pregunta de investigación, pero sí significar un aporte para futuras investigaciones:

1. La gestación de una memoria emotiva alternativa es un facilitador para superar las exigencias que el vínculo entre los personajes a encarnar requiere.
2. Por ser las emociones un mecanismo por el cual las personas podemos empatizar, consideramos que una vía para acercarse a la verdad en escena, en este sentido, es a través de la búsqueda de la afectación real a partir de lo que sucede y no por la imposición de una interpretación personal preconcebida. Es decir, no actuar, sino vivenciar.
3. Gracias a la investigación, observamos la importancia y necesidad de la gestación de términos que puedan encauzar la subjetividad que implica la labor de creación actoral.
4. Existe un vacío que hemos intentado complementar en relación con la creación de personajes a partir de la experiencia dual frente a la hegemonía de la creación individualista. Tras entender que los seres humanos nos conformamos a partir de quienes nos rodean y por ser la experiencia teatral una reconstrucción de las dinámicas sociales, podemos afirmar que una creación de personajes individual y aislada puede ser poco consecuente con el forjamiento natural de una identidad.

Referencias bibliográficas

Bruder, M., & Cohn, L. M., & Olnek, M., & Pollack, N., & Previto, R., & Zigler, S. (1986). *A practical handbook for the actor*. New York: Vintage.

Donnellan, D. (2004). *El actor y la diana*. Madrid: Fundamentos.

Gené, J. C. (1996). *Escrito en el escenario: Pensar el teatro*. Buenos Aires: CELCIT.

Ginochio, L & Benza, R & Tello, A & Chiarella, M & Rodríguez, Y. (s/f) *Guía de Investigación en Artes Escénicas*. Lima: s/e.

Goldstein, T. (2015). Feeling the Emotions of Acted Characters: Commentary on Heisel. *Empirical Musicology Review*, 10(2), 111-115.

Guskin, H. (2003). *Cómo dejar de actuar*. Barcelona: Alba.

Hagen, U. (1973). *Respect for Acting*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.

Heisel, E. (2015). Empathy as a Tool for Embodiment Processes in Vocal Performance. *Empirical Musicology Review*, 10(2), 104-110.

Krama, I. C. (2010). Rituals in Acting. *Business Journal for Entrepreneurs*, 10(3), 15-17.

Meisner, S. (2002). *Sobre la actuación*. Madrid: La Avispa.

Panainte M., Ene D. (2015). Sources of the Actors' Emotions Expressed on Stage. *Scientific Journal of Humanistic Studies*, 7(12), 84-88.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.

Ruiz, B. (2012). *El Arte del Actor en el siglo xx*. Bilbao: Artezblai.

Saint, M. (2014). The Paradox of Onstage Emotion. *British Journal of Aesthetics*, 54(3), 357-369.

Stanislavski, C. (1958). *Un actor se prepara*. México D. F.: Constancia.

Tuisku, H. (2015). Exploring Bodily Reactions: Embodied Pedagogy as an Alternative for Conventional Paradigms of Acting in Youth Theatre Education. *Youth Theatre Journal*, 29(1), 15-30.

Vásquez, W. (2015). *La escucha y la confianza como ejes del proceso creativo del actor: Dora y Las neurosis sexuales de nuestros padres*. (Tesis, Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima).

Vila, S. (2016). *Testimonio de una enseñanza teatral: Diálogos con Juan Carlos Gené sobre la acción física*. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae.

Zarrilli, P. (2014). Toward an Intersubjective Ethics of Acting and Actor Training. En P. Macneill (Ed.), *Ethics and the Arts* (pp. 113-124). NSW: Springer.

Anexos²³

²³A lo largo de todo el laboratorio lo que hoy denominamos *sujeto en estado de exploración* fue presentado como *actante*, por lo que este término aparecerá con regularidad en los anexos. Para mantener la fidelidad a los documentos tal y como fueron redactados, hemos decidido no modificar lo anteriormente explicado.

ANEXO 1

Herramienta desarrollada por Mireya Solis.

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 16/10/2017 Por: Diego Pérez y Sebastian Ramos
Asistentes: Diego Pérez Sebastian Ramos Actriz 1 Actriz 2 Actriz 3 Actriz 4	

Objetivo:
Comprender la relación entre los actantes

Transcurso:
La dinámica comenzó con un calentamiento individual basado en las necesidades de cada una de las actrices. Se utilizó una lista de reproducción de canciones de Phillip Glass con la intención de generar algunos estímulos durante la sesión (esta se mantuvo a lo largo de los ejercicios). Pasados unos minutos, se invitó a las parejas a separarse en el espacio y tomar una posición cómoda en el suelo. Estando una frente a otra, se les indicó que mantengan una conexión a partir de la mirada. Estas comenzaron la dinámica en un estado muy calmo que generó una atmósfera de pasividad. Las actrices uno y dos fueron las primeras en accionar sobre la otra. Hubo mucho contacto de sus manos con sus rostros, a diferencia de las actrices tres y cuatro que mantuvieron una mirada constante sin contacto alguno. La actriz cuatro, sin embargo, emitió un grito que luego (hacia el cierre de la sesión) describió como un impulso interno que tenía que ver con lo que la actriz tres estaba generando en ella. El ejercicio siguió desarrollándose con mayores interacciones por parte de las actrices uno y dos, pero también con algunas de las actrices tres y cuatro en una cadencia más pasiva. Luego de esto, se les pidió tener un pequeño diálogo acerca de lo ocurrido. Terminado este, se invitó a trabajar desde la fascia. Se sentaron una detrás de la otra para que quien estuviera detrás active la fascia de quien tenía delante suyo. La activación se basó en buscar separar la piel de los músculos (puesto que la fascia se encuentra entre ambas partes) generando un movimiento particular de los cuerpos para que estos encuentren una activación diferente a la usual. La idea fue lograr que quienes recibían el masaje encuentren una proyección real en su cuerpo que escape de la idea de “proyectarlo escénicamente”. Una vez que pasaron unos minutos de activación se fue invitando a que estos cuerpos se pongan de pie y continúen en un movimiento natural que continuaría generando quien los estaba activando. Luego de un par de minutos de una activación de pie, se dejaron libres a las actrices que habían recibido la activación para que estas caminen y retornen al punto de inicio para ser ellas ahora quienes activen la fascia de sus compañeras. El proceso se repitió de igual forma que la vez anterior, pero llegado el momento final del abandono, se pidió que continúe un contacto ahora

generado por parte de ambas. El contacto esta vez fue mucho más directo y sin tantas barreras como en un principio. Con miras a pasar a un ejercicio de exploración a través de los sentidos, se les pidió que cierren los ojos eliminando la visión hasta que sea nuevamente activada. El contacto, entonces, continuó con mayor énfasis. En la medida en la que continuaba desarrollándose la exploración, se introdujo el sentido del olfato para enfatizar ahora en este. Para este nuevo sentido, se pidió a las actrices que comiencen a verbalizar lo que tenían en mente al momento de accionar sobre sus compañeras y lo que estas generaban en ellas. La idea fue abrir una capa de sinceridad mayor frente a la exploración. De igual forma se continuó con el gusto, buscando que descubran una nueva forma de sentirse cercanas a sus compañeras. Al llevar al máximo estos estímulos las actrices comenzaron a tener una proxemia mucho mayor que se diferenciaba de manera muy marcada al ejercicio inicial. Finalmente, al entrar al sentido de la vista, se les pidió ir anulando los demás sentidos para volver a una posición cómoda en el piso que les permita mantener la mirada fijamente para reconocer qué detalles habían cambiado en comparación al primer contacto que tuvieron. En este momento pudimos notar que la forma en la que se relacionaban era opuesta al primer contacto de miradas que tuvieron. La mirada que intercambiaban las actrices uno y dos ahora era mucho más analítica, fría y en total quietud. En cambio, la mirada de las actrices tres y cuatro estaba cargada de una conexión muy intensa que transmitía un calor muy particular que logró explotar cuando cortamos el ejercicio y su primera reacción fue darse un abrazo. Siguiendo la línea de trabajo, pasamos a un momento de diálogo personal entre las parejas para reconocer qué era lo que se había generado en este nuevo momento. Una vez terminado nos acercamos a ellas para entregarles sus bitácoras de trabajo para que dibujen o escriban en ellas lo que deseen de forma personal. Luego de este momento, pasamos a entregarles las obras escogidas para cada pareja y los personajes que tendrían (estos últimos elegidos de manera aleatoria por sorteo). Se leyeron ambas obras y no se comentó sobre ellas. Finalmente, tuvimos una rueda de discusión en la que conversamos todos los participantes de la sesión. En general, los comentarios oscilaron entre la idea de que en un principio el contacto que podían tener era tímido pero que gracias a las exploraciones lograron generar una intimidad común que tiñó su relación de formas que no esperaban. Como última indicación se les pidió que para la siguiente sesión redacten de manera objetiva en un documento qué era lo que habían conseguido en esta sesión para ellas y para con su pareja. De igual forma, se les pidió que desde sus conceptos y lo logrado en la sesión, definan qué es para cada una el trabajo de los actantes en relación al espacio de exploración.

Conclusiones:

1. Las actrices demuestran una entrega positiva hacia los ejercicios propuestos. Gracias a esto, la vulnerabilidad y la escucha se hacen presentes.
2. El nivel de confianza que se genera en las exploraciones se reduce a la hora de reflexionar sobre lo sucedido.
3. El trabajo corporal es un estímulo efectivo para despertar los impulsos orgánicos de las actrices. La reflexión resulta igual de estimulante y permite generar puntos de contraste a lo largo de la sesión.

4. A manera de complemento del punto 3, resulta beneficioso iniciar y finalizar con el mismo ejercicio, puesto que permite sacar a la luz los logros obtenidos a lo largo de la sesión.
5. Las explicaciones están siendo claras y precisas. El hecho de alternar en la dirección de los ejercicios no confunde a las ejecutantes.
6. Resulta beneficiosa la estructuración clara de las sesiones. Resulta igual de positivo el diálogo entre los directores durante la sesión para modificar el desarrollo de la misma de acuerdo a lo que surge en el momento. Fue correcto hacer un cálculo estimado de la duración de cada ejercicio antes de la ejecución del mismo.
7. Existe una concepción teatralizada del trabajo del texto. La verdad que existió en las exploraciones disminuyó a la hora de leer las obras.

Proyección:

1. Como era de esperarse, la relación entre las actrices tres y cuatro está más desarrollada que la relación entre las actrices uno y dos. En base a esto, deben estudiarse los espacios comunes de las exploraciones de la primera pareja con el fin de reforzarlos, romperlos y ampliarlos, así como también generar espacios que permitan alimentar la relación de la segunda pareja.
2. Debemos analizar cuándo el trabajo del actante y la confianza que este exige se diluyen para reforzar estos puntos. Todo lo que se viva en el espacio de exploración debe poseer la misma dinámica "liberada". Así mismo, debemos generar más espacios que propicien esta dinámica.
3. Definir los términos a utilizar en el laboratorio con miras a desarrollar un lenguaje común.
4. Debe otorgarse más tiempo a las ejecutantes para asentar sus ideas en las bitácoras. Si bien el momento fue corto como consecuencia de la duración de la sesión (2 horas) debe reservarse un espacio más prolongado o compensarse en las sesiones de los viernes (3 horas).
5. Ser enfáticos en el trabajo de apropiación del texto.
6. Analizar los posibles contratiempos que el trabajo simultáneo de las parejas pueda generar. Pensar soluciones de ser necesario.
7. Pensar previamente en los estímulos externos que se van a utilizar en la sesión. ¿Son necesarios? ¿Son coercitivos? ¿Cuáles son útiles para el desarrollo de la sesión?

Comentarios:

Muy buen inicio del laboratorio. Se nota un espíritu de interés por los frutos que se generarán. Los directores y las actrices terminaron bastante motivados con la sesión.

