

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**El entrenamiento de la escucha en escena a partir de la práctica del neo futurismo
de Greg Allen**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN TEATRO**

AUTORA

Alejandra Karolina Chavez Moreno

ASESORA

Vanessa Vizcarra Soberon

Lima, 2020

RESUMEN

La presente investigación tiene por objetivo analizar el aporte de la práctica del Neo futurismo de Greg Allen en el entrenamiento de la escucha en escena, la misma que se analizará de manera integral desde tres ejes: la escucha del actor con uno mismo (actor – yo), con su o sus compañeros (actor – actor) y con la audiencia (actor – espectador).

Para tal efecto, se realizó un laboratorio en el que se puso en práctica ejercicios del neo futurismo, corriente basada en una estética de honestidad, velocidad y brevedad, propuesta por Greg Allen en 1988. Esta práctica comprende cuatro principios básicos que la constituyen, los cuales son: el actor es el actor, está donde está, el tiempo es ahora y está haciendo algo de verdad; de tal modo que exige al actor una apertura total en el escenario para su accionar. A su vez, para la respectiva recolección de información, se utilizaron las técnicas de entrevista y observación. Finalmente, el laboratorio se desarrolló con seis participantes, entre estudiantes a partir de sexto ciclo en adelante y egresados de la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Laboratorio que culminó en una muestra final frente a un público abierto.

PALABRAS CLAVE: escucha, escucha en escena, neo futurismo.

AGRADECIMIENTOS

El desarrollo de esta tesis ha sido el resultado de tantos estudios que mis padres principalmente han podido brindarme por lo que he podido aprender en distintas escuelas y centralmente en una universidad que reconoce la profesión de la actuación teatral como una carrera universitaria.

Agradezco esencialmente a mi familia, a mis padres y a mi hermana por su inmensa paciencia y amor. Por todo el apoyo recibido de años, por ser los primeros en impulsarme a estudiar esta carrera que me ha brindado muchas enseñanzas de vida y por todo el amor que me brindan día a día.

Son mi más grande motor para lograr cada objetivo que me trace en mi crecimiento en esta profesión.

Asimismo, gracias a todo lo aprendido he tenido la oportunidad de conocer a muchas personas que han marcado en mi conocimiento teatral tanto en la teoría como en la práctica, de tal modo esta investigación se realizó dialogando con ambos campos.

A mi asesora Vanessa Vizcarra, por brindarme tantos conocimientos que me llenaban de ilusión para desarrollar la tesis. Siempre recalcándome la importancia de la teoría y la especificación clara del desarrollo de ella. Por las largas charlas.

A Alfonso Santistevan por el tiempo, las charlas y guía comenzando este proyecto.

A José Manuel Lázaro por guiarnos en nuestro primer proceso estructurando el estudio como las charlas incentivadoras y exponer de la mejor manera.

A Jéssica Romero por guía paso a paso para ya concretar el armado del estudio, por sus tiempos fuera de ellos, por la escucha, buena energía y humor para lograrlo.

A Sergio Maggiolo por apoyarme con cada duda y brindarme espacios para reunirnos siempre con una taza de café. Además de haber sido el mediador para poder realizar el laboratorio de esta corriente tan reciente, infinitamente agradecida.

Al elenco de la obra *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en 1 hora* por montarla en el país y ser una gran fuente de inspiración para esta investigación.

A cada persona que me apoyó a realizar el laboratorio de esta tesis por la paciencia, el amor, la disposición y el compromiso. Principalmente a Bea Heredia por tantas reuniones en el tiempo que no tenía, por su energía para seguir adelante y por enseñarme que todo es un nuevo aprendizaje. Por estar en cada sesión hasta el día de la muestra final y brindarnos todos sus conocimientos y seguridad para el disfrute en escena.

A Brayan Pinto, Lupe Ramos, Marcia Huamaní, Claudia Tasso, Shantall Vera y Bea Ureta por jugársela sin tener menor idea sobre lo que lograrían y realizando un trabajo maravilloso y totalmente comprometido hasta el final, les agradezco infinitamente.

A mi gran amigo David Ballarta (Chicho) mi mano derecha en la realización del proceso de laboratorio y muestra. Siempre brindando la mejor energía a todos para lograr el magnífico resultado al que se llegó con la muestra final.

A los encargados de las grabaciones Cesia Caballero, Nadia Rios, Andrez Bazán y Rocío Ramos y de foto Romina Aparicio, quienes me apoyaron en el registro de cada sesión del laboratorio y muestra. Y en la edición del video a Flor Cicchini, a todos por su gran energía y disfrute de lo que captaban en la lente, además de ser un enorme soporte para el registro de todo este trabajo.

A todos por apoyarme a realizar este estudio que tanto deseé hacer.

Y a Dios por sus grandes bendiciones. Gracias.

ÍNDICE

	Pág.
Resumen	ii
Agradecimientos	iii
Índice	v
Índice de Tablas	viii
Índice de Anexos	ix
Introducción	1
Preguntas	11
Objetivos	11
Hipótesis	11
Resumen de Capítulos	12
CAPÍTULO 1	
MARCO TEÓRICO	14
1.1. La Escucha en escena	14
1.1.1. La noción de la escucha	14
1.1.1.1. La escucha según Stanislavski	17
1.1.1.2. La escucha según Meisner	21
1.1.1.3. La escucha según Grotowski	24

1.1.2. La escucha y los tres ejes de su enfoque: Con uno mismo, con su o sus compañeros y con la audiencia	29
1.1.2.1. La escucha con uno mismo	29
1.1.2.2. La escucha con su o sus compañeros	31
1.1.2.3. La escucha con la audiencia	31
1.2. El Neo futurismo de Greg Allen y su vínculo con la Escucha en escena	34
1.2.1. Neo Futurismo	34
1.2.1.1. Greg Allen	34
1.2.1.2. Corriente: Neo futurismo	37
1.2.1.3. Precursor del Neo futurismo en el Perú: Sergio Maggiolo	45
1.2.2. Relación entre la práctica del neo futurismo y la escucha en escena	47
1.2.2.1. Riesgo en la práctica neo futurista	47
1.2.2.2. Irrupción de lo real en la práctica neo futurista	48
 CAPÍTULO 2	
METODOLOGÍA Y DISEÑO DE LABORATORIO	52
2.1. Tipo de investigación	52
2.2. Herramientas de recolección de información	52
2.3. Descripción del laboratorio	53
2.4. Fases del laboratorio	54
2.5. Instrumentos de análisis	62

CAPÍTULO 3

RESULTADOS Y ANÁLISIS DE RESULTADOS 63

3.1. Ejes de Análisis 63

3.1.1. Proceso 63

3.1.2. Muestra Final 77

Conclusiones 98

Referencias Bibliográficas 100



ÍNDICE DE TABLAS

TABLA

61



ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO #1	107
ANEXO #2	127



INTRODUCCIÓN

“En la vida sabemos escuchar correctamente, porque nos interesa o lo necesitamos. En escena, en la mayoría de los casos, solo representamos la atención, hacemos como si estuviéramos escuchando” (Stanislavski, 2009, p. 143). Con esta reflexión, el teórico teatral ruso Konstantin Stanislavski nos quiere dar a entender que no siempre estamos dispuestos a prestar atención a todo lo que nuestros sentidos pueden percibir; por lo tanto, escuchar es estar atentos y predisuestos para reaccionar de manera orgánica a todo estímulo presente en una determinada escena. De tal modo, el actor debe estar atento a cada hecho que esté sucediendo en sus proximidades, pues todo lo que suceda, hasta lo más insignificante, es de gran relevancia para su trabajo. De esta manera, la escucha le permite ser más verosímil en cada función.

Sandford Meisner, actor y profesor teatral estadounidense, nos habla del concepto de la escucha real (Meisner, 1987), que luego es traspuesto a escuchar de verdad, en el que incluye el escuchar realmente al otro y para ello se debe estar atento en cada instante. Asimismo, el director y dramaturgo inglés Declan Donnellan aterriza la idea de escucha como “atención” en la vida misma y señala que “[incluso] el arte más estilizado trata de la vida, y cuanto más vida esté presente en una obra de arte, mayor será la calidad de ese arte” (2004, p. 15). De esa forma, la relación con el otro, es decir, el compañero y con el espectador, potencia el desempeño del actor en escena, pues implica utilizar el momento a momento para mantener una completa atención en la acción, que no permita ni al actor ni al espectador escapar de lo que sucede en cada instante del hecho escénico.

Para el director teatral polaco Jerzy Grotowski es esencial aclarar la idea de la inclusión y conexión del espectador con la acción en escena, por lo que afirma: “Hay que tomar otra gente, confrontarla con uno mismo, con la propia experiencia y los pensamientos y ofrecer una respuesta. En estos encuentros humanos, hasta cierta medida íntimos, existe

siempre este elemento de «dar y tomar» (1986, p. 181). Este pensamiento, a su vez, se relaciona con un elemento importante para la creación: el otro, el exterior, como referencia para crear alguna pieza artística con contenido real, producto de la atención en el otro: el escuchar.

A partir de lo mencionado anteriormente, adentrándonos en la investigación, el tema abordado consiste en el entrenamiento de la escucha en escena a partir de la práctica del Neo futurismo de Greg Allen, fundador de la corriente en el ámbito teatral. Esta investigación parte de la indagación sobre un tema en el que se desarrollan ejes teatrales como la verosimilitud, la vulnerabilidad y la honestidad en la interpretación en escena.

Estos ejes teatrales son los que permiten que las relaciones “actor – yo”, “actor – actor” y “actor – espectador” se desarrollen de manera conjunta en escena, porque tanto el actor que ejecuta la acción como el compañero que acompaña apoyando o contradiciendo tal acción y el público buscan creer realmente en lo que está sucediendo en escena. Es así como la acción del actor es esencial al hallar un modo de trabajo para que lo real se cumpla. Igualmente, que se pueda generar vulnerabilidad en cada uno permite que la conexión entre ellos sea real y verdadera permitiendo el disfrute de cada uno en su rol, tanto del actor y sus compañero al ejecutar sus acciones en escena como del espectador al observar y sentirse parte de esa ejecución en el escenario. Asimismo, al generarse este vínculo real e inmediato con la audiencia se produce una afectación y modificación de la acción de manera orgánica en la que se halla esa honestidad en esa nueva ejecución de la acción por parte del actor y su o sus compañeros en escena.

La escucha es esencial para el desarrollo de la acción ejecutada por el actor en escena. En ese sentido, a través del conocimiento teórico y práctico de la corriente del neo futurismo se busca demostrar una presencia transversal de la escucha en el trabajo del actor. Esto se debe a que la escucha está desarrollándose de manera integral, es decir, hay una escucha con uno

mismo, con lo que a cada persona le sucede y con su realidad que varía en el tiempo: una escucha con su compañero o sus compañeros, con quien o quienes comparte la acción, su círculo cercano en escena, y con la audiencia, los espectadores con quienes se genera un vínculo que afecta el accionar de cada individuo en escena de manera inmediata.

Sobre el aspecto recientemente mencionado, Grotowski (2009, p. 4) afirma que el vínculo con la audiencia “No puede existir jamás sin la relación actor-espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva” (citado en Sierra, 2015, p.57). Tanto en esta cita como en la anterior, donde Grotowski expone la relevancia de la relación “actor – espectador”, se confirma que la consciencia sobre presencia del espectador genera un efecto inmediato en el accionar del actor en escena, de manera claramente orgánica.

Buscando un trabajo práctico que desarrolle todos estos aspectos en escena - la verosimilitud, vulnerabilidad y honestidad - se presentó la oportunidad de ser espectadora de la obra *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en una hora*, en la cual notaba cuán presente estaban los actores con total claridad en cada acción realizada. Al investigar sobre este montaje, llegué al neo futurismo, un tipo de teatro experimental muy reciente que destruye las convenciones teatrales de personaje (teatro de drama), escenario (teatro), trama (aristotélico) y la separación de la audiencia y el artista (cuarta pared) (Allen, 2012). El neo futurismo apela a un lenguaje no ficcional, más cercano a lo performático, pero igualmente teatral.

Adicionalmente, en octavo ciclo, llevé el curso de Lectura e Interpretación de Textos en el cual se trabajó un texto posdramático llamado *Psicosis de las 4.48* de Sarah Kane. Para poder entenderlo, el profesor brindó información básica acerca de este tipo de teatro. Luego de hacer un estudio mayor del neo futurismo, encontré que comparte una fuerte vinculación con lo posdramático.

Además, en el 2017 formé parte del laboratorio de la Tesis de Licenciatura de Josué Castañeda, compañero de la especialidad de Teatro y egresado en el 2018. Esta experiencia terminó de concretar el eje central de la presente investigación: el trabajo de la escucha en escena. El estudio realizado por Castañeda, relacionado al desarrollo de la escucha, se apoyó de fuentes totalmente distintas a las escogidas para esta investigación, como la metodología de Declan Donnellan, y conceptos provenientes de las ciencias cognitivas. En consecuencia, aquella investigación sembró en mí la curiosidad de indagar otros aspectos y posibilidades del desarrollo de la escucha. Dicho término estará asociado dentro del contexto de entrenamiento del trabajo de la escucha, es decir, la aplicación de sus tres ejes: escucha con uno mismo, con sus compañeros y la audiencia.

La relevancia de esta investigación reside en sus múltiples posibilidades de aplicación, es decir, es posible partir de distintas metodologías para estimular el desarrollo de la escucha como tener cada vez más consciencia de su significancia y ejecución de modo más claro para su manejo en escena. Cabe resaltar que el entrenamiento de la escucha busca generar una apertura mayor del entorno del actor para accionar de manera orgánica y honesta en escena.

A partir de todo lo mencionado previamente y adentrándonos en el aspecto académico, el presente estudio tomará como referencia a un grupo de teóricos del teatro que se encontrarán dialogando en la primera sección de la investigación, lo correspondiente al marco teórico, mostrando sus acercamientos a la escucha desde sus propias bases teóricas. Entre ellos se encuentran principalmente a Konstantin Stanislavski, Sandford Meisner y Jerzy Grotowski. De este modo, sus puntos de vista con relación a la escucha serán tomados como precedentes en esta investigación.

En cuanto a los estudios académicos hallados sobre la escucha, la mayor cantidad de investigaciones se hallan en el área de pedagogía, centralmente en el campo de la comunicación y educación como se afirma en las siguientes fuentes.

La primera es una tesis de licenciatura de María Elena López de Paz. Su investigación se titula *La escucha asertiva como actitud fundamental en la docencia universitaria* (2013). El estudio realiza una reflexión sobre la actitud del docente universitario y su relación con el alumnado. En ese sentido, presenta una variedad de posibilidades para la óptima relación en cuanto al detectar el cómo se podría escuchar mejor la educación y asimismo recibir la atención requerida.

La segunda fuente es un artículo titulado “Escuchar: el punto de partida” (1989), escrito por Cecilia Beuchat, maestra chilena de literatura infantil. En este escrito, se hace hincapié en los problemas que se hallan en las interrelaciones entre alumnos y docentes. Es así por lo que presenta que la solución se hallaría en el lenguaje mismo de la comunicación.

La tercera y última fuente es el artículo que lleva como título “Saber escuchar. Un intangible valioso” (2004), escrito por el Dr. Alexis Codina Jiménez, director del Centro de Estudios de Técnicas de Dirección de la Facultad de Contabilidad y Finanzas de la Universidad La Habana. El artículo hace una síntesis acerca de lo difícil que es saber escuchar y poder desarrollarse como buen comunicador (Codina, 2004). En el ámbito de la educación, esas dificultades recaen en que cada individuo en muchas circunstancias como el estar inmerso en sí mismo sin tomar atención a lo que sucede en su entorno cuando este puede ser esencial para el desarrollo de un vínculo y una apertura para relacionarse con los demás naturalmente. Ese ensimismamiento y control absoluto sobre todo bloquean la posibilidad de escuchar y atender lo externo de sí mismo y confrontarse con esa realidad.

Las tres fuentes antes mencionadas sirven de apoyo en mi investigación, ya que al realizar un laboratorio donde se enseñan conceptos para el desarrollo de la escucha en escena

a partir de variables que entran dentro de una corriente teatral contemporánea poco conocida, entender los modos de comunicación y atención acerca de la escucha en la vida cotidiana del ser humano es un gran aporte en el aspecto pedagógico. Este mismo se desarrolla en la ejecución del laboratorio que esencialmente es el dictado de un taller con una muestra del resultado final frente al público.

El siguiente estudio es una de las fuentes de guía e inspiración en la presente investigación por insertar el estudio de la escucha en otras corrientes del teatro escasamente investigadas. Dentro del campo de las artes escénicas a nivel nacional, se halló la tesis de licenciatura de Josué Castañeda Campos quien investigó sobre la variable principal de este estudio, la cual lleva por título “El entrenamiento de la escucha en escena usando la metodología de entrenamiento actoral de Declan Donnellan y conceptos provenientes de las ciencias cognitivas”, en la cual el autor indicó lo siguiente:

En el desarrollo de la investigación se ensayan algunas definiciones sobre la escucha en escena que distinguen la escucha como signo configurado por los intérpretes en escena y dirigido al espectador, de la experiencia del actor inserto en un sistema de comunicación en el escenario (Castañeda, 2018).

Sobre el Neo futurismo se hallaron tres páginas web en las cuales se habla de su historia, sus principios y sus discursos, así como sus montajes y enseñanzas desde que se fundó en 1988 hasta la actualidad. Estas son Neo Greg Allen, New York Neo-Futurists y The Neo-Futurists Theater.