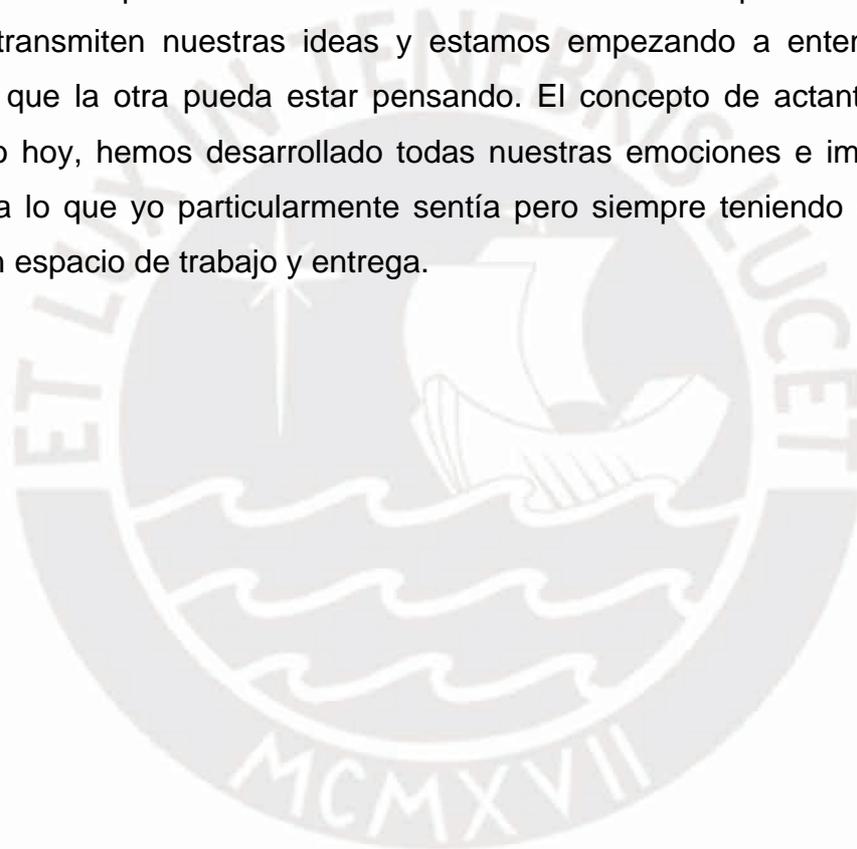
Recordar que la sesión debe acabar unos minutos antes de la hora programada por el ingreso de la siguiente clase o reserva que exista.



ANEXO 2

Actriz uno - 16/10

La sesión de hoy ha sido básicamente para romper poco a poco las barreras de desconfianza con *la actriz dos*. Ambas nos permitimos conocer nuestros cuerpos y entregar algo diferente. Buscar e identificar los detalles, los olores y las sensaciones. El tocar un cuerpo extraño para luego convertirlo en un intento de extensión del tuyo. Me parece que poco a poco vamos soltando más información. Siempre cuidando de hacer sentir bien a la otra persona. Nuestras miradas transmiten nuestras ideas y estamos empezando a entenderlas. A captar lo que la otra pueda estar pensando. El concepto de actante ha sido muy claro hoy, hemos desarrollado todas nuestras emociones e impulsos de acuerdo a lo que yo particularmente sentía pero siempre teniendo en cuenta que es un espacio de trabajo y entrega.



ANEXO 3

Actriz cuatro

PRIMERA SESIÓN: 16 – 10 - 17

PRIMERA MIRADA:

Al mirar los ojos de *la actriz tres*, una persona con la cual ya he trabajado mucho tiempo, precisamente en este tipo de ejercicios, no sentí que descubrí nada nuevo en cuanto a lo exterior, es decir, lo físico y la forma de sus ojos; sino, tuve una conexión interior mucho más fuerte. Ambas nos mostramos tal cual no sentíamos. Personalmente, no tuve el impulso de hacerle algo físico, sino, sentía esas reacciones conmigo, por ello, en un momento grite para sacar lo que tenía dentro. Mostré lo agotada, cansada y decepcionada que estaba en ese momento.

PRIMER EJERCICIO DE LA PIEL:

Hubo un momento de redescubrimiento de lo que tengo o como está compuesto mi cuerpo. La separación de la piel, hizo que me sintiera como un muñeco armado de ciertos materiales. Sin embargo, esto fue solo por momentos, ya que, como me dolía que estiraran mi piel, estaba más enfocada en el dolor.

EXPLORACIÓN DE RECONOCIMIENTO:

Fue hermoso el poder sentir que mediante esta exploración pude conocer a *la actriz tres* por completo, al olerla, probarla, tocarla y escucharla, pude reconocerla. Además, todos mis sentidos estuvieron abiertos y dispuestos a estar con ella, cada vez que se alejaba de mí, sentía la necesidad de tenerla de vuelta, convirtiéndose ella en un lugar de confianza, calor y cariño. Así mismo, siento que el ejercicio era muy instintivo y animal, lo que hacía que pueda reconocer y recordar hasta este momento el olor de distintas partes de su cuerpo. Pensaba en ella como mi complemento.

SEGUNDA MIRADA:

La segunda mirada que tuve hacia *la actriz tres* podría resumirse en esta oración que escribí en la libreta: "Luz en casa cuando miro tus ojos". Sentía que su mirada era totalmente ella, era confianza, era una luz. Y, a diferencia de la primera mirada, esta vez sentía ganas de abrazarla, de accionar con ella, no conmigo. Se convirtió en un complemento.

ANEXO 4

Actriz dos - 16/10

1. Trabajo de impulsos a través de un reconocimiento verdadero.

Qué percibo en mi compañero que me mueve a hacer algo físico en él.

Re-descubrir

Detalles

Curiosidad.

2. Reflexión sobre lo experimentado

Importancia de “compartir” con tu compañero.

COMPARTIR -> palabra clave. ¿Qué genera un compartir? Un reconocer que pasó con el otro.

3. Masajes activos

Activación a través del contacto físico.

Pase de energía.

Reconocer el cuerpo del otro.

¿Qué genero en mi compañero? ¿Cómo es su tacto?

Eso se convierte en una energía conjunta.

EXPLORACIÓN SENSORIAL

Buscar a través de los sentidos que hace particular a mi partner.

Suprimir el sentido de la vista y usar el olfato, el gusto, el tacto.

Generar un lenguaje no verbal.

Importancia del juego.

Se generó una necesidad de permanecer al lado del otro -> sensación “incompleta” al ser interrumpido y alejado de manera abrupta.

Generación de una PAUSA y no de un STOP -> al volver a oír la palmada, la energía se reanudaba con la misma intensidad en la que se le había dejado.

4. Búsqueda de un reconocimiento verdadero en el otro tomando en cuenta exploraciones anteriores.

Se crea una carga. Mirada no es la misma que la primera.

ANEXO 5

Actriz tres

16/10/17

La primera vez que nos miramos sentí que hubo conexión instantánea, traté de estar lo más cómoda posible, pero me sentí inquieta por su mirada y eso se trasladó a mi cuerpo poco a poco, primero mis pies se tensaban, luego mis brazos. Al estar echada en el suelo, ella estaba más arriba que yo y eso me intimidaba, me comenzó a dar miedo y tuve que cambiar de posición, me senté y estábamos a la misma altura. En ningún momento sentí el impulso de tocarla, ni acercarme más hacia ella, al contrario su mirada y la conexión establecida producía que yo me movería por mi cuenta. En un momento ella se echó en mis piernas y le permití hacer eso, porque por la manera en que me miraba, percibía que estábamos sintiendo lo mismo, y luego al conversarlo nos dimos cuenta que en efecto, estábamos ambas cargadas, por la relación que tenemos no era necesario (y no sé si sea posible) imponer un estado, nos mostramos tal como nos sentimos, porque hay confianza entre ambas y cada una sabe que la otra va a entregar lo que sea y una va a recibirlo porque sí.

La segunda vez que nos miramos fue completamente diferente, habíamos venido de un momento de exploración completa y totalmente entregado en todos los sentidos (literalmente). Está vez el impulso de tocarla era muy fuerte porque lo que sentía en mi cuerpo por su mirada y la conexión que se estableció de eso, era de agradecimiento y comprensión, la vista no era suficiente y empezábamos a botar sonidos, como risas o suspiros. La conexión era tan fuerte que realizábamos las mismas acciones en el mismo instante.

Actante: cuerpo presente en un espacio actoral, ya sea de exploración o de la escena en sí, no lo podría encasillar como persona ni personaje

ANEXO 6

Herramienta desarrollada por Mireya Solis.

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 20/10/2017 Por: Diego Pérez y Sebastian Ramos
Asistentes: Diego Pérez Sebastian Ramos Actriz uno Actriz dos Actriz tres Actriz cuatro	

Objetivo: Comprender, desde el vínculo pre establecido, la relación propuesta. (VIVENCIAR)
Transcurso: La sesión dio inicio con la lectura del término actante propuesto en nuestra tesis para buscar una comprensión concreta del término por parte de las actrices. A su vez, luego de haber sido leída la definición propuesta por nosotros, se explicó de manera detallada el proceso de encarnación de un personaje que proponemos como recorrido para los actantes. Existieron dudas principalmente planteadas por las actrices uno y dos acerca de los conceptos. Estos se esclarecieron de manera correcta y una vez que todos se encontraban en sintonía, se inició una lectura del texto de forma neutral prestando especial atención al tipo de relación que los personajes propuestos tienen. Una vez que se dio fin a la lectura, se les pidió a las actrices que busquen encontrarse desde la mirada. La mirada marcaría el inicio de la próxima exploración. Se hizo énfasis que esta mirada debía contener parte de lo encontrado en la lectura inicial del texto. Una vez que la mirada de ambas parejas se estabilizó, se propuso música como atmósfera para la exploración. Pasado un tiempo de conexión desde la mirada, se les pidió a las actrices accionar en el momento que considerasen necesario a partir de lo que observaban de la otra persona y que este sea consecuente con lo que iban descubriendo en la misma. Luego de esa indicación, el accionar de cada pareja fue llevándolas a una interacción constante que abrió paso a la exploración como tal. En cuanto a las actrices uno y dos pudimos presenciar en un principio la necesidad de diálogo para entablar una conexión más cómoda, mientras que en las actrices tres y cuatro, el tacto se volvió una necesidad y en una comodidad para establecer su relación. Luego de un tiempo prolongado de exploración, las actrices ya habían desarrollado una comunicación bastante rica en matices y en dinámicas. Cada una podía observarse desde su propia verdad en relación con la verdad de su compañera. Hacia la mitad del ensayo, decidimos colocar sus bitácoras en medio del espacio con plumones y colores cerca a las mismas

esperando que en algún momentos las utilicen.

En vista de que eso no sucedía, se les pidió a las actrices uno y dos utilizarlas para enviarse mensajes desde lejos sin poder usar la palabra a modo de juego. Mientras que a las actrices tres y cuatro se les pidió escribir en secreto algo que no podrían decirle la otra.

Luego de un tiempo de desarrollar esta dinámica, se les pidió lo inverso a cada pareja.

En la medida en que este ejercicio fue llegando a su fin, les pedimos a las parejas encontrarse nuevamente a través de la mirada para llegar al proceso de salida correspondiente.

A manera de salida, luego de un momento de estabilizar sus miradas, se les pidió escribir en sus bitácoras lo vivido para que al hacerlo permitan también reconocer que este había sido un espacio de exploración.