Esta investigación se presenta como pionera por indagar en el estudio de la escucha en un teatro de tipo no ficcional. Estudio que se analizará de manera integral, es decir, enfocando su desarrollo desde tres ejes: la escucha con uno mismo (actor – yo), con su o sus compañeros (actor – actor), y con la audiencia (actor – espectador) en escena. Es así como se

considera pertinente realizar este estudio para contribuir en la búsqueda de distintas posibilidades de trabajo de fundamental herramienta actoral, colocándola en diferentes enfoques del teatro y permitiendo el registro de dicho proceso.

La investigación se centrará en la observación de la escucha práctica en el escenario. Para ello, se realizó un laboratorio en el que se puso en práctica ejercicios del neo futurismo, corriente contemporánea basada en una estética de honestidad, velocidad y brevedad (Kuroi, 2019), fundada por Greg Allen en 1988.

Esta práctica, según su fundador: “Muestra la vida real en escena inventando un universo teatral que no apela a la ilusión, al abogar por la completa consciencia e inclusión del mundo real que nos rodea” (Allen, 2012), por lo que en el escenario “el actor es el actor, está donde está, el tiempo es ahora y está haciendo algo de verdad”, principios básicos por los que se constituye la corriente, los mismos que permiten que el actor se halle en constante estado de presencia real, es decir, la exigencia al actor sobre una mayor atención para hallarse sumamente receptivo a lo que suceda a su alrededor y así enriquecer su accionar en escena.

Desde otro ángulo, en el marco conceptual se destacan cuatro conceptos importantes: la escucha, el neo futurismo de Greg Allen, y dos conceptos del *Teatro Posdramático* de Hans-Thies Lehmann – el “Riesgo” y la “Irrupción de lo real” –. De estos cuatro conceptos, “la escucha” es la variable principal que va a delimitar la esencia del presente trabajo de investigación. Los otros tres conceptos respectivos permitirán reforzar fundamentalmente cómo ser consciente de la escucha en escena entendiéndola de manera conceptual y práctica. De esa forma, serán desarrollados gracias al aporte de una variedad de autores para una sólida fundamentación de las ideas en la redacción del estudio.

Siendo la escucha el tema esencial de la investigación, se trabajará con fuentes bibliográficas como el libro *Sobre la actuación* de Sanford Meisner, *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski, *Un actor se prepara* y *El arte del actor* de Konstantin Stanislavski. De

esta selección de materiales se extraerán definiciones y aportes sobre el desarrollo de la escucha en escena según la óptica de cada autor dentro de lo que exponen en determinadas secciones de sus libros. Cabe mencionar que solo se utilizará información enfocada a lo referido a la escucha, más no los libros completos.

Sobre el neo futurismo de Greg Allen, se presentará información acerca del fundador de la corriente, las compañías New York Neo-Futurists y The Neo-Futurists Theater, su contexto, discursos y aplicación. Además, se apoyará del libro *Performance and Phenomenology: Traditions and Transformations* de Maaike Bleeker, Jon Foley Sherman y Eirini Nedelkopoulou. En este caso, se revisará toda referencia enfocada al Neo futurismo para la fundamentación de este tipo de teatro contemporáneo en la redacción de la investigación.

En cuanto a los conceptos del libro *Teatro Posdramático* de Hans-Thies Lehmann, se tomarán únicamente los capítulos que desarrollen el “Riesgo” y la “Irrupción de lo real”. Estos conceptos se utilizarán para aterrizar teóricamente los conceptos de la práctica neo futurista. Cabe resaltar que se utiliza lo expuesto por Lehmann para hablar de esta corriente debido a que nace y se desarrolla dentro del contexto temporal y conceptual de la teoría posdramática en cuanto a su desarrollo de teatro no ficcional.

Respecto a la metodología, la presente investigación es de carácter teórico – práctico. Así, el método es teórico ya que se sustenta en fuentes bibliográficas, estudios científicos y tesis académicas, las cuales han sido previamente revisadas. Asimismo, es práctica debido a que se sostiene en la ejecución del laboratorio diseñado por la tesista y para su estructuración se apoyó en la enseñanza recibida en talleres previos. Asimismo, para aportar a la fundamentación de ambos aspectos de la investigación y como demostración del objetivo central que persigue el estudio, se sustenta de una serie de entrevistas realizadas a algunos

miembros del elenco de *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en 1 hora*, enfocadas al conocimiento de sus experiencias al montar la obra en diversas oportunidades en el país.

A través del laboratorio donde se ejecutaron ejercicios del neo futurismo, se evaluó el desarrollo de los enfoques establecidos sobre el estudio de la escucha – la escucha con uno mismo, con su o sus compañeros y con la audiencia – en escena. Este taller fue aplicado con estudiantes de distintos ciclos de la especialidad de Teatro: Actuación de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, desde sexto ciclo en adelante incluyendo egresados, con la finalidad de observar cómo los conceptos y ejercicios afectan su entendimiento y práctica de la escucha en escena.

Para el recojo de información, se utilizaron las siguientes herramientas: la observación, las entrevistas y el laboratorio; esta última, siendo la fuente central de la investigación, se sirvió de las dos primeras para su elaboración.

Para la observación, la tesista llevó dos residencias de tres días cada una en las cuales conoció los principios del neo futurismo dictados por Sergio Maggiolo, actor, director y miembro de la compañía Degenerate Fox Theatre, quienes realizan montajes neo futuristas (Squarespace, 2019). En estas residencias, tuvo la oportunidad de ser participante y observadora, recolectando así los datos necesarios para el diseño del laboratorio, fuente central de la investigación. Además, asistió a la obra *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en una hora*, uno de los formatos que aplica la corriente del neo futurismo, otra fuente de referencia.

Tuvo una serie de reuniones con especialistas en los campos a desarrollar en el laboratorio, enfocadas específicamente en el diseño de este e información de la corriente. Contó principalmente con el apoyo de Beatriz Heredia, actriz, improvisadora y directora de improvisación y teatro, para el desarrollo del laboratorio, como también con Sergio

Maggiolo, actor y director teatral, para la recopilación de material bibliográfico y práctico sobre el neo futurismo.

Las entrevistas fueron realizadas a los integrantes del elenco de *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en una hora*, conformado por actores y directores peruanos quienes bajo este formato han realizado una serie de montajes neo-futuristas en el Perú. Esta fuente sirvió específicamente para obtener más información sobre el Neo futurismo desde la práctica en el proceso y puesta en escena, así como conocer sus experiencias y conocimientos al respecto.

Para la fuente principal de la investigación, el laboratorio, se desarrolló un trabajo desde lo teórico y práctico que contó con la participación de seis actores¹. El laboratorio se dividió en tres sesiones más una muestra final. Durante las sesiones, se trabajaron ejercicios del neo futurismo en donde cada participante escribía, dirigiría y producía sus propias obras. Las precisiones al respecto se especifican en el capítulo de Metodología y Diseño de Laboratorio.

Por último, para el análisis del trabajo sobre el neo futurismo se utiliza como base los tres ejes de la escucha – con uno mismo (actor – yo), con su o sus compañeros (actor – actor) y con la audiencia (actor –espectador) – en escena, además de los dos conceptos extraídos del libro *Teatro posdramático* de Hans-Thies Lehmann, el “Riesgo” y “la Irrupción de lo real”, para la argumentación teórica de los conceptos del neo futurismo tratados en el laboratorio. Estos conceptos serán desarrollados de manera teórica en las secciones del primer capítulo, el Marco Teórico, lo que servirá posteriormente para la explicación de ellos en el capítulo de Resultados y Análisis de Resultados, en cuanto a su vínculo con las dinámicas desempeñadas en el laboratorio.

¹ Algunos todavía en proceso de formación, a partir del sexto ciclo, dentro de la Especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. También participaron egresados de la misma especialidad.

Preguntas

Pregunta principal

¿De qué manera el Neo futurismo de Greg Allen contribuye a lograr un entrenamiento de la escucha en escena?

Preguntas específicas

¿Cómo se desarrolla la escucha en escena en la práctica del Neo futurismo?

¿Cómo se aborda el entrenamiento de la escucha desde la práctica del Neo futurismo de Greg Allen?

Objetivos

Objetivo principal

Analizar el aporte de la práctica del Neo futurismo de Greg Allen en el entrenamiento de la escucha en escena.

Objetivos específicos

Desarrollar de la escucha en escena en la práctica del Neo futurismo.

Analizar la relación del Riesgo e Irrupción de lo real, conceptos del *Teatro Posdramático* de Hans-Thies Lehmann, en el Neo futurismo de Greg Allen.

Explicar la relación entre la práctica del Neo futurismo de Greg Allen y el entrenamiento de la escucha en escena.