Luego de este momento pasamos a una conversación final en la que tuvimos buenos comentarios relacionados a la conexión establecida por las actrices, sin embargo, la actriz dos nos comentó que recuerdos personales aparecieron en su relación con su compañera que la nublaron y bloquearon en la exploración. Estos recuerdos la afectaron de manera negativa por lo que tenían que ver con un suceso cercano que se relacionaba con la propuesta del texto. En cuanto a las actrices tres y cuatro, comentaron que hubo una gran conexión entre ambas pero que llegó un punto de la exploración en el que ya no había más que desarrollar por lo que sintieron que en ese momento se terminó.

Conclusiones:

1. La explicación de conceptos y diseño metodológico sirven para una comunicación uniforme; sin embargo, es demasiada información para ser la segunda sesión.
2. Las actrices tres y cuatro tienen una facilidad muy grande para potenciar su relación a partir de dinámicas lúdicas
3. Las actrices uno y dos requieren de un proceso basado en la conversación y confrontación de posturas para entrar en una sintonía
4. El ejercicio propuesto desde las bitácoras fue muy positivo para las actrices uno y dos puesto que las enfrentó a abrirse de manera segura por la distancia.
5. Las emociones y vivencias reales se filtran en las exploraciones al encontrar una verdad en el otro.

Proyección:

1. Continuar haciendo énfasis en los conceptos a lo largo de las sesiones de formas más sencillas pero concretas.
2. Buscar invertir las dinámicas de las actrices para analizar la funcionalidad y pluralidad de sus formas de ingreso al espacio de exploración.
3. Buscar una forma de incluir los secretos escritos por las actrices en la próxima sesión.
4. Prevenir que se distancie el trabajo si alguna actriz se enfrenta a una emoción ajena a lo que sucede en la realidad alternativa. Recordar que es natural que suceda una regresión a hechos vivenciados con otras personas si las emociones que uno siente son las mismas.

Comentarios

Pensar en un set list particular de canciones.

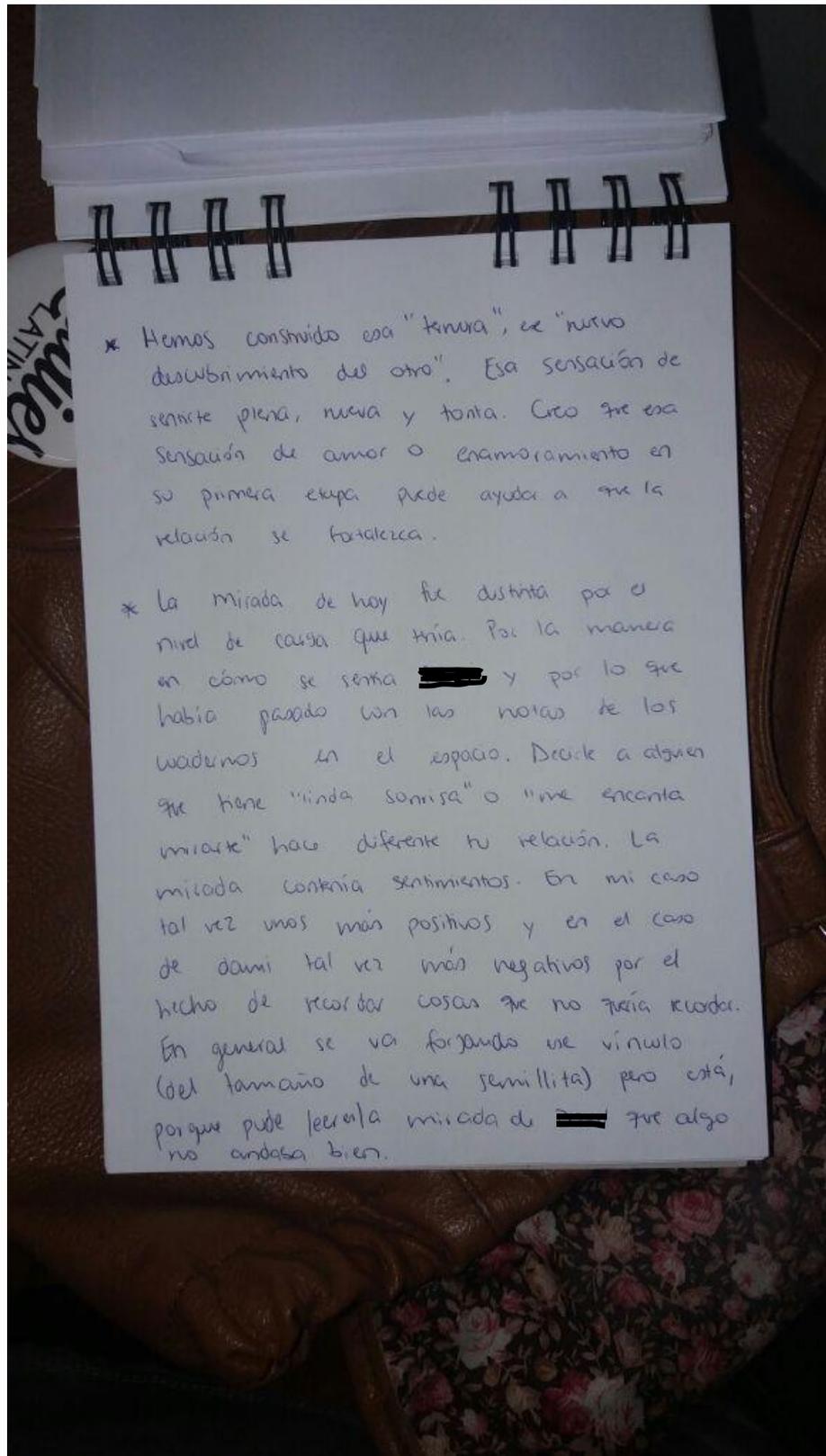
Buena sesión.



ANEXO 7

Actriz uno

*Los espacios tachados mostraban el nombre de la *actriz dos*.



ANEXO 8

Actriz cuatro - 20/10

- SISTEMATIZACIÓN DE LA SESIÓN 2:

Sentí que empecé fría, y como teníamos que leer en neutro, solo me concentré en la relación de los personajes. Durante la primera mirada, no quería imponerme todo lo que había encontrado en la lectura, solo quería que apareciera, por eso, a diferencia de *la actriz tres* yo estaba más calmada y no sé si eso sea por la relación que tenga con mi personaje pero yo estaba en el presente sin pensar en la situación en la cual se encontraban ambos personajes en la obra. Luego, cuando empezamos a tener contacto, todo se volvió más sensible, me sentía protegida y a la vez vulnerable, sentía que estaba completamente segura con ella, era una protección casi de madre. Por otro lado, sentía que yo tenía más ganas de jugar, pero a ella la sentía un toque dura, por eso mismo en momentos me daba ganas de alejarme de ella y golpearla pero era eso que le puedes hacer también a un hermano, esas bromas pesadas aparecieron solo en pequeños momentos. Algo importante de registrar fueron los detonantes que me surgieron en la exploración, por ejemplo, al estar abrazada y acurrucada con *la actriz tres*, me trajo muchísimos recuerdos a mi mamá, lo cual me dieron muchas ganas de llorar, o al jugar, me traía las imágenes de mis primas, la calle, aunque no mucho barrio era mas ciudad, más cuidado lo que nacía con *la actriz tres*.

- COMPARACIÓN DE LA MIRADA DE HOY CON LA SESIÓN PASADA:

La mirada de hoy a comparación de la pasada, tenía mucho más cuerpo, es decir, tenía una vivencia interna, tenía momentos vividos de dos personas muy cercanas con un amor familiar, primos cercanos o hermanos. Además, en la mirada pasada tenía muchas ganas de abrazar a *la actriz tres* y llenarla de besos, pero esta vez era mucho más tranquilo, no necesariamente quería abrazarla pero había más relación. Dentro de mí tenía un mundo interno con ella, lo cual no desembocaba en querer hacerle algo porque siento que estábamos como satisfechas o cansadas de lo que ya habíamos hecho, era como dos hermanos que jugaron toda la tarde y luego solo se echan a descansar.

- ¿QUÉ HEMOS GENERADO HOY QUE NOS AYUDA A REFORZAR LA RELACIÓN?

1. Abrazarla y sentirme protegida.
2. Jugar
3. Imaginarnos lugares en los que podíamos estar
4. Abrirme a solo estar en el presente
5. Dejarme llevar por su tacto y mirada.

Creo que se generó el estado de estar presentes y recibir lo que te daba el otro, trabajando a partir de eso

ANEXO 9

Actriz tres

1. Sistematización de la sesión

Después de leer el texto, se impregnó una carga en mí que al inicio no lo reconocí hasta que tuve que mirar a *la actriz cuatro*, sin tener que pensar en las circunstancias de la escena, simplemente por el hecho de que estaban presentes en algún lugar de mi mente, lo que hizo que empezara a llorar porque tener sus ojos mirándome era muy fuerte para mí, y sentía un gran dolor al verla, lo que causó que no pudiera decir algo porque tenía un nudo en la garganta y sentía que ninguna palabra podía expresar lo que sentía en ese momento. La conexión que había establecido con ella en ese momento era muy fuerte porque era imposible desconectarme de ella, había un vínculo muy fuerte que a pesar que nos alejábamos físicamente, su presencia se quedaba conmigo y podía confirmar que ella también sentía lo mismo, porque teníamos reacciones muy parecidas. Cuando la conversación empezó a ser más fluida se debía a que entramos a momentos más ligeros, donde disfrutábamos al máximo estar con la otra y nos sentíamos felices, pero en el momento donde vimos el video, sentí la carga pesada del inicio volver y a mí y la sentí golpear más fuerte pero *la actriz cuatro* me ayudó a volver con ella, a lo que pasaba entre nosotras en ese momento, para no pensar más en lo que habíamos visto. Hubo un momento después que escribimos el secreto que queríamos decirle a cada una, que fue el momento donde más entramos en confianza la una con la otra, en el que no tuvimos que decir nada solo estar, y luego de eso ya no había nada más a donde podía ir nuestra relación en ese momento, puedo decir que desde ese instante ya fuimos dejando poco a poco el ejercicio.

2. Comparación de las miradas

En la primera sesión sentía tanto amor cuando me miraba, que solo hacia querer mirarla más, todo el tiempo, no podíamos dejar de despegar la mirada una de la otra y cuando ya termino, siempre regresábamos a mirarnos los ojos, era muy fuerte nuestras miradas. En la segunda sesión como sentía que ya habíamos cerrado lo que creamos juntas hace rato, la mirada era más de juego, de agradecimiento por todo lo que habíamos experimentado, y no tanto como resultado de lo que había pasado en toda la sesión.

3. ¿Qué hemos generado hoy que me ayudó a reforzar la relación?

La necesidad de estar cerca una a la otra y tocarla, envolverla con mi cuerpo y que ella pueda hacer lo mismo después conmigo, un apego físico que exteriorizaba lo que sentía internamente de la conexión que habíamos establecido.

ANEXO 10

Herramienta desarrollada por Mireya Solis.

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 23/10/2017 Por: Diego Pérez y Sebastian Ramos
Asistentes: Diego Pérez Sebastian Ramos Actriz uno Actriz dos Actriz tres Actriz cuatro	

Objetivos: Comprender, desde el vínculo logrado, la relación. (VIVENCIAR)
Transcurso: Iniciamos la sesión conversando sobre lo ocurrido al finalizar la sesión pasada con la actriz dos. Nos comentó acerca de cómo se sintió al revivir hechos que le recordaban momentos tristes que estaban frescos y buscamos reforzar la idea de que este hecho es algo natural puesto que trabajamos con nuestras propias emociones y hay que buscar visualizar a la persona que tenemos al frente y entender que no se trata de otro hecho más que del presente. Reforzamos algunas ideas sobre la transgresión de limitantes que podamos encontrar en el trabajo de exploración y en la búsqueda de continuar con la gestación de vivencias, iniciamos una conversación en parejas acerca de que creían que serían los hechos que podrían anclarlas a la nueva relación propuesta, así como que semejanzas o diferencias encontraban en su relación como actantes y en la relación a encarnar. Una vez que la conversación llegó a su fin, se inicio una activación corporal a partir de los principios de la fascia trabajados en la primera sesión buscando la movilidad y apertura del cuerpo. Se preciso que el tacto debía estar matizado con la forma en la que dentro de la relación se daría un contacto. Este inicio fue el puente para desarrollar la exploración de la sesión. Nuevamente las actrices tres y cuatro basaron su exploración desde dinámicas lúdicas; sin embargo, las actrices uno y dos transformaron la conversación usual de inicio por un contacto mucho más sutil y cercano. La intimidad de la pareja se hizo presente. En la búsqueda de romper los estados establecidos en ambas parejas, variamos los géneros musicales propuestos para ver cómo las parejas accionaban frente a estos. Las actrices tres y cuatro continuaron en la dinámica lúdica variando los juegos que iban desarrollando y la pareja de actrices uno y dos continuó su intimidad en una conversación pequeña y casi imperceptible. Una vez que algunas canciones pasaron y en la búsqueda de invitarlas a transgredir un límite personal, les pedimos que lean sus secretos para que su pareja los conozca. Se evidenció la dificultad e incomodidad en las parejas al recibir la propuesta, pero accedieron a hacerlo. Una vez

terminado se les pidió que las miradas se encuentren. Estando en ese estado de apertura y vulnerabilidad se les pidió accionar de manera orgánica ante lo que veían volviendo física la emoción que en ese momento podían estar sintiendo.

En el caso de la pareja uno y dos se pudo observar que la actriz uno tenía mayor conflicto en lograr accionar desde lo que orgánicamente sentía.

Se retornó finalmente a la mirada para ver cómo esta se había transformado. Una vez que estuvieron por unos instantes en conexión, les pedimos que se echen boca arriba para iniciar el proceso de salida.

Esta vez tuvimos un inconveniente con la actriz tres quien mencionó que la música propuesta para el cierre le afectó de una forma particular y que la dejó en un estado de insatisfacción. Tomó la decisión de apartarse para tomar aire y salió del salón. Luego de un momento, volvió y se retiró.

Nos quedamos conversando con las actrices uno y dos quienes mencionaron que la exploración fue positiva puesto que lograron una cercanía diferente a la que solían tener. Sin embargo, hacia el final en donde naturalmente hubieran llegado a un beso, la actriz uno puso una barrera que impidió que se concretase la acción. Ante esto la actriz dos retrocedió y eso generó una inestabilidad en lo que se había ido forjando. Pese a esto, mencionaron que los recuerdos aparecieron, pero que esta vez fueron dejados de lado para enfocarse en el presente.

Conclusiones:

1. Las premisas de trabajo, los conceptos y las disposiciones están siendo comprendidas de forma más clara.
2. Las exploraciones dan frutos al ver que las relaciones son cada vez más particulares y cercanas a lo propuesto por los textos
3. La música puede tener efectos positivos como negativos.
4. Hay que tener más presentes los tiempos de salida de las actrices.

Proyección:

1. Continuar buscando invitarlas a transgredir limitantes que de pronto ellas no logran transgredir por su cuenta.
2. Potenciar el trabajo de relación con respecto al TIEMPO.
 - a. Actriz uno y dos: la pareja lleva 5 años juntas
 - b. Actriz tres y cuatro: las hermanas llevan mucho tiempo sin verse y solían ser muy unidas

Comentarios

No hay mucha intimidad en el trabajo al ser dos parejas explorando en simultáneo.

La sesión no tuvo una planificación muy bien establecida. Debemos tener más cuidado en ese detalle.

ANEXO 11

Actriz uno - 23/10

1. ¿Qué dificultades encuentro para asumir como mía la relación del personaje?

Personalmente considero que me dificulta aún la relación con *la actriz dos*. Creo que si entablar una relación de pareja con alguien desconocido es sumamente difícil, esta vez es mil veces peor. No hay una confianza fuerte para yo poder, como se conversó en la sesión, besarla. Nace el impulso como idea, mas no como algo vivo en el espacio. Es cierto que surgen sensaciones bonitas, raras, cariñosas, etc. Pero siento que yo como *actriz uno* tal vez no lo abordaría igual ahora, en mi presente. Me es difícil poder sentir un poco de atracción amorosa por *la actriz dos*. Me parece muy atractiva como mujer, pero definitivamente no como las anteriores experiencias que yo he tenido. Me enamoro de la forma de ser de persona, pero aún no logro enamorarme de *la actriz dos*. De todas maneras, presumo que necesitamos tiempo y dejarse llevar al mundo utópico cómo se presentan las situaciones.

2. ¿Qué dificultades encuentro para trabajar bajo las premisas de la realidad alternativa sin que se filtren los limitantes de la realidad cotidiana?

Me parece que por el momento me encuentro estable. Es decir que no encuentro dificultades al conectar la realidad alternativa y la realidad cotidiana. Pasan como una especie de recuerdo y sirven como cierto estímulo para despegar la sensación que tengo con el otro.

3. ¿Si antes me he sentido cómoda en el camino hacia la relación, qué reconozco que pudo ser un quiebre hoy que me impidió avanzar?

Creo que fue mi pudor. Definitivamente mi nerviosismo jugó en contra con los impulsos que se generaron en las miradas. Tal vez el "beso" que fue una propuesta de *la actriz dos* como impulso, surgió en mi pero reducida a la mayor cantidad posible. Esa ternura se mantuvo y enamoramiento se mantuvo, pero el accionar e ir directo a lo que me provoca hacer, aún no. Y va relacionado al tiempo que mencioné en el punto dos. *La actriz dos* y yo pensamos en besarnos, pero no lo hicimos por miedo al cuerpo, pensamiento e ideales del otro no. Eso es un punto a favor. Preocuparnos por el otro. Entonces se va creando el vínculo. Gracias

ANEXO 12

Actriz cuatro - 23/10

TERCERA SESIÓN:

En general, siento que la sesión de hoy ha sido clave para construir la relación de hermanas que tenemos en la obra. Ya que, surgieron momentos muy reales, muy instintivos, los cuales me llevaron a la fantasía pero también a ser consciente del presente. Además, en esta sesión sentí que afloró muchísimo más mi niñez, y no porque me lo impuse, sino porque mis actitudes y reacciones fueron muy espontáneas y con la carga dulce y a la vez rabiosa que puede sentir una niña.

Algo que me pareció muy importante, es que, durante todo el proceso de peinar a *la actriz tres* y jugar con ella tipo a los novios, me hizo recordar a lo que hacía con mi prima, era inevitable tener regresiones. Todas las imágenes que me surgían, hacían que este mucho más presente y vulnerable. Asimismo, otro punto clímax e importante de la exploración, fue cuando pusieron esa canción de las que ponen en las polladas, ya que, si mi niñez tuviera música sería ese tipo de canción. Me conecté con mi niñez, solo quería jugar. Tenía muchos impulsos que fueron en parte reprimidos porque sentía que no tenía un espacio más grande para correr y dejar salir toda mi energía.

Respecto al primer beso que nos dimos, nació como unas niñas explorando, niñas que no sabían que hacían, que no sentían culpa de hacer lo que les nacía, era como si el cariño y la sexualidad que iban descubriendo surgiese. No necesariamente veía a mi hermana, sino, a esta persona que me complementaba, como mi príncipe.

Algo que debo rescatar es que, antes de la exploración hayamos hablado respecto a lo que fortalecería la relación, ya que, eso hacía que tengamos un camino más directo y límites más claros que romper.

ANEXO 13

Actriz dos

Sistematización Lunes 23/10

1. Activación a través de la fascia

Activar y crear conexión física a través del movimiento de la fascia.

Contacto físico con el compañero. Aparecen nuevos límites (ya no es igual que la primera vez, ya es un cuerpo que conozco, que he tocado).

2. Recobrar/crear vínculo a través del movimiento de la fascia → me lleva a algo activo → dejo de ser movido para encontrar mi propio movimiento.

3. Esto funciona como impulsador para pensar en la relación.

4. Verbalizar lo que pensamos y sentimos.

5. Jugar con las distintas atmósferas → música creaba distintas atmósferas que funcionan como momentos vividos por estos dos personajes.

6. Leer el secreto del personaje → crear conexión con mi partner.

7. Mirada al final → hay una nueva carga de todo lo vivido en esa hora y media

1.

-Que yo, a diferencia de los personajes, nunca he mantenido una relación con alguien de mi mismo sexo.

-El tema de la enfermedad de Sofía me es lejano.

2.

-Yo nunca he besado a una chica ni he tenido una relación con alguien de mi mismo sexo.

-La situación de despedida me lleva a pensar en una situación similar que viví hace poco. A veces me hace ruido.

3.

Un quiebre claro fue la barrera que puso *la actriz uno*. Me sacó totalmente. Sentí que ella "salió" del ejercicio porque no se sentía cómoda y opté por respetar eso. Creo que ambas sabíamos que "venía" y no supimos afrontarlo como algo que era parte del ejercicio/exploración.

ANEXO 14

Actriz tres - 23/10

Sistematización de la sesión:

Hablamos sobre la relación que tenían los personajes con la relación que tenemos *la actriz cuatro* y yo, viendo qué cosa eran similares y qué nos faltaba explorar o adquirir. Conversamos acerca de la relación como hermanas, y qué es lo que pensamos de esta, qué es lo que pasa normalmente entre hermanos y cuál es la circunstancia en la escena y después pasamos a explorar ese lado de la relación. Exploramos varios juegos, que se desarrollaban uno tras otro, con las cosas que habían en el espacio, como con las mesas, la ropa que habíamos traído y salir del salón.

En esos momentos siento que vivo en una realidad alternativa porque mientras pasan más sesiones está ya en mi mente que tengo la licencia de poder hacer absolutamente todo, porque todo está pasando de verdad, no estoy simulando que hago algo porque está

establecido en algún texto que tengo que hacerlo, o hacer como si utilizo algo que no está en ese momento, ni pretender que tengo una relación que jamás he experimentado con la otra persona. Todo está pasando en tiempo real por primera vez, e incluso si es algo que ya hemos hecho previamente, es totalmente diferente porque está sucediendo con elementos de ese mismo momento, que en el pasado no estaban.

Igual siento, como mencione en otro momento, que esa otra realidad se corta a veces abruptamente, como por ejemplo cuando nos hacen decir qué es lo que está pasando mientras lo estamos viviendo, siento que en parte sí ayuda a ser más consciente de que estoy viviendo al 100% el momento, pero al decirlo es como si me alejara de ese momento y es bien fácil romperlo y que pareciera una ilusión. También eso pasó cuando nos leímos los secretos, como era acerca de *la actriz tres* y *la actriz cuatro*, volvimos a la relación de *la actriz tres* y *la actriz cuatro*.

¿Qué dificultades encuentro para asumir como mía la relación del personaje?

Quizá la relación entre hermanas, porque soy hija única, aunque trato de no pensar mucho cómo debería ser la relación y simplemente dejar que suceda. También el tema del incesto y la sutileza que hay en la relación respecto a eso.

¿Qué dificultades encuentro para trabajar bajo las premisas de la realidad alternativa sin que se filtren los limitantes de la realidad cotidiana?

Cuando tenemos que hacer cosas que nos recuerdan que estamos en una realidad alternativa a la cual entramos por momentos, por ejemplo hablar sobre qué es lo que está sucediendo en esta realidad alternativa, básicamente tener un ojo externo para registrar la información de todo lo que pasa en esos momentos.

¿Qué detalles podrían hacer que nos distanciamos de nosotras mismas pero sin perder la

relación que estamos ganando? (esto hace referencia a qué elementos de la relación no son propios de la relación entre ustedes)

Quizá explorar un lado más sentimental desde el vínculo como hermanas, y también con el tema del incesto, no sé muy bien cómo se desarrollan todos

esos factores al mismo tiempo, o si considerarlo como atracción también. Es algo todavía muy confuso para mí. Porque por un lado podría trabajar la atracción o el deseo hacia la otra persona y algo en tono más cariñoso también pero considerando el hecho que son hermanas, me desequilibra un poco.