Hipótesis

La práctica del neo futurismo de Greg Allen realizada en el laboratorio de experimentación fomenta el desarrollo del entrenamiento de la escucha en escena, expresada en tres ejes: la escucha del actor con uno mismo (actor – yo), con su o sus compañeros (actor – actor) y con la audiencia (actor – espectador).

Resumen de capítulos

A continuación, se presentará una breve descripción de cada capítulo desarrollado en la investigación. Según el índice propuesto, el proyecto se desarrollará en tres capítulos.

El primer capítulo está enfocado en el desarrollo del marco teórico de la investigación, el mismo que se encuentra dividido en dos amplios subcapítulos. El primer subcapítulo “La Escucha en escena” contiene dos partes. La primera parte desarrolla la noción de escucha, presentando su definición en la vida; luego se amplía utilizando acercamientos a la escucha dentro de la teoría teatral, principalmente los de Konstantin Stanislavski, Sandford Meisner y Jerzy Grotowski, quienes en sus estudios también desarrollan una idea de la escucha como la presente investigación postula. Este dato hace referencia al desarrollo integral de la escucha que comprende al trabajo con uno mismo, con su o sus compañeros y la audiencia, los tres ejes en los que se desarrolla la variable central del presente estudio. La segunda parte explica en qué consiste cada eje de la escucha.

El segundo subcapítulo “El Neo futurismo de Greg Allen y su vínculo con la Escucha en escena” está orientado en el desarrollo de la corriente neo futurista desde sus inicios, su fundador, el formato que se utilizó para la parte práctica de la investigación, la explicación de tal elección y el precursor de la corriente en Lima, Perú. A través de este recorrido, se llega a entender cuáles son los principios prácticos del neo futurismo para luego observar qué lugar se le da a la escucha en la práctica de sus postulados y así lograr un claro entendimiento de su desarrollo en escena.

El segundo y tercer capítulo corresponde a “Metodología y Diseño de Laboratorio” y “Resultados y Análisis de Resultados”, los cuales están focalizados en el desarrollo de la parte práctica de la investigación.

El segundo capítulo está dividido en cinco partes. La primera presenta el tipo de investigación; la segunda describe las herramientas de recolección de información - que a su

vez se dividen en entrevistas, bitácoras y grabaciones, según lo propuesto por el estudio -; la tercera desarrolla la descripción del laboratorio, que contiene a los aspectos previos, el rol y características de los participantes, la preparación del espacio; la cuarta corresponde al detalle de las fases de las sesiones del laboratorio y la quinta y última parte expone los instrumentos de análisis para desarrollar los resultados obtenidos del laboratorio en el siguiente capítulo de la investigación. Con la especificación de cada detalle en este capítulo, se buscará demostrar un entrenamiento de la escucha desde el desarrollo de los ejercicios del neo futurismo para lograr ser un aporte como uno de los tantos modos que pueden existir del desarrollo de la escucha en escena, de manera clara y precisa.

El tercer y último capítulo se enfoca en la presentación los resultados del proceso y la muestra final del laboratorio. El mismo que está enfocado en el análisis de los resultados obtenidos de este, basándose en los ejes, instrumentos, de análisis propuestos en la metodología.

Finalmente, se procede a la recopilación de datos con instrumentos de análisis desde la bibliografía consultada hasta los resultados del laboratorio, que cuenta con el apoyo de un registro por bitácoras como audiovisual con las grabaciones de las sesiones, culminando con las conclusiones. Es así como se desarrolla la redacción de la tesis para la obtención del título profesional de licenciado en la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP.

CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO

En el presente capítulo se trata de manera más específica cuatro puntos importantes en la investigación: “la escucha en escena”, “el neo futurismo de Greg Allen”, y “los dos conceptos del libro *Teatro Posdramático* de Hans-Thies Lehmann – el Riesgo y la Irrupción de lo real –”, este último como sustento de los conceptos de la práctica del neo futurismo. Serán detallados en el orden expuesto.

1.1. LA ESCUCHA EN ESCENA

El presente subcapítulo está dividido en dos secciones. Una de ellas correspondiente a la noción de la escucha para la cual se comenzará con su definición en la vida cotidiana, luego en el área de la educación, debido a que es el campo en el que se ha investigado a la escucha más ampliamente y se concluirá con los acercamientos que tienen algunos teóricos del teatro con la escucha en escena en sus estudios de la actuación, los más relevantes para esta investigación son: Konstantin Stanislavski, Sandford Meisner y Jerzy Grotowski. Y la sección que le continúa se centra en la escucha y los tres ejes de su enfoque: con uno mismo (actor – yo), con su o sus compañeros (actor – actor) y con la audiencia (actor – espectador), en la que se expondrá el postulado de la investigación.

1.1.1. La noción de la escucha

Es preciso comenzar describiendo a la escucha en la vida cotidiana. El escuchar, esencialmente, es utilizar el sentido del oído para percibir el sonido de lo que sucede alrededor de cada persona.

Partamos de un principio elemental: hay diferencia entre oír y escuchar. El oír se refiere a la recepción física de las ondas sonoras a través del oído. Escuchar, en cambio, incluye además del oír, la capacidad de recibir y responder al estímulo físico y utilizar la información captada a través del canal auditivo (Beuchat, 1989, p. 2).

La presenta cita, extraída de un artículo de la revista *Escuchar – Lectura y vida* expuesto por la escritora chilena Cecilia Beuchat, profesora de Castellano en la Pontificia Universidad Católica de Chile, hace una concreta aclaración sobre una gran diferencia entre el oír y escuchar. Justamente lo que los diferencia son las perspectivas entre lo superficial y lo profundo, en términos de percepción de la materia.

En otro sentido, en el artículo “Dialéctica y escucha - Ideas y valores”, publicado por la Universidad Nacional de Colombia, el autor expresa lo siguiente:

El intento de concentrarse en la respiración se frustra en la distracción de los quehaceres inmediatos, de los planes y preocupaciones, de aquello en lo que normalmente estamos y nos absorbe. Tan difícil es parar de hablar y comenzar a escuchar (Cepeda, 2002, p. 26).

De igual modo, en el mismo artículo, Cepeda (2002) sostiene, respecto a la respiración como acto esencial de la vida, lo siguiente:

Todos creemos que respiramos, pero si atendemos al infinito vaivén en que consiste la respiración empezaremos a captar que se trata de algo que nos sucede sin que normalmente tengamos conciencia de ello, de un espontáneo fluir que no está bajo nuestro control. Nos daremos cuenta, entonces, de que en realidad no respiramos, de que es más bien la vida la que respira a través de nosotros: somos respirados, por así decirlo, y gracias a ello vivimos, existimos (p. 25).

Haciendo hincapié a que, al respirar, cada persona está percibiendo todo lo que se halla al alrededor de ella, incluso de manera inconsciente. De la misma manera, la persona está escuchando, está presente.

Desde otro ángulo, el área más investigada dentro de los estudios académicos y científicos acerca de la escucha es en la educación. En el artículo “La escucha en la educación”, publicado por Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Colombia, el autor sostiene que existe un problema en la comunicación humana, sujeta a muchos errores de percepción tanto en el escuchar como en el ver, lo que supone un reto al éxito de la comunicación en el sistema educativo (León, 2019). Centrando la problemática en falta la comunicación entre las personas al no tener presente al otro y su entorno.

Asimismo, en la tesis *La escucha asertiva como actitud fundamental en la docencia universitaria*, María Elena López enuncia lo siguiente:

Probablemente uno de los puntos más importantes de la comunicación asertiva se refiere a la capacidad de escuchar a los demás, y por lo mismo, es quizás la más difícil de cambiar y entrenar. Escuchar no quiere decir simplemente esperar el turno de hablar, sino que implica un compromiso. [...] Escuchar es saber enfatizar con lo que el otro desea expresar, y estar atento de esto (2013, p. 13-14).

Aquí, López resalta el factor externo a la persona, es decir, el otro. Describe la apertura al exterior, partiendo del afuera y cómo la escucha del entorno, muchas veces, es anulada por uno al hallarse muy inmerso en su propio universo. Ello también es válido para escuchar si, a su vez, está presente el otro y su entorno, mas no él solo.

En síntesis, respecto a estos estudios mencionados, se muestra que la “escucha” es una acción no mecánica, mientras que “oír” sí lo es. Escuchar, es una acción conciente que requiere de compromiso. Puesto que, al ejecutarse presenta determinadas características como la necesidad de ser asertivo al escuchar; y en cuanto a la dificultad de comunicación desde la educación, se habla de una dificultad de selección respecto a qué se escucha.

Se precisa de un estado y una decisión en la escucha desde la vida cotidiana, precisamente la que se encuentra más relacionada con el tipo de teatro mediante el cual se analiza a la escucha en la actual investigación.