ANEXO 15

Herramienta desarrollada por Mireya Solis.

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 27/10/2017 Por: Diego Pérez y Sebastian Ramos
Asistentes: Diego Pérez Sebastian Ramos Actriz uno Actriz dos Actriz tres Actriz cuatro	

Objetivos: Comprender, desde el vínculo logrado, la relación. (VIVENCIAR)
Transcurso: Iniciamos la sesión redefiniendo algunos horarios de sesiones para encontrar posibilidades de sesiones extras. Luego de ese momento que no terminó en algo enteramente definido, dimos la palabra a las actrices para poder conversar con quienes no hablamos la sesión anterior (actrices tres y cuatro). Mencionaron lo que sucedió en la sesión y continuamos con el proceso usual en el que inicialmente dialogamos acerca de los conceptos. Hicimos un gran hincapié en el principio del actante. Al parecer encontramos dudas en la actriz uno que creímos estaban resueltas. Gracias a la posibilidad del diálogo logramos esclarecer lo que entendemos como actante y espacio de exploración y logramos darle mayor seguridad a su proceso. Enfatizamos la idea de que se debe buscar llegar a la relación. No esperar que llegue nada más, sino que ésta sea encontrada porque las actantes se direccionan a ella. Comenzamos la exploración a partir de la mirada nuevamente. Encontrar en esta mirada la resignificación del otro con miras a comprender la nueva relación que se ha estado gestando. En esta mirada, se indicó la premisa de la exploración que enmarcaría un viaje desde el primer encuentro de la pareja hasta el instante previo a la escena a representar. Se utilizó una música atmosférica ejecutada en guitarras acústicas que acompañó todo el viaje. Se inició desde la posición fetal y a partir de ahí las parejas comenzaron la exploración. La pareja uno y dos encontraron situaciones repetidas en cuanto a su movimiento y un proceso de enamoramiento interesante en donde la dificultad radicaba en su inseguridad de entablar un vínculo de tal magnitud con alguien del sexo opuesto. Fue claro el cambio al momento en que la relación se tornaba conflictiva y que esta parecía estar llegando a su fin. En el caso de la pareja de actrices tres y cuatro, aparecieron una cierta cantidad de juegos que se fueron repitiendo de manera constante. Se distinguió claramente la diferencia de edades propuesta por el texto y fue muy interesante ver el momento cumbre de la relación de ambas hermanas

en la muerte de la menor. Aquí tuvimos el temor de que algo que ocurrió con la actriz cuatro se nos escapara de las manos puesto que tuvo un quiebre que parecía no controlar. Sin embargo, ella misma logró salir de este y al finalizar el ejercicio nos mencionó que fue muy importante para ella atravesarlo porque era justamente un limitante que no se permitía abordar. Con miras a acercarlas un poco más a la escena se les pidió improvisarla desde como la recordaban. Fue un ejercicio interesante puesto que las puso conscientes de la presencia de la escena en su recorrido. Luego de la improvisación se les pidió encontrarse desde la mirada para estabilizar y volver a resignificar al otro y luego iniciamos el proceso de salida. En esta ocasión se les pidió encontrar un movimiento que les causara placer y que sea acompañado con una canción que les cause la misma sensación de placer. Les pedimos que desde su propia necesidad se distancien de lo vivido para que las predisponga a estar en el aquí y ahora de la realidad. Conversamos sobre lo ocurrido y los comentarios fueron positivos. Se encontraron muchos hechos que podían funcionar como detonantes para fortalecer la relación que ya tenían. Se mencionó que las relaciones estaban mucho más sólidas y que la intervención del inicio acerca del proceso de resignificación del otro para la transgresión de límites benefició mucho el proceso de exploración.

Conclusiones:

1. Las premisas y conceptos han quedado clarificados por completo
2. Es importante permitir transgredir límites que desde afuera puedan parecer agresivos si la actriz está en la capacidad de salir de este.

Proyección:

1. Este setlist de temas puede ser funcional para alguna de las futuras escenas
2. Continuar trabajando los juegos desarrollados por la pareja de hermanas

Comentarios

ANEXO 16

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 27/10/17 Por: Actriz uno
Asistentes: Diego Pérez, Sebastian Ramos, <i>actriz dos</i> , <i>actriz tres</i> y <i>actriz cuatro</i>	
Objetivo: Lograr que cada una de las actantes tenga clara cuál es la relación formada. En mi caso, crear junto con <i>la actriz dos</i> el ambiente específico de relación de pareja.	
Sistematización: Realizamos una especie de viaje a la semilla. Hicimos un recorrido de eventos o situaciones que hayamos pasado a lo largo del tiempo. Desde que nos conocimos hasta llegar a la situación que se vive en la escena.	
Límites <ul style="list-style-type: none"> • El tema del contacto físico fue un límite inicial que logramos superar. Cuando ambas estuvimos conectadas, el espacio para pensar y mentalizar lo que estaba pasando se anuló, haciendo que las acciones salgan sin imposición y sean recibidas de la misma manera. • En algún momento sucedió que nos quedamos mucho tiempo en silencio. No estoy segura si eso entra en el plano de límites. Tal vez algo está sucediendo que aún no podemos comunicarnos con total libertad. No estoy muy segura. 	
Proyección <ul style="list-style-type: none"> • Confianza. • La ternura y comicidad que encontramos en las primeras sesiones (hasta cierto punto) 	
Comentarios Buena sesión ☺	

ANEXO 17

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 25 – 08 - 17 Por: Actriz cuatro
Asistentes: <i>Actriz tres, actriz dos, actriz uno, Sebas y Diego.</i>	
Objetivo: Atravesar toda la biografía y relación del personaje hasta el momento en que acaba la escena.	
Sistematización: <ul style="list-style-type: none"> • Lectura de textos • Miradas • Explorar la niñez en relación a Alejandra (juegos, casa de árbol) • Muerte • Consecuencias de la muerte • Miradas (llanto) • Mirada final • Desvinculación: rápida 	
Límites <ul style="list-style-type: none"> • Sentir y sacar la tristeza y el dolor que trae mi muerte. • Dejarme llevar por el juego de los besos. 	
Proyección <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué me parece importante abordar a futuro? Explorar el otro lado de todo lo descubierto en cuanto a la relación de los personajes. • ¿Qué me parece importante recuperar? El dolor y la soledad que siente el personaje después de su muerte. Los juegos ya marcados entre ambas, como el saludo, el juego de pareja, el peinado y como nos sentamos. 	
Comentarios Fue hermoso porque sentí que pasé un límite; ya que, deje salir mi llanto de tristeza y rabia, al no sentir la misma energía alegre de mi hermana. La imposibilidad de cambiar las cosas. El proceso a mi estado de soledad, lo sentí luego, cuando solo la veía a ella llorando a un lado, sentí que todo desde ese momento sería completamente diferente.	

ANEXO 18

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 27/10 Por: Actriz dos
Asistentes: <i>Actriz uno, Sebas, Diego, actriz tres y actriz cuatro</i>	

Objetivo: Trabajar la relación a fondo.
Sistematización: Iniciamos conversando sobre sesión anterior. Necesidad de apuntar a alimentar la relación con respecto a lo anterior al texto. Abordamos la exploración a partir del primer momento en que se conocieron hasta llegar al momento planteado en el texto.
Límites <ul style="list-style-type: none"> • Encontrados y transgredidos Contacto físico. Beso • Encontrados y por transgredir Miedo al desborde.
Proyección <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué me parece importante abordar a futuro? La situación de despedida. • ¿Qué me parece importante recuperar? La relación de pareja madura.
Comentarios

ANEXO 19

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 29/10/17 Por: Actriz tres
Asistentes: <i>Actriz tres, actriz cuatro, actriz dos, actriz uno,</i> Sebastian, Diego	

Objetivo:

Pasar por el ciclo de la relación establecida, enfocándonos en los momentos más determinantes

Sistematización:

Empezamos en posición fetal, una separada de la otra, con los ojos cerrados, hasta que poco a poco nos íbamos encontrando, yo esperé que *la actriz cuatro* viniera hacía mí, sentía que éramos niñas pequeñas y que todos los juegos que hacíamos ya los habíamos jugado millones de veces, yo me sentía mayor que ella y por eso sentía una necesidad de protegerla y hace que se divierta constantemente. Hubo un momento donde nos echamos juntas en el piso en el cual, por la posición en la que estábamos, me sentí mucho más madura, como si hubieran pasado los años y volvimos a jugar algunos de los juegos, pero ya me sentía diferente, no me divertían tanto como antes pero aun así jugaba con *la actriz cuatro* porque quería hacerla feliz. En el momento del salto donde *la actriz cuatro* muere, yo estaba bastante lejos de ella, estaba sentada en donde era nuestra casita y cada vez que ella caía y se paraba para saltar de nuevo, para mí era un proyección de mi imaginación pensando que la seguía viendo viva, pero solo me producía más tristeza creer que aún podía verla incluso estando muerta. Hasta que se acercó a mí y empezó a llorar porque yo la rechazaba, en ese momento hubo un cambio de chip dentro de mí, que solo quería hacerla feliz y que dejara de llorar, entonces volví a jugar de nuevo con ella, empujando a un lado lo mal que me sentía, solo me enfocaba en ella y cuando pasábamos por cada juego experimentaba una sensación de nostalgia y me sentía muy contenida porque trataba de no llorar para que *la actriz cuatro* estuviera bien.

Límites

- **Encontrados y transgredidos**

- **Encontrados y por transgredir**

-En el momento en el que murió *la actriz cuatro* quería chillar por el llanto, pero solo podía llorar en silencio y trataba de hacerme lo más chiquita posible, cuando lo que sentía por dentro era mucho más grande.

Proyección

- **¿Qué me parece importante abordar a futuro?**

-Permitirme sentir triste a fondo, como cuando lo hago cuando me siento feliz estando con *la actriz cuatro*, porque siento que estoy contenida en esos momentos, porque la emoción es tan grande que necesita salir y no la dejo.

- **¿Qué me parece importante recuperar?**

-El poder cambiar de un momento pesado al juego, y hacerlo constantemente, no es que el sentimiento de tristeza o enfado se elimine, simplemente se transforma en una necesidad de querer seguir estando con *la actriz cuatro*, pero disfrutando del tiempo que tenemos juntas.

Comentarios

Creo que la razón por la cual me siento contenida cuando tengo ganas de llorar, es porque tengo miedo de qué va a pasar cuando saque todo ese sentimiento, porque como lo que siento a dentro es tan grande que a veces ya todo se vuelve triste y eso es lo único que se queda en mi mente y ya me olvido de lo que estaba haciendo, de la escena, de que estoy con alguien más y me cuesta regresar.



ANEXO 20

Herramienta desarrollada por Mireya Solis.

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 31/10/2017 Por: Diego Pérez y Sebastian Ramos
Asistentes: Diego Pérez Sebastian Ramos Actriz uno Actriz dos	

Objetivos:

Comprender, desde el vínculo logrado, la situación propuesta (vivenciar)

Transcurso:

Iniciamos la sesión con una conversación inicial planteando la idea de “situación” como la nueva premisa complementaria a la relación que se ha estado estableciendo. Reflexionamos desde donde las actrices entendían la situación que el texto proponía.

Propusimos una estructura de trabajo que partiría con una lectura del texto, seguida de una mirada, un contacto de activación desde lo físico y finalmente una improvisación del texto. Todo esta exploración estaría teñida por las situaciones que conversamos en el principio: el hecho de la despedida, la enfermedad que ataca a Sofía y la ruptura de la pareja que implica un nuevo comienzo para *la actriz cuatro*.

LECTURA

- La lectura pretende reflejar el carácter artístico del texto. Se tiñe de falsas emociones que buscan dar una lógica que las actrices asumen (acertadamente) que el texto propone, pero realmente no lo están sintiendo.
- Las actrices intercalan entre la interpretación y la neutralidad.
- Poco a poco la lectura se torna más íntima.

CONTACTO FÍSICO**Mirada:**

A pesar de existir como constante a lo largo del ejercicio, no se le da un momento demasiado prolongado. El contacto es abordado con rapidez.

Contacto:

Al inicio no se aborda el “trabajo físico” o la poética. No hay metáforas. El contacto es sutil, propio de una pareja.

El contacto se convierte en una sutil comunicación. No se podría hablar de metáforas, pero existe una intención subyacente.

Luego, se torna lúdico. Cariñoso.

EXPLORACIÓN

Inicia con un trabajo de texto íntimo que lleva a retomar lo vivido en las

sesiones anteriores. Se vuelve a despertar la relación que ambas crean en la realidad alternativa.

Se puede percibir felicidad, compañerismo.

Surge tristeza en actriz dos.

Alternan constantemente entre la alegría y la tristeza, pero nunca se pierde la sensación de empatía, de estar con el otro.

Tras veinte minutos de improvisación surge una situación crucial para la escena: el viaje. Es interesante cómo abordan de manera más enfática las situaciones, a diferencia de la otra pareja. Temen menos a la no existencia de esas situaciones: las creen como propias.

Se empiezan a crear situaciones palpables en torno a las circunstancias (por ejemplo, la hora del viaje).

Surgen dinámicas largas en base a una imaginación apropiada. Si bien todo el trabajo hasta ahora ha sido construido sobre experiencias reales o vivenciables gracias a las posibilidades del trabajo en el espacio alternativo, esta vez debe trabajarse en base a la imaginación.

Es interesante como la falta de materialidad de la situación no es un impedimento para vivenciar la situación. Con los pocos datos que otorga el texto las actrices son capaces de crear un universo alrededor.

Apareció en muchas oportunidades el texto, aunque acompañado de frases cotidianas. Sin embargo, más allá de los complementos existía una honda verdad que permitía que estos nacieran con naturalidad, en contraste con la lectura. Hubo una alta cuota de compromiso emocional con la escena. Se veían vivencias, historias.

El trabajo de pausas o silencios ha sido particularmente satisfactorio. Existe una honda vida en los momentos de vacío.

SALIDA

Se inició con una mirada a manera de cierre del ejercicio. Se ve una clara diferencia entre la primera y la última mirada principalmente porque existe una carga teñida de todo lo vivido. Sin embargo, las actrices no se dejan llevar por la emoción y se concentran en la indicación.

Se les solicita que digan una última cosa.

Se les solicita que se echen solas boca arriba. La emoción embarga a las actrices, pero, una vez más, luchan para no dejarse llevar.

Se guía a las actrices a través de imágenes con la finalidad de que vuelvan a su cotidiano. Se les indica que visualicen el viaje recientemente experimentado y que lo dejen salir, que se vaya flotando, que se aleje.

Se les pide a las actrices que poco a poco reconozcan el presente a través del movimiento del cuerpo y el redescubrimiento del espacio (sensaciones, olores, etc.)

Se da libertad a las actrices de realizar lo que ellas deseen de acuerdo a sus necesidades.

Se enfatiza que en esta parte del proceso ya no debemos observar a la otra persona como una pareja, sino como una compañera de trabajo. Reconocerla como sujeto.

Se le pide a una de las dos actrices que ponga su pecho en la espalda de la otra a manera de protección. Se le pide a la segunda actriz que se permita sentirse protegida. Luego se invierten los roles. ESTE ES EL ÚNICO PUNTO EN QUE LAS SESIONES SE DIFERENCIARON. FUE CONSIDERADO

NECESARIO TRAS EL QUIEBRE EMOCIONAL DE LA ACTRIZ TRES.
Finalmente, se les pide un abrazo. (Este punto también es distinto).

Conclusiones:

1. La ausencia de la música y de la otra pareja permite una mayor y más profunda escucha.
2. Una profunda verdad surgida por la exploración de los hechos reales de la situación fue presenciada.
3. La utilización de objetos será de vital importancia en esta escena.

Proyección:

1. Seguir explorando desde esta premisa de silencio para encontrar más profundidad en la escena
2. Desarrollar concretamente un espacio correspondiente al lugar donde vive la pareja

Comentarios



ANEXO 21

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 30/10/17 Por: Actriz uno
Asistentes: Diego Pérez, Sebastian Ramos, <i>actriz dos</i>	
Objetivo: Explorar la situación de la escena.	
Sistematización: Realizamos una exploración improvisada de la situación que vivían estos dos personajes. Para eso fuimos entrando poco a poco a las circunstancias que se sugieren en el texto y fuimos encontrando maneras de conectar los diálogos literales y los impulsos del momento.	
Límites <ul style="list-style-type: none"> • El hecho de no saber cómo pasar al estado que yo creía era en el que se encontraba mi personaje. • El llegar al texto literal fue un poco complicado ya que salían cosas nuevas que me generaban otros estímulos. Luego de lo conversado, llegamos a la conclusión de que pueden existir mil maneras para abordar el texto bajo la situación en la que se encuentran. 	
Proyección <ul style="list-style-type: none"> • Confianza. 	
Comentarios Creo que la relación entre nosotras como pareja se volvió más inmediata. Creo que cada vez se hace menos difícil conectarse con el otro y empiezan a salir impulsos verdaderos en cuanto a nuestra relación como actantes.	

ANEXO 22

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 31/10/17 Por: Actriz dos
Asistentes: Actriz uno, Sebas, Diego	

Objetivo: Priorizar y entrar en la situación planteada en el texto.
Sistematización: Exploración dirigida por los mismo actantes. <ol style="list-style-type: none"> 1. Reconocimiento conjunta de situación planteada en el texto. 2. Lectura del texto 3. Contacto visual que lleva a un impulso físico. 4. A partir del contacto físico, improvisar una escena teniendo como premisa la situación (priorizar situación planteada en el texto)
Límites <ul style="list-style-type: none"> • Encontrados y transgredidos • Riesgo a entrar a la situación. Involucrar/dejar que surjan emociones fuertes. • Encontrados y por transgredir • Contacto de pareja.
Proyección <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué me parece importante abordar a futuro? La escena en sí. Tomar lo explorado para llevarlo al manejo del texto. • ¿Qué me parece importante recuperar? • No siento que se haya perdido, pero creo que no debemos olvidar (o más bien, tener siempre presente) lo ganado en cuanto a la relación de pareja (fuera de la situación, quienes son y cómo se comportan)
Comentarios Les quiero <3

ANEXO 23

Herramienta desarrollada por Mireya Solis.

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 30/10/2017 Por: Diego Pérez y Sebastian Ramos
Asistentes: Diego Pérez Sebastian Ramos Actriz tres Actriz cuatro	

Objetivos:

Que se desarrollaron en la sesión.

Transcurso:**CONVERSACIÓN**

Hay una clara noción sobre la situación.

Es relacionada a "circunstancias".

Surgen dudas relacionadas a la relación. Si bien se ha venido explorando en las sesiones anteriores aún existen preguntas (como si la edad de los personajes debe verse físicamente).

Hay dudas sobre la situación que buscan ser respondidas de antemano. Se pide que se respondan en la exploración.

LECTURA:

La lectura invita a la teatralidad. Existe una noción relacionada al dinamismo del texto que se ve reflejado en el trabajo vocal. Como si se tiñera la lectura de intenciones que no surgen orgánicamente.

Las actantes intercalan entre la neutralidad y la interpretación. Tal vez debieron definirse más las premisas de la lectura.

TRABAJO FÍSICO:**Mirada:**

La mirada invita a las actantes a la concentración, la focalización de la investigación en la otra persona.

Movimiento:

Actriz tres se aproxima físicamente a actriz cuatro, pero no la toca. Busca que los rostros estén más cerca uno del otro.

Actriz cuatro esquiva la mirada de actriz tres en algunos momentos. Son cortos.

El movimiento se torna melancólico. Pausado. La situación en general se torna triste. Sin embargo, no se pierde la cercanía.

EL TRABAJO FÍSICO NO SE DA COMO SE PAUTÓ. NO EXPLORAN DESDE LA FASCIA O EL CONTACTO. SIN EMBARGO, SE GENERA UNA ATMÓSFERA A PARTIR DE PEQUEÑOS MOVIMIENTOS.

Exploración libre:

Largo silencio. Cada una por su lado.

Actriz tres observa a actriz cuatro durante todo este silencio. Actriz cuatro no la observa. Más que observación es contemplación. Parecen estar en dos espacios distintos y que solo actriz tres es capaz de ver a actriz cuatro y no al revés.

La ausencia de música da una atmósfera cotidiana interesante, aunque aletargada de ser analizada escénicamente.

Reaparece el contacto visual luego de un largo momento de independencia de las actantes. Actriz cuatro lo propone.

Actriz cuatro inicia el intercambio verbal.

Se observa una organicidad en las palabras que no se observa al leer el texto. Se necesita una apropiación del texto.

Por primera vez surge un desencuentro entre ambas. No están peleadas, pero no logran compatibilizar.

Las circunstancias propuestas por el texto empiezan a surgir tras aproximadamente 30 min. de exploración. Tal vez estuvieron presentes desde antes, pero por primera vez se verbalizan (aunque en palabras propias de las actrices)

¿Qué haces aquí?

¿Por qué has venido?

Surge una primera pelea entre ambas. Evoluciona en un forcejeo físico.

Lo más destacable de la improvisación es el surgimiento de un lado no tan grato del encuentro.

Surgen cuestionamientos contrarios al texto. ¿Es importante crear la sensación adversa? ¿Puede ser perjudicial?

La exploración resulta más acercada a una exploración de la relación que a una exploración de la situación. Resulta cuestionable el hecho de introducir o no indicaciones que puedan mediar la verdad construida.

La exploración con objetos (cubos, biombos, etc.) recién surge tras 50 min. de exploración aproximadamente. Surgen juegos propios del texto gracias a la utilización de estos elementos.

Empieza a surgir una delimitación visual interesante de objetos imaginarios. Resulta favorable para la escena el juego con la imaginación.

Parece que hay cierto temor de introducir elementos ajenos a la realidad de las actrices. Reforzar la idea del trabajo del actante. En esta realidad alternativa mi situación no es la misma que en el cotidiano. Introducirlo deben surgir con naturalidad, no con temor. Reforzar a través de ejercicios.

Vuelve a surgir la dinámica lúdica usual entre las actantes.

Surgen imágenes interesantes. Existe una dinámica espacial explotable a futuro.

Durante toda la exploración se han visto momentos donde potencialmente pudo surgir la situación, más no se manifestó en sí misma.

Salida:

Contacto visual desde la posición en que finalizaron la exploración.

Puede observarse cierta rivalidad en la mirada. Tal vez es una apreciación subjetiva, pero parece existir algo que antes no estaba.

Se da la indicación de decir o hacer una última cosa al compañero:

Actriz cuatro: “¿Ya te cansaste de mí?”

Actriz tres: “Es tu culpa”

Se da la indicación de echarse boca-arriba separadas e inhalar profundamente y exhalar.

Se propone revisar mentalmente el viaje vivido y desligarse del mismo.

Se opta por la fisicalidad para dejar de lado las emociones vividas. Se pide a las actrices mover el cuerpo como método para distensar el cuerpo.

Al ver que una de las actrices no pudo abandonar el momento o se vio afectada emocionalmente por la exploración, se les pidió a ambas acercarse a la otra, ya como actrices y compañeras, y decirse algo que hayan querido decirse a lo largo de la exploración.