Cabe mencionar que a lo largo de la investigación, se citará a diversos teóricos del teatro para sustentar cada idea propuesta sobre la escucha de manera sólida y clara. Pues, en esta parte se presentarán a tres de ellos, los más influyentes en esta investigación. Estos autores son Konstantin Stanislavski, Sandford Meisner y Jerzy Grotowski. Se dará a conocer una breve introducción de sus trayectorias en el teatro, sus propuestas pedagógicas - de manera concisa - y sus acercamientos a la escucha en escena.

Tales acercamientos desde los estudios teatrales de los teóricos como Stanislavski y Meisner se utilizan para mostrar al lector los estudios previos de la escucha en un teatro que todavía mantiene los caracteres de construcción de personajes, trama aristotélica y presencia de la cuarta pared. Sin embargo, Grotowski es el más alejado con el cumplimiento de tales caracteres, ya que su teoría está más acercada al desarrollo de la performance, entendida como “acción” en su trabajo en el escenario, la cual dialoga y presenta más cercanía a los principios básicos de la corriente teatral contemporánea con la que se analiza a la escucha en escena en esta investigación. Por ello mismo la elección de presentar la teoría de Grotowski, un teórico no muy vinculado con los anteriores mencionados, pero, de gran aporte para el desarrollo de la escucha en la práctica del neo futurismo.

1.1.1.1. La escucha según Stanislavski

El actor, director, pedagogo y teórico teatral ruso Konstantin Stanislavski, fue el primer teórico en desarrollar un método de actuación realista al que se denomina “Sistema Stanislavski” (Sirna, 2014). Stanislavski, dispuso gran parte de su vida a elaborar estrategias que apoyaran a actores y directores en su labor.

Las motivaciones de Stanislavski al desarrollar su método responden a la sensación de que el actor no tenía una técnica apropiada para representar algo real en el escenario. Antes de él existía un estilo en el teatro muy estructurado, poco orgánico desarrollado para un actor que oía sin escuchar. Por ello, Stanislavski propone partir de las acciones físicas para formar a un actor con motivaciones reales para que presentase una interpretación más honesta en escena. Consideró como elementos fundamentales en su estudio a: las circunstancias dadas, la imaginación, la relajación, la concentración, círculos de atención, la memoria emocional, las unidades, los objetivos y los superobjetivos (Gonzalez, 2018). Su propuesta, fruto de sus largas investigaciones sobre el proceso del actor, se aplica hasta el día de hoy en la interpretación teatral.

Volviendo a las motivaciones de Stanislavski, es preciso mencionar la cercanía a cómo partió la indagación de este estudio sobre la escucha, orientada precisamente a brindarle al actor un desarrollo de su accionar en escena más orgánico, más real.

Específicamente con respecto a la escucha, Stanislavski desarrolla este concepto en base al término “atención”. El teórico afirma que “[el] actor debe ver y escuchar todo en escena como si nunca lo hubiera hecho” (Muñoz, 2010a). De esa forma, Stanislavski expresa la relevancia de la escucha en el trabajo del actor para generar un vínculo profundo con su entorno dentro del escenario, es decir, tomando plena consciencia sobre todo lo que lo rodea a sí mismo, a su espacio, a su interior para dinamizar su acción en el escenario desde sí.

Acerca de la “atención”, término estudiado por Stanislavski, dice lo siguiente:

La atención también es el fundamento de la creatividad, cuando al fijarse en los objetos se descubre en ellos ocultas conexiones con diferentes contextos, descubiertas por la imaginación. La relación con los objetos de la escena debe ser completamente clara. Cada objeto debe significar para el actor un conjunto de cosas que éste debe tener resuelto. Así como hay que establecer la relación

con los demás personajes, así hay que hacerlo con los objetos. En la medida en que esta relación esté detalladamente construida, tanto el objeto como el personaje tendrán una presencia más viva en escena (Canto, 2018).

En esta cita Stanislavski, nos permite reflexionar en la atención en los objetos, los cuales manipulan los actores en escena, y en la atención entre los compañeros, pues al tener consciencia de la presencia de ambas al momento de realizar una acción esta conectaría de manera inmediata con el espectador, sin que el actor tome foco o atención en ellos. Se podría decir también, que la acción misma en esas circunstancias genera un vínculo real y honesto con el espectador, incluso con la presencia de la cuarta pared; es decir, la completa anulación de la presencia del público para el actor.

En la tesis *El entrenamiento de la escucha en escena usando la metodología de entrenamiento actoral de Declan Donnellan y conceptos provenientes de las ciencias cognitivas* de Josué Castañeda (2019), el autor hace énfasis en un aspecto claro a tomar en consideración, junto con lo expuesto por Stanislavski, en relación a la escucha:

[...] de los estudios de Constantin Stanislavski sobre la acción: los círculos de atención (Stanislavski, 1980, p. 79-100) conforman en sí mismos la técnica con la cual se puede lograr una plena sensación de «soledad» en el escenario y requieren la sistematización de la habilidad de ampliación y reducción del rango de percepción en el escenario (p. 4).

En esta cita alude claramente al concepto de atención, con lo que da a entender que es importante que el actor sea consciente de su alrededor, que implica todo lo que esté sucediendo en ese espacio en el que se halla. Ello debería influenciar en su accionar en escena para enriquecerlo de vitalidad.

Referente con lo mencionado en el párrafo anterior, Stanislavski (2003) expresa en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias* lo siguiente:

[...]. Ahora les mostraré el llamado círculo de atención. Ya no se trata de un solo punto, sino de todo un sector de pequeña extensión y que encierra muchos objetos independientes. La mirada va pasando de uno a otros, pero no sale de los límites trazados por el círculo de atención (p. 111).

Así, explica que con “círculo de atención” está refiriéndose a un espacio limitado en el que el actor debería enfocarse para el desarrollo más honesto de su acción. De tal modo, la acción escénica en ese espacio se encontraría afectada por todo lo que el actor percibe, de lo que está sucediendo en su propio interior, dentro de ese círculo.

Respecto al término “círculo de atención”, Stanislavski hacía referencia a la atención externa e interna. La primera se encontraba dirigida hacia los elementos materiales externos del actor, y la atención interna se hallaba en el imaginario que este creaba, denominado como las circunstancias imaginarias según el autor. Las cuales el actor creaba a su alrededor para hallar una emoción verdadera; puesto que, Stanislavski estaba entrenando a actores que creyeran fielmente en la presencia de la cuarta pared, siendo capaz de anular al público de su realidad.

Acotando a lo mencionado en el párrafo anterior, Stanislavski manifiesta lo siguiente:

El actor puede dirigir su atención al exterior o al interior de sí mismo; en el exterior puede encontrarse con los objetos de la escena, el espacio y con los otros actores que habitan el mismo espacio; y en su interior la atención puede centrarse ya sea en sus procesos mentales o en las circunstancias imaginarias que ha creado (Canto, 2018).

En conclusión, sobre lo rescatado de Stanislavski y sus acercamientos a la escucha se toma como principal aporte su enfoque en el desarrollo del trabajo del actor en sí mismo, en su texto y proceso de sus experiencias vividas; así como la presentación de esas vivencias puestas en el escenario convertidas en hechos escénicos a lo que él denomina encarnación. Centralmente, se enfoca en el primero de los tres ejes de la escucha en escena: la escucha con uno mismo.

1.1.1.2. La escucha según Meisner

El actor, director y pedagogo teatral norteamericano Sanford Meisner fue uno de los teóricos que comenzó sus investigaciones en la actuación enfocándose en el vínculo entre los actores. Buscaba que se escucharan en escena.

Meisner obtuvo una beca para estudiar en el Theatre Guild. En ese lugar conoció a quien sería su mentor por un par de años Lee Strasberg, también se encontraba Harold Clurman quienes junto con Cheryl Crawford lo seleccionaron a la par de otros veintisiete actores, entre ellos Stella Adler y Elia Kazan, para conformar el Group Theatre. Meisner, junto a varios de los actores de la compañía se resistieron a la inquietud de Strasberg acerca de los ejercicios de Memoria Emocional y fue así como trazó un nuevo enfoque en sus estudios de la interpretación (Lázaro, 2017). En 1940, luego de que desapareciera el Group Theatre, Meisner desarrolló su propia técnica interpretativa - basada en el trabajo de Konstantin Stanislavski, su experiencia con Lee Strasberg y en los descubrimientos de Stella Adler sobre los usos de la imaginación - la llamada Técnica Meisner (Ortalli, 2016).

Meisner apreciaba el trabajo de sus alumnos con los ojos cerrados, ya que le ayudaba a oír mejor el trabajo de sus estudiantes y percibir los altibajos de sus interpretaciones. El artículo de Ortalli en la revista virtual *Status* menciona que Meisner tomó del sistema de Stanislavski ciertos elementos en sus investigaciones teatrales como: vivir con verdad bajo

circunstancias imaginarias, concentrarse en el otro actor y aprender a escuchar (2016).

Aspectos que contribuyeron a la evolución de su técnica.