Al finalizar la sesión la actriz tres tuvo un quiebre emocional. Se permitió que botara las emociones que la embargaban para luego proponer un nuevo ejercicio de salida que ella no deseó continuar. Hay que decidir si se impone o no el ejercicio en beneficio de la actriz. Actriz cuatro resulto clave en el proceso de relajación.

Conclusiones:

1. La ausencia de la música y de la otra pareja permite una mayor y más profunda escucha
2. Los juegos desarrollados en sesiones anteriores han servido como bagaje para la gestación de una memoria emotiva alternativa
3. La relación está mucho más sólida pero aún falta cursar aristas como el incesto que no están totalmente presentes

Proyección:

1. Habrá que definir el espacio de la escena con prontitud para experimentar la relación en el espacio onírico

Comentarios

ANEXO 24

BITÁCORA SESIÓN	DE	Fecha: 30 – 10 - 17 Por: Actriz cuatro
Asistentes: Actriz tres, Sebas y Diego.		

Objetivo:

Explorar la situación o circunstancia que atraviesan los personajes en la escena

Sistematización:

- **Lectura de los textos en intimidad**
- **Personajes alejados, cada uno habitando su espacio**
- **Contacto violento de ambas**
- **Viajar en el carro imaginario**
- **Pedir ayuda para salir de ese encierro**
- **Decirnos una última palabra, conexión directa a partir de eso.**

Límites

- Sacar toda la rabia contenida que puedo tener por mi situación.
- Ser violenta con Alejandra.

Proyección

- **¿Qué me parece importante abordar a futuro?**
Explorar mucho más la escena, utilizando con más fidelidad los textos.
- **¿Qué me parece importante recuperar?**
Esa sensación tan fuerte al sentir que Alejandra ya está cansada de mí.
La rutina diaria de vivir encerrada en esta casa.
El luchar para que Alejandra no me abandone.

Comentarios

Me pareció súper interesante como en cada sesión mi conexión en base a la relación se vuelve más rápida y precisa. Además Camila va adquiriendo base y peso.

ANEXO 25

BITÁCORA SESIÓN	DE	Fecha: 2/11/17 Por: Actriz tres
Asistentes: <i>Actriz cuatro</i> , Diego, Sebastian		

Objetivo:

Explorar la situación o circunstancia que atraviesan los personajes en la escena.

Sistematización:

Con *la actriz cuatro* hicimos una lectura muy íntima del texto, lo cual fue un motor para la exploración que haríamos a continuación, en la cual vimos otro lado de nuestra relación que hasta el momento no habíamos trabajado, ya que ahora estábamos partiendo con una situación mucho más específica, que era el tiempo donde nos volvemos a relacionar después de la muerte, y mi actitud hacia ella era completamente distinta de otras veces, me encontraba mucho más cargada emocionalmente, y eso se traslada a mi cuerpo, y cómo sentía tantas emociones a la vez, ligadas a la tristeza, molestia, angustia, culpa, eso se trasladó a sentir un vacío en mi interior, como si sentir todo eso era tan fuerte, que para poder sobrellevarlo era necesario anular todas las emociones. Cuando empezamos a relacionarnos por momentos me producía una molestia enorme lo que hacía o me decía que me provocaba hacerle daño porque me hacía sentir mal en el fondo, cómo físicamente no estaba segura que tanto podía lastimarla, lo hacía con palabras o alejándome de ella, si habían algunos momentos de juego, pero el ambiente cargado nunca se iba del todo, porque estaba constantemente presente en mí, ya que cargaba con la culpa de que ella estaba muerta porque yo lo había causado de alguna manera y que ella siga aca era un recordatorio de eso, que en este momento solo quería que desapareciera.

Límites

- **Encontrados y transgredidos**

-El sentimiento de tristeza abundante que sobrepasa las realidades.

- **Encontrados y por transgredir**

-El hecho de poder ser violenta con *la actriz cuatro*, si tengo el impulso de pegarle o ser mucho más tosca con ella, poder hacerlo a fondo, pero con cuidado.

Proyección

- **¿Qué me parece importante abordar a futuro?**

-La situación específica de la escena.

- **¿Qué me parece importante recuperar?**

-Todos los lados de mi relación con *la actriz cuatro*, los momentos de juego y cariño que hemos tenido en varias sesiones y la lejanía y rechazo que hemos experimentado en la última sesión.

Comentarios

Me asusté bastante cuando empecé a llorar, pero sentí que era el momento y el espacio para poder hacerlo y tenía la seguridad de que si me costaba regresar no iba a estar sola y desorientada. Así que gracias por cuidarme.



ANEXO 26

Herramienta desarrollada por Mireya Solis.

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 03/11/2017 Por: Diego Pérez y Sebastian Ramos
Asistentes: Diego Pérez Sebastian Ramos Actriz uno Actriz dos Actriz tres Actriz cuatro	

Objetivos: Comprender, desde el vínculo logrado, la situación propuesta. (VIVENCIAR)
Transcurso: La sesión inició con una conversación acerca de lo que había sido para cada pareja trabajar en un espacio en donde la otra dupla no se encuentre presente. Se precisó que la exploración de esta sesión continuaría buscando enfatizar la situación propuesta por el texto. A cada pareja se le dio situaciones particulares que queríamos que profundicen. Para la pareja de las actrices uno y dos fueron: la ruptura, la enfermedad, el empezar desde cero. Para la pareja de las actrices tres y cuatro fueron: el encuentro, el incesto, el suicidio, la destrucción de la casa. La exploración inició a partir de la mirada y que la resignificación del otro parta de inmediato desde la apertura del contacto visual. Una vez resignificado, podría darse una exploración en donde se buscará enfatizar los puntos mencionados a cada pareja. Las exploraciones fueron cortas. En ambos casos se comenzaron a disponer los espacios en los que las escenas se desarrollarían y una vez que la exploración había llegado a su culminación, se pidió iniciar la escena desde ahí. Así el texto no estuviera claro. Las improvisaciones se dieron de manera natural. Las actrices uno y dos encontraron mucha verdad en su relación pero eran opacadas y a la vez distraídas por los sonidos ocasionados por la otra pareja. En cuanto a las actrices tres y cuatro, su escena cobró un matiz que antes no había tenido: las hermanas estaban en conflicto. Ya no todo era juego sino también tensión en la relación. Una vez terminada la exploración, pasamos a una última mirada en la que se buscó invertir el proceso de resignificación para volver a ellas mismas. El proceso de salida fue rápido, pero el agotamiento de las actrices tres y cuatro fue algo que no se pudo controlar. En el diálogo expresaron sentirse cómodas y a la vez sorprendidas por los nuevos hallazgos. Los espacios quedaban más delimitados esta pasada.
Conclusiones:

1. Definitivamente un espacio de exploración independiente de cada pareja trae muchos más beneficios.
2. Las actrices se han estabilizado en una forma continua de hacer las cosas. Hay que retomar la idea de las exploraciones y la ruptura de lo preconcebido.
3. El trabajo de relación está muy bien desarrollado. Existe una historia detrás de las parejas. Falta asentarlas en la situación correcta.
4. Necesitan tener el texto claro con urgencia.

Proyección:

1. La relación conflictual de las actrices tres y cuatro podría aportar de manera muy interesante en el desarrollo de la escena. Profundizar en ello.

Comentarios

Interesante sesión. Las dos restantes deberá recapitularse la idea de relación y situación antes de enfocarnos en los detalles que hacen falta para completar la escena



ANEXO 27

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 03/11/17 Por: Actriz uno
Asistentes: Diego Pérez, Sebastian Ramos, <i>actriz dos, actriz cuatro,</i> <i>Actriz tres</i>	
Objetivo: Explorar la situación de la escena.	
Sistematización: Realizamos una exploración que debía finalizar en la escena. La exploración inicial fue libre hasta que creyéramos necesario usar el texto.	
Límites <ul style="list-style-type: none"> • La desconcentración al escuchar al otro grupo accionar (limitante). • El no querer verla y desear estar alejada hace que me ensimisme un poco y tal vez pierda conexión con ella. 	
Proyección <ul style="list-style-type: none"> • Lograr que todos los textos salgan del impulso y no por marcación o consigna. 	
Comentarios Fue una muy potente exploración. Me sentí muchísimo más metida en la situación y relación que antes. Todos mis pensamientos eran en relación a lo que pasaba en ese momento y con la persona que estaba conmigo.	

ANEXO 28

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 03 – 09 - 17 Por: Actriz cuatro
Asistentes: <i>Actriz tres, actriz uno, actriz dos, Sebas y Diego.</i>	
Objetivo: Explorar 4 puntos: <ol style="list-style-type: none"> 1. El encuentro 2. EL incesto 3. El suicidio 4. La destrucción de la casa 	
Sistematización: <ul style="list-style-type: none"> • Lectura de los textos en neutro. • Mirada • Jugar con los cubos sin ganas por parte de Alejandra. • Pedir a Alejandra que venga conmigo (llanto de Alejandra) • Alejandra se va, me encierro en mi cuarto construido. • Abordamos la escena con textos. • Punto clave cuando me cuenta que demolerán la casa. • Mirada final como nosotras mismas 	
Límites <ul style="list-style-type: none"> • El no saber cómo actuar ante el llanto de Alejandra. • No haberme aprendido bien el texto. 	
Proyección <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué me parece importante abordar a futuro? Más urgencia de hacer que ella se quede. • ¿Qué me parece importante recuperar? Esa desolación cuando Alejandra se va. El dolor de saber que desapareceré con la casa. La sensación de querer besarla. 	
Comentarios Hoy al final de la sesión me sentí exprimida física y emocionalmente. Terminé muy débil.	

ANEXO 29

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 03/11 Por: Actriz dos
Asistentes: Sebas, Diego, <i>actriz cuatro</i> , <i>actriz tres</i> , <i>actriz uno</i> , Yo	
Objetivo: Reforzar la situación planteada en el texto, siendo más conscientes de algunas pautas claves.	
Sistematización: Partir de la mirada, que resultó ya ser una mirada cargada de significado. Escuchar impulsos físicos para luego improvisar la situación según los puntos dados a cada pareja. Llegado un momento, se detuvo la improvisación y desde nos encontrábamos dimos paso a la escena, con el texto que tuviéramos aprendido. A pesar de no tener todo el texto, se buscó hacer el viaje en macro para ir reconociendo el impulso que llevaba a cada texto.	
Límites	
<ul style="list-style-type: none"> • Encontrados y transgredidos Miedo a desbordar emoción ligada a sensaciones e imágenes personales -> permitir que aparezcan y no bloquearlas, sino incorporarlas al momento y dejar que sucedan. Miedo a no seguir premisa y/o primera imagen dada al leer el texto -> transgredido al momento de dejar que suceda en el momento y no pensar en qué dice el texto sino ser consciente y escuchar cómo me encuentro yo n ese momento. • Encontrados y por transgredir Miedo a mirar a los ojos. Miedo a soltar el texto por pensar que podría resultar poco orgánico. 	
Proyección	
<ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué me parece importante abordar a futuro? Trabajar ya con el texto en sí. • ¿Qué me parece importante recuperar? No olvidar que somos una pareja que aún se quiere y que han vivido muchas cosas juntas. 	
Comentarios Gracias por las galletas <3	

ANEXO 30

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 4/11 Por: Actriz tres
Asistentes: <i>Actriz cuatro, actriz dos, actriz uno,</i> Sebastian, Diego	
Objetivo: Abordar la escena a través de una exploración previa, teniendo en cuenta las premisas, del encuentro, el suicidio, el incesto y la demolición de nuestra casa.	
Sistematización: A raíz que pasamos el texto, hicimos una exploración teniendo en cuenta premisas que nos dijeron al inicio de la sesión, volví a sentir el vacío y un rechazo hacia <i>la actriz cuatro</i> y lo que ella me ofrecía, pero trataba de relacionarme con ella y jugar lo que ella me proponía, y por momentos si me enganchaba, pero eso se desvanecía rápidamente porque sentía una insatisfacción constante. En el momento que <i>la actriz cuatro</i> me desequilibró física y emocionalmente, me tuve que alejar completamente de ella porque mi rechazo hacia ella fue tan grande en ese momento porque sentía tanto dolor que solo quería que a ella también le duela y como no podía hacerle sentir dolor físicamente, la lastimaba con mis palabras o distanciándome. Cuando ya teníamos que abordar la escena, fue muy difícil volver a relacionarme con ella, porque lo último que quería era verla.	
Límites <ul style="list-style-type: none"> • Encontrados y transgredidos • Encontrados y por transgredir -El miedo a aceptar por completo este vacío o insatisfacción. Agredir físicamente a <i>la actriz cuatro</i> .	
Proyección <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué me parece importante abordar a futuro? -Aceptar por completo este sentimiento de vacío porque quizá pueda encontrar en <i>la actriz cuatro</i> una especie de refugio, donde pueda sentirme mejor. • ¿Qué me parece importante recuperar? -La sensación de regresar a casa o lo bien que me sentía antes de ir a la casa y estar con <i>la actriz cuatro</i>. 	
Comentarios Después de la escena me sentía emocionalmente exprimida, por la explosión abrupta de una emoción fuerte que venía del miedo y el dolor, que son dos cosas que normalmente no me gusta profundizar, entonces cuando salen de	

pronto y en gran cantidad, me siento muchísimo más cansada de lo normal.