En este caso, a diferencia de los otros teóricos que se presenta en esta sección, Meisner basó su técnica en el trabajo de la escucha. Él la describe como la percepción de la realidad, concepto que se extrae de su libro *On Acting* (1987). Esta idea es desarrollada por el profesor y actor español Iñaki Moreno.

En una entrevista sobre la Técnica Meisner, realizada en Uruguay por el foro web “El Observador”, se recoge la siguiente afirmación: “Iñaki hace hincapié en que la atención puesta en la otra persona y el escuchar al otro son dos de los aspectos claves que debe practicar un actor” (Nantez, 2016). Asimismo, Moreno en la misma entrevista expone:

A ti te sucede algo en tu comportamiento, eso que te sucede a ti, a mí me modifica, te modifica a ti. De esta forma se atacan los dos problemas que tiene el actor para Meisner: la autoconciencia en escena y, por ende, la falta de escucha real y honesta hacia los otros compañeros y lo que los rodea (2016).

Por “autoconciencia”, Meisner se refiere a los cuestionamientos que cada actor se plantea juzgando su trabajo, acerca de cómo lo ven los demás en escena. Y en cuanto a la “falta de escucha”, justamente alude a lo que sucede en la vida cotidiana, a no tomar atención a la presencia del otro, quien se encuentra más cercano a uno. Todo ello evita que el accionar del actor sea modificado por el otro, y por tanto no realice su acción de manera orgánica y viva (Moreno, 2019).

Sobre los estudios de la Técnica Meisner, el director, dramaturgo, actor e investigador teatral Yoska Lázaro - quien estudia la Técnica - expresa su punto de vista acerca de ella. En una entrevista grabada, realizada en Argentina para el estudio “La Pieza Meisner: estudios de las artes escénicas”, Lázaro (2015) sostiene que, para Meisner, el objetivo principal de su

técnica es la vinculación, refiriéndose a “vivir verdaderamente en circunstancias imaginarias”.

Lázaro agrega que esto se debe a la búsqueda del vínculo honesto y que, a partir del ejercicio de la repetición - el más famoso de la Técnica Meisner -, el teórico busca que la necesidad, el ego dramático quede ocupado en una simple observación que es lo que a uno le llama la atención del otro. Este ejercicio que consiste en observar al compañero de escena, concentrar su atención en él y describir lo que percibe de él de manera instantánea.

Justamente, en la entrevista, Lázaro (2015) explica que, con el ejercicio de la repetición, el propósito de esta atención en el otro es que la palabra deje de tener valor y lo fundamental sea el vínculo, la reacción de cada uno, qué genera el otro, el compañero, lo que se dice más allá de las palabras, la forma de hablar, de mirar del otro con uno que precisamente es lo que modifica al actor en su acción. Sostiene también que Meisner llega a esta aseveración cuando él y Stella Adler comienzan a disentir del trabajo que elaboró Strasberg respecto a la emoción como el foco principal, ya que, para Meisner, aquel foco principal es el vínculo honesto con el compañero en escena. Con ello, Meisner hace referencia a la atención en el otro trabajada en su ejercicio de la repetición porque ese vínculo honesto es lo que se genera al estar enfocados en el otro que resulta en una modificación orgánica producto del ejercicio realizado, afectando a su acción y volviéndola viva.

En la misma entrevista, Lázaro (2015), como síntesis acerca de la Técnica de Meisner, manifiesta que el actor logra con ella potencia y singularidad; además logra volverse imprevisible; lo que quiere decir que el actor no se anticipa a lo que va a suceder en el desarrollo de su acción. El valor de su trabajo no está en la palabra sino en el vínculo honesto que se genera entre los actores en escena y en su entorno, con el aquí y el ahora a partir de la intuición de cada uno, con uno mismo.

Continuando con el acercamiento de Meisner a la escucha, en “Técnica Sanford Meisner: La actuación honesta” (2017), artículo del libro *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*², Lázaro dice que, para Meisner la escucha es una herramienta clave, afirma que él habla referente a la escucha honesta. Explicando que Meisner desarrolla la escucha a partir de la atención. Su propósito es enseñar la importancia de colocar inicialmente la atención en el compañero y así accionar por impulso afectándose y modificándose mutuamente. Esto tiene repercusión en una afectación en el público por consecuencia de ese compartir en escena con el compañero (Lázaro, 2017).

Se concluye de lo expuesto sobre Meisner que, con su técnica, buscaba tomar la realidad misma del otro, del compañero en escena como primer impulso para el desarrollo orgánico de la acción. Asimismo, se enfocaba esencialmente en la consciencia del otro, de su entorno y como ello afecta y modifica a cada actor en su accionar en escena. Centralmente, se enfoca en el segundo de los tres ejes de la escucha en escena: la escucha con su o sus compañeros.

1.1.1.3. La escucha según Grotowski

El director teatral polaco, Jerzy Grotowski fue es uno de los teóricos del teatro, después de Stanislavski, que analizó la esencia de la actuación, estudió su fenomenología, su significado, la naturaleza y ciencia de sus procesos mentales, físicos incluso emocionales de manera conjunta, tan completo y a profundidad (Brook, 1989). En su trabajo manifestaba la necesidad de aumentar el contacto físico del actor con el público, presentando así una experiencia para ambos y consiguiendo que el actor gracias a ello le brinde mayor naturalidad al desarrollo de sus personajes, gracias a esta interacción real. Además, quería traer nuevamente al teatro más austero, al llamado “teatro pobre”. Esto se debe a que:

² Publicación semestral editada desde el año 2000 por el Centro de Estudios de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Esta austeridad le permite actor explorar, experimentar y trabajar sobre su propio cuerpo logrando mostrar sensaciones, imágenes y sonidos a través de expresiones faciales, movimientos corporales, posturas, ritmos, etcétera, sin recurrir al uso de maquillaje, vestuario o efectos de sonido (Grotowski, 2018).

Asimismo, con su teoría, el actor se vea favorecido en la creación de nuevos espacios escénicos que acepten una mayor interrelación y proximidad entre él y el espectador, potenciando la relevancia de este vínculo. La relación entre el actor y el espectador es excepcional, sin embargo, el espectador no puede llegar a ser un punto exclusivo de aprobación para el actor, inclusive cuando se puede mantener un contacto directo e inmediato con él durante el desarrollo de su acción (Formación Audiovisual, 2018). Si ocurriese esto, se caería inevitablemente, tal como lo expresa Grotowski (1986) “[es] una especie de «prostitución del actor hacia el espectador»” (Formación Audiovisual, 2018).

Grotowski (1986) expone al respecto lo siguiente:

El hecho esencial es que el actor no debe actuar «para» la audiencia, sino para confrontarse con los espectadores, con su presencia. Mejor aún, debe cumplir un acto auténtico frente a los espectadores, un acto de sinceridad y de autenticidad extremo aunque disciplinado. Debe darse y no retomarse, abrirse y no encerrarse en sí mismo (p. 183).

Puesto que, se caería en la preocupación de la estética, incluso, de lo superfluo, por lo que el actor se estaría reprimiendo a dejarse modificar y afectar por las fluctuaciones de los estímulos exteriores de manera orgánica, perjudicando así la naturalidad de su acción.

Para desarrollar su propia técnica, Grotowski profundizó en los conocimientos de técnicas anteriores como el sistema de Stanislavsky, los métodos de Meyerhold, Artaud, Brecht, el teatro japonés, chino e hindú. A partir de estos principios, propone el desarrollo de

su Laboratorio para amplificar la experimentación teatral (Muñoz, 2010b). En *Hacia un teatro pobre* Grotowski (1986) sostiene que el teatro debe distinguirse del cine como de la televisión, acrecentando el contacto físico con el público y retornando a un arte escénico desnudo, regresando a un teatro pobre.

Es así también que, sobre su llamado “Laboratorio Teatral”, afirma lo siguiente: “Es quizá el único teatro de vanguardia cuya pobreza no es un obstáculo, cuya carencia de dinero no es una excusa para justificar los medios inadecuados que quebrantan automáticamente los experimentos” (Grotowski, 1986, p. 5). Con ello expresa que, al referirse al teatro pobre, no necesita más que al actor y espectador para presentar una acción y establecer una comunicación directa por las afectaciones que se van generando mutuamente en el desarrollo del hecho escénico. Existe, pues, en la teoría de Grotowski una búsqueda por despojar el ambiente escénico, el escenario, de todo aquello que no fuese esencialmente la performance de la persona, su experiencia desde su cuerpo físico y su vínculo con el espectador.

Grotowski no solo reformula las relaciones entre actor y espectador sino también, las del texto con relación al director y actor, tanto como la finalidad misma del teatro, la ética como la técnica del actor. Continuando con la influencia para su Laboratorio Teatral, toma a Brecht y a Artaud, quienes radicalizan el rechazo a lo literario en favor de lo teatral y toman la revisión de los clásicos desde la perspectiva de la actualidad. Para Grotowski, el teatro empieza justamente desde allí, en la insuficiencia de la palabra. No agrega nada a los textos y tampoco transforma las palabras, sin embargo, recrea las estructuras desde el interior de la obra misma (Muñoz, 2010b).

Respecto a su acercamiento a la escucha en sus estudios del teatro la desarrolla comprendiéndola bajo el término de presencia. Para ello, en el artículo “La técnica orgánica del actor. Un camino hacia lo invisible”, sobre estudios de Grotowski, se expone que:

El principio es tu naturaleza original, presente ahora, aquí. Tu naturaleza original con todos sus aspectos: divinos o animales, instintivos, apasionados. Pero, al mismo tiempo, debes mantenerte vigilante con tu conciencia. Y cuando más estés «en el principio», más debes «estar de pie» (Caixach, 2009, p. 372).

El fragmento hace énfasis en el estar presente de manera instintiva y consciente, conectado con el trabajo de la escucha del actor. Se refiere a tomar ese presente del modo descrito en escena y, como lo describe Grotowski en los párrafos del artículo, lograr esta presencia del actor que mantiene al espectador atento y activo con el accionar en escena.

Para sintetizar su técnica con relación a la escucha, Grotowski (1986) desarrolla el concepto de “acto total”, y lo expresa así:

Es también algo más difícil de definir, aunque muy tangible desde el punto de vista del trabajo; es el acto de mostrarse desnudo, de arrancar la máscara de la vida cotidiana, de exteriorizarse. [...] Es un acto solemne y profundo de revelación. El actor debe prepararse para ser absolutamente sincero. Es como un paso hacia lo más alto del organismo del actor en el que la conciencia y los instintos estarán unidos (p. 179).

Grotowski busca que el cuerpo del actor retorne a ser el origen de todas sus posibilidades expresivas. Es así como a su técnica la denomina “técnica negativa”, puesto que, tiende a desbloquear y liberar el cuerpo del actor de sus constricciones mas no a cultivarlo. Es un trabajo interno, más metafísico incluso que técnico. De ese modo, se crea un lenguaje orgánico, lejano del raciocinio; pues todo el cuerpo sostiene la palabra del actor, ya que no hay separación entre el cuerpo y la mente (Muñoz, 2010b).

De estos párrafos anteriores se concluye que el actor se debe tener presente a sí mismo en su acción y su desarrollo al estar en escena, debido a que alude a los términos mostrarse y exteriorizarse a sí mismo frente a su entorno como revelarse ante el exterior y conectarse aún más consigo mismo. De ese modo, permite afectar y modificar su interior para así enriquecer su acción de esa vitalidad. De igual manera, Grotowski hace gran énfasis en la relación del actor con el espectador puesto que ello permite una afectación y modificación orgánica y honesta en el accionar del actor en escena.

Centralmente, lo rescatado sobre Grotowski y sus acercamientos a la escucha aporta al desarrollo del primero de los tres ejes de la escucha en escena: la escucha con uno mismo. Además de ser el primero en enfocarse en el tercer eje: la escucha con la audiencia, de manera clara y amplia.

Resumiendo, cada teórico desde Stanislavski en adelante, ha sumado un aporte que sirve como precedente de los estudios de la escucha en escena. Cada uno encontró inspiración en el anterior, y se apoyó en ellos para la evolución de sus teorías y estudios. De acuerdo a lo presentado de los estudios de Stanislavski, Meisner y Grotowski en el ámbito teatral, se ha recogido precisamente las relaciones más claras que cada uno ha desarrollado en conexión con la escucha en escena, presentando distintos términos como la atención, la consciencia de la realidad en el otro y la presencia que desarrollan respectivamente. De ese modo se demuestra cómo la escucha va a ir desarrollándose de manera integral para enriquecer la acción del actor en escena desde tres ejes, que se ejecutan de manera conjunta: la escucha del actor con uno mismo (actor – yo), con su o sus compañeros (actor – actor) y con la audiencia (actor – espectador). Relaciones investigadas por estos teóricos de manera parcial, desde sus propuestas para el desarrollo del teatro.

1.1.2. La escucha y los tres ejes de su enfoque: Con uno mismo, con su o sus compañeros y con la audiencia

Estos aspectos son establecidos por influencia de los teóricos presentados en los párrafos anteriores. Esto se da a pesar de que ninguno de los teóricos enfatiza en la relevancia de la integridad de los tres enfoques de la escucha en sus estudios teatrales, ya que cada uno de ellos hace énfasis en un aspecto parcial de la escucha.

El postulado de la investigación, como se ha mencionado brevemente en la sección anterior de este subcapítulo, plantea que la escucha en escena es una herramienta actoral que se desarrolla de manera integral a partir de tres ejes: la escucha con uno mismo (actor – yo), con su o sus compañeros (actor – actor) y con la audiencia (actor – espectador), que contribuye al actor en el desenvolvimiento mucho más vivo y orgánico de su acción en escena. Es así como la investigación presenta el postulado sobre el entrenamiento de la escucha en escena que luego será comprobado con la parte práctica de la investigación en el desarrollo de los ejercicios de la corriente contemporánea, el neo futurismo, mediante la cual se analiza a la escucha en escena.

1.1.2.1. La escucha con uno mismo

El primer aspecto es la relación con uno mismo “actor – yo”. Consiste en partir del mundo interior del actor y recurrir a su persona, es decir a su memoria, a lo que vive para potenciar su acción desde su propia realidad, de sí mismo. En ese sentido escucharse a sí mismo significa que se hace alusión al trabajo vinculado con la historia de cada persona, la misma que vaya a accionar en escena, tenga o no vínculo directo con lo que presentará en el escenario.

Stanislavski (1953) manifiesta en sus estudios - en cuanto a las circunstancias imaginarias y la verdad con la que se ejecuta una acción entorno a ellas - la meta es, justamente, encontrar esa conexión para manifestar algo y que esta tenga algún efecto claro

con el espectador. Igualmente, el trabajo con uno mismo se desarrollaría con el entrenamiento de las circunstancias dadas – el contexto ficticio que plantea la obra -, el sí mágico - la imaginación - y la memoria emotiva - la memoria personal -. Todo en relación al espacio propio del actor.

En relación a lo mencionado, el dramaturgo, director e investigador teatral Jorge Eines en diálogo con Stanislavski, en su libro *El actor pide* (2009) presenta una afirmación muy concreta sobre el espacio propio del actor, exponiendo lo siguiente:

La significación que adquieren los determinantes espaciales en la configuración de un comportamiento no es materia discutible en lo que respecta a la incidencia sobre la elaboración de una conducta en situaciones de experiencia vital ni tampoco en la importancia que esto adquiere si lo trasladamos al trabajo del actor (p. 67).

En esta cita el director nos hace presente la importancia del entorno para el trabajo del actor, el cual él se crea en el escenario. Debido a que, al tenerlo presente, este potencie su accionar de manera orgánica.

Según Grotowski (1985), con su concepción de lo que es la presencia, afirma de modo más específico la relación del actor – yo en la siguiente declaración: “Así que la unión con el «yo» testimonio no significará una desaparición del «yo» actuante sino que ambos formarán los extremos de un mismo registro y con la presencia de ambos extremos aparecerá la plenitud del estado original” (p. 298). Con esta cita, se busca aterrizar en la idea de entender que el “yo” como persona y actor, que ambos convergen en la escena para el desarrollo de la acción afectada por su entorno y el universo tan amplio del “yo”, que da paso al otro y los otros, que comprenden al compañero, compañeros y la audiencia. Tales categorías se explicarán a mayor detalle en los siguientes párrafos.

El “yo” además alude no solo al mundo interno del actor como persona, actante o ejecutante de una acción en la escena, sino que también abarca su exterior, su sensorialidad, su cuerpo y la realidad de su cuerpo. A su vez, toma consciencia de la presencia de un otro y otros, términos explicados en líneas posteriores.

1.1.2.2. La escucha con su o sus compañeros

El segundo aspecto es la relación “actor – actor”. Se basa en tener consciencia de la presencia del otro en escena y el cómo la interrelación entre el actor y su acompañante en escena permiten enriquecer el desarrollo de su acción de vitalidad y organicidad gracias a la afectación que se generan mutuamente. Cabe resaltar que el otro a parte del actor también hace referencia a un objeto en caso el actor no comparta su acción con otra persona en escena.

Ese “otro” se refiere al área más cercana al que ejerce la acción, al actor, que a su vez es un actor más con quien comparte una acción, ya sea apoyándola o contradiciéndola, pero persiguiendo un objetivo propio que instintivamente afectará al otro en su desarrollo. Por tanto, se remite al dejarse modificar por la acción del compañero tal como lo afirma Meisner (1987) en el desarrollo de su técnica y a la reacción propia del momento nuevamente contribuyendo al desarrollo escénico vivo del actor. Además en esta relación con el otro actor se comparte la “realidad alternativa”, es decir la convención.