ANEXO 31

Herramienta desarrollada por Mireya Solis.

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 06/11/2017 Por: Diego Pérez y Sebastian Ramos
Asistentes: Diego Pérez Sebastian Ramos Actriz uno Actriz dos Actriz tres Actriz cuatro	

Objetivo:

Abordar las escenas: Potenciar la relación entre los actantes en base a las conclusiones obtenidas en la sesión anterior para alcanzar el vínculo entre personajes

Transcurso:

Iniciamos la sesión conversando acerca de cómo iban asimilando la idea de situación propuesta por los textos. En vista de que aún no estaba clara por completo se pidió que la exploración tenga un recuento de todo lo explorado hasta el momento. Se pidió sin embargo que los espacios se delimiten con anticipación y que se den dos pasadas de la escena. La primera pasada inició, como siempre, con una mirada profunda buscando resignificar el vínculo que ya estaba gestado.

Una vez que sus espacios fueron definidos, se les pidió iniciar desde una mirada que ya traía consigo un recorrido amplio en el que podían reconocer vivencias generadas en el espacio alternativo. Desde esta mirada se pidió resignificar e iniciar la escena. Las improvisaciones sucedieron con dificultades principalmente textuales. Nuevamente las actrices tres y cuatro oprimían desde su sonido la escena de las actrices uno y dos. Para esta última pareja en particular no funcionó la disposición escenográfica inicial. Una vez que terminaron las pasadas, se les pidió encontrarse en la mirada y conversar sobre que había sido funcional y que no para el desarrollo de sus escenas. Ambas parejas se tomaron un momento para conversar y la pareja de actrices uno y dos modificó su estructura. Luego de esta conversación, las escenas se volvieron a dar a partir de la mirada. En ambos casos el ingreso a la escena fue mucho más cómodo y cargado de un recorrido previo por lo que era la segunda vez que las pasaban. Las actrices uno y dos lograron definir su espacio y las actrices tres y cuatro reafirmaron el suyo encontrando algunos nuevos juegos para implementar. Tuvimos un cierre final en donde conversamos acerca de lo que continuaba haciendo falta para que las escenas puedan estar listas y que ellas sientan que son parte por completo de la historia que van viviendo.

Conclusiones: <ol style="list-style-type: none">1. La relación y la situación propuesta por el texto están abordadas de manera correcta2. Se puede evidenciar la presencia de un bagaje que con claridad tiene un tiempo y una historia determinados.3. La repetición de la escena carga a las actrices en la situación propuesta4. La escucha está presente, pero en ocasiones, por el hecho de repetir una partitura, se pierde
Proyección: <ol style="list-style-type: none">1. Traer una maleta para que la actriz pueda tener donde guardar su ropa2. Necesitamos una torta de chocolate3. Plantear la idea de la reestructuración de los cubos para la escena de las actrices tres y cuatro
Comentarios <p>Conseguir 8 cubos para cada ensayo, así como 2 mesas</p>



ANEXO 32

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 06/11/17 Por: Actriz uno
Asistentes: Diego Pérez, Sebastian Ramos, <i>actriz dos</i> , <i>actriz cuatro</i> , <i>actriz tres</i>	
Objetivo: Pasar dos veces la escena.	
Sistematización: Entrar con la mirada de siempre y empezar a sacar el texto. Una vez terminada la primera pasada, conversar de qué es lo que nos sirve y qué no en la escena. Retomar la mirada para realizar la segunda pasada.	
Límites <ul style="list-style-type: none"> • Tener en la mente que todo el texto es ligado. Una cosa lleva a la otra y si no tengo claro totalmente el texto no puede sentirme cómoda. Incluso algunos silencios eran por intentar recordar qué es lo que seguía. Sin embargo, habían muchas ganas e impulsos de decir otras cosas, eso también funciona bacán porque podemos ir encontrando este trasfondo del texto. Querer decir A pero realmente botar el texto B. Eso va a generar un subtexto interesante. 	
Proyección <ul style="list-style-type: none"> • Apropiar el texto al 100% para poder explorar a más profundidad. • Lograr identificar cuales son los espacios, herramientas o indumentos que nos sirven para que la escena siga funcionando de la mejor manera. 	
Comentarios Buena sesión. De todas maneras, sigo trabajando el lado contrario a Carolina. Debo seguir explorando por el NO estar molesta e intentar dejarme llevar en esa situación.	

ANEXO 33

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 06 – 09 - 17 Por: Actriz cuatro
Asistentes: <i>Actriz tres, actriz uno, actriz dos,</i> Sebas y Diego.	

Objetivo: Pasar la escena con texto, teniendo en cuenta el suicidio.
Sistematización: <ul style="list-style-type: none"> • Mirada <p>Pasada de texto 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Me escondo en la casa. • Pintamos las paredes con una hoja. • Jugamos al carro en lo más alto de los cubos. • Armamos la nueva casa diferente. • Hubo un quiebre en “Ya firmaste”. • Alejandra salta <p>Pasada de texto 2:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Quiebre en “Eso fue una despedida” “Como esta” • Alejandra salta conmigo. (agarradas de la mano)
Límites <ul style="list-style-type: none"> • No tenerle miedo a los silencios largos. • Seguir a mi energía.
Proyección <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué me parece importante abordar a futuro? <p>Probar decir el texto con voz proyectada. Probar no esconderme después de “Con la muerte no se juega”.</p> <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué me parece importante recuperar? Hacer movimientos antes de que Alejandra me vea. El juego de los carros: 3 cubos, energía arriba Pintar las paredes con las hojas. Golpearme al salir. Quiebres: Ya firmaste, Demi nadie se acuerda, Como ahora. Invitarla a que salte conmigo No perder mi energía, lo cual tiene que motivarla a venir conmigo.
Comentarios La segunda pasada fue mucho más sentida y más rica en exploración.



ANEXO 34

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 06/11/17 Por: Actriz dos
Asistentes: Sebas, Diego, <i>actriz uno, actriz tres,</i> <i>actriz cuatro</i>	

Objetivo: Ubicarnos en la escena sumando todo lo de las sesiones pasadas.
Sistematización: -Acondicionar el espacio según lo requerido para la escena. -Iniciamos mirándonos a los ojos ->Conexión -Abordaje de la escena con lo que tengamos del texto aprendido
Límites <ul style="list-style-type: none"> • Encontrados y transgredidos Acercarme a ella y abrazarla • Encontrados y por transgredir Imposibilidad de jugar por pensar en secuencia marcada por el texto. Romper con ideas pre-concebidas de como debería ser llevada la escena. Escuchar primeros impulsos.
Proyección <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué me parece importante abordar a futuro? Decidir sobre el espacio • ¿Qué me parece importante recuperar? El modo en que abordábamos las improvisaciones. Frescura de esos momentos.
Comentarios

ANEXO 35

BITÁCORA DE SESIÓN	Fecha: 8/11 Por: Actriz tres
Asistentes: <i>Actriz cuatro, actriz uno, actriz dos,</i> Sebastian, Diego	
Objetivo: Pasar la escena tratando de seguir la estructura de esta, al mismo tiempo de descubrir momento a momentos.	
Sistematización: Un motor valioso para empezar a abordar la escena fue un momento que <i>la actriz cuatro</i> y yo tuvimos juntas donde empezábamos mirándonos y luego acariciando el cabello o la cara de la otra, lo cual producía una sensación de seguridad y luego ella desaparecía dentro de lo que habíamos establecido como la casa en nuestro mundo. Pasamos por la escena dos veces, la primera vez explorando un lugar fijo, por la escenografía y utilería que habíamos puesto en un solo lugar, y descubriendo por primera vez un viaje continuo y fluido de inicio a fin. En la segunda pasada repetíamos marcaciones físicas que habían sido clave en la primera pasada, como los momentos donde escucho algo en la casa, escucho por primera vez la voz de <i>la actriz cuatro</i> , cuando nos escondemos en la casa, cuando nos subimos a los cubos como si fueran carros, el momento de subir al árbol ya para saltar.	
Límites <ul style="list-style-type: none"> • Encontrados y transgredidos -El paso de miedo al vacío a una aceptación del vacío que luego desembocó en una necesidad de liberación. • Encontrados y por transgredir 	
Proyección <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué me parece importante abordar a futuro? -Ahondar más en la sensación de satisfacción y liberación en el momento antes de saltar, cuando ya he tomado la decisión de que lo voy a hacer. • ¿Qué me parece importante recuperar? -Las marcaciones físicas de la escena, que se mantengan presentes para que el viaje de la escena pueda ser cada vez más fluido. 	
Comentarios Sería interesante seguir probando todas las posibilidades de espacio.	



ANEXO 36

	Se percibe un vínculo orgánico entre los personajes	El vínculo parece estar asentado en una historia previa	Se percibe escucha en el trabajo de las actrices	El trabajo de las actrices es verosímil	La interpretación es consecuente con la propuesta dramática
ACTRIZ 4					
ACTRIZ 3					
ACTRIZ 1	Trabajo orgánico de vínculos contextuales 4	SN 5	SN 4	SN 4	3 A guisa de ejemplo, conviene y si bien no todo puede ser ambiguo, los personajes (actrices) no fueron trabajados de esa manera.
ACTRIZ 2					

El Salto de traviesa a la horizontalidad es claro (+ negro) cuando no leamos el texto. Xp de el espacio a la horizontalidad. Dolores W. 2000

ANEXO 37

	Se percibe un vínculo orgánico entre los personales	El vínculo parece estar asentado en una historia previa	Se percibe escucha en el trabajo de las actrices	El trabajo de las actrices es verosímil	La interpretación es consecuente con la propuesta dramática
Actriz 4	4	5	4	3	4
Actriz 3			4	5	4
Actriz 1	4	5	4	5	5
Actriz 2			4	5	5

ANEXO 38

Actriz 4	Se percibe un vínculo orgánico entre los personajes	El vínculo parece estar asentado en una historia previa	Se percibe escucha en el trabajo de las actrices	El trabajo de las actrices es verosímil	La interpretación es consecuente con la propuesta dramática
Actriz 3	3.5	3.5	4	5	4
Actriz 1	3	3	4	5	4
Actriz 2			4	5	4

ANEXO 39

Actriz 4	4	4	3	3	3
Actriz 3			4	4	4
Actriz 1	5	5	5	4	4
Actriz 2			5	5	5