1.1.2.3. La escucha con la audiencia

El último y tercer aspecto es la relación con la audiencia “actor – espectador”. Radica en la afectación entre uno y otro que permite al actor tener presente los estímulos generados desde el exterior con todo lo que trae el público en reacción a lo que este recibe del accionar del actor. Juntamente con ello, este mismo se deja modificar por lo que, de manera recíproca, recibe del espectador, de tal modo su acción se halla mucho más viva gracias a esta natural

interrelación entre actor y espectador. De igual manera se alude a la conexión con público y la atención del actor respecto a cómo responde la audiencia con sus acciones en escena.

Se desprende el término “los otros”, quienes incorporan al entorno compartido por un campo mayor al que incluye “el otro”, más cercano y reducido; por poner un ejemplo la sociedad de cada individuo, que presenta diversidad de seres que a su vez tienen sus propios universos y son este conjunto el que modifica de la manera más inesperada a cualquier acción ejercida por otro individuo. Inesperada porque se trata de un espacio muy amplio y difícil de conocer en su totalidad.

El postulado presentado sobre la escucha en escena, es decir, su desarrollo desde sus tres ejes influye uno en el otro de manera conjunta en la acción del actor en escena, lo que surge principalmente de los estudios revisados en el ámbito teatral. Si bien es cierto, las propuestas de cada teórico no parten esencialmente de investigar la escucha, a excepción de Meisner, sino más bien, en el desarrollo de sus estudios teatrales han descubierto las relaciones de actor – yo, actor – actor y actor – espectador, de manera independiente y no conjunta como lo propone la presente investigación. Incluso utilizando otros términos como el trabajo de la atención, la toma de la realidad del otro y la presencia, tratados en la primera sección del subcapítulo. Centralmente, esto confirma cómo ya existía en la propuesta de cada teórico este desarrollo de la escucha de manera parcial.

En resumen de todo lo desarrollado en el presente subcapítulo, se concluye respecto a los teóricos y sus acercamientos a la escucha que por un lado Stanislavski hace gran énfasis en el trabajo del actor con uno mismo, Meisner se apoya en ello, agrega y hace mayor hincapié en el trabajo del actor con el otro, con el o los compañeros y por otro lado Grotowski expande y hace énfasis en el trabajo del actor con la audiencia. El trabajo con uno mismo lo tiene muy presente, sin embargo, tiene una mirada más amplia de lo que el actor necesita para enriquecer su acción en escena. Finalmente, todos apuntan a que el actor cada

vez sea más honesto con su accionar en escena, es decir, utilice elementos ya sea partiendo de uno, sujetándose del otro o tomando consciencia de la presencia del espectador para accionar desde ese impulso real y desenvolverse de manera más orgánica y viva en escena.



1.2. EL NEO FUTURISMO DE GREG ALLEN Y SU VÍNCULO CON LA ESCUCHA EN ESCENA

1.2.1. Neo Futurismo

Se presentarán datos del fundador, contexto, definición, desarrollo de los principios básicos y los discursos que promueve la corriente. También, se presentará a su precursor en el Perú.

1.2.1.1. Greg Allen

Dramaturgo estadounidense, director y fundador de tres compañías de The Neo-Futurists en Chicago (Writers Theatre, 2014). Además, es profesor de actuación y dramaturgia en diversas instituciones académicas como la Universidad de Chicago, The Theatre School en la Universidad DePaul, Actors Theatre de Louisville, The National Theatre Institute y en residencias en todo Norteamérica (Goodman Theatre, 2013).

En 1988, se presentó la oportunidad de realizar un espectáculo nocturno los fines de semana en el Stage Left, Allen, con 26 años, ideó un concepto en el que estuvo pensando desde que estudió futurismo italiano en el Oberlin College. Él pensaba en crear un formato perenne para un menú que siempre cambiara de obras experimentales, estas tendrían la característica particular de ser muy cortas, extraídas de la vida de cada dramaturgo e interpretadas por ellos, cumpliendo dos valores fundamentales para él: honestidad y libertad artística. Los precios de los boletos se establecerían por el lanzamiento de dados, serían variables y cómodos, para que el espectáculo sea accesible para todo público (Isaacs, 2016).

Fue así como creó *To Much Light Makes The Baby Go Blind (30 plays in 60 minutes)*, contando con uno de los formatos más famosos del neo futurismo que ha estado funcionando continuamente en Chicago desde 1988 y en la ciudad de Nueva York desde el 2005 (Goodman Theatre, 2013). Es un espectáculo que se viene presentando por más de 25

años (Writers Theatre, 2014). El espectáculo fue rápidamente un éxito que se trasladó de Stage Left a Live Bait y, en 1992, al espacio de Andersonville, convirtiéndose en el más antiguo de la historia de Chicago. (Isaacs, 2016).

Entre las producciones de Allen, desde 1988, abrió el Neo-Futurarium y una carrera de Brooklyn de *Too Much Light* con el primer grupo llamado Neo - Conjunto futurista. Desde 2005 presentó ocho espectáculos en nueve meses, incluyendo *Evidence*, una obra de teatro de larga duración, en Andersonville, en la casa de la compañía de Chicago. Mantuvo un ritmo muy agitado, abriendo, además, dos producciones en el Neo-Futurarium y una en el Festival Humana de New American Plays en Louisville, enseñando en Chicago y fuera de la ciudad, reuniendo fondos para la compañía. Asimismo, negoció con teatros en Cleveland, Boston y Seattle para inaugurar nuevas franquicias neo-futuristas (Felshman, 2005).

Para el periódico alternativo estadounidense *Chicago Reader* Allen (2005) manifestó lo siguiente:

Es muy extraño estar haciendo lo mismo, básicamente, en el programa durante 16 años. De alguna manera te quedas atascado en un salto de tiempo. Porque todavía siento que tengo 26 años cuando estoy haciendo el programa, pero me doy cuenta de que la gente me mira como si fuera un viejo calvo con niños, generalmente soy la persona más vieja en la habitación³ (citado en Felshman, 2005).

³ Cita original: "It's so weird to be doing the same thing, basically, in the show for 16 years," he says. "You sort of get stuck in a time warp to a certain degree. Cause I still feel like I'm 26 when I'm doing the show, but I realize that people are looking at me like I'm some old bald guy with kids. Sadly, I'm usually the oldest person in the room" (Allen, 2005).

Obtenido de: <https://www.chicagoreader.com/chicago/a-neo-futurist-never-looks-back/Content?oid=918639&fbclid=IwAR1Qbw9avuQFBWUqFRkddDx4on7b8HGwAz5fsfkQ6E8SdYmRevYQZjt6oNo>

A pesar del éxito, en abril del 2002, Allen atravesó una crisis personal, aparecía mucho menos en el espectáculo que creó, hasta que llegó a alejarse de la actuación y estar fuera del escenario por un transcurso de, aproximadamente, tres años (Felshman, 2005). Luego retomó sus producciones con mayor frecuencia.

Acorde con lo mencionado en el periódico *Chicago Reader*, el concepto de neo futurismo era idealista, como también lo era la compañía, un colectivo artístico que opera democráticamente, que formó Allen para producirlo. Él fue nombrado director artístico, según sus alumnos, solo debido a que el grupo llegó al momento en el que necesitaban nombrar a uno para una propuesta de subvención. Allen no contestaba a las solicitudes de entrevista, conforme a lo que declaraban sus ex alumnos, la toma de decisiones colectiva se convirtió prontamente en un aspecto conflictivo (Isaacs, 2016).

De acuerdo con lo manifestado por los ex alumnos de Allen, en el 2011, luego de una disputa sobre una obra de teatro porque Allen no quería el grupo la produjera, fue suspendido del equipo activo. A pesar de ello, tenía la opción de solicitar su reincorporación al año siguiente (Isaacs, 2016). En 2012, Allen se retiró de la producción, puesto a que había sido retirado por los miembros de su compañía por diferencias y conflictos internos (Gosset, 2016). A excepción de un evento por el aniversario 25 del conjunto de Neo-Futuristas de Chicago en el 2013, no se ha presentado con el grupo desde entonces (Isaacs, 2016). Actualmente, Allen continúa realizando el espectáculo de *Too Much Light* de manera independiente.

En cuanto a sus ideas sobre el teatro, en su página web *Neo Greg Allen*⁴, el director presenta veintiséis reglas sobre crear un buen teatro, claramente bajo su punto de vista personal. Entre las más resaltantes expresa, textualmente, lo siguiente:

⁴ Página web *Neo Greg Allen*: <http://www.neogregallen.com/>

Crea en el programa que haya creado. Consumir con el proceso, no con el producto. [...] Haz que el programa sea fiel a ti mismo y a lo que tienes que decir “ahora”. [...] Conozca su espacio de actuación y úselo. Conozca a su audiencia. Incluya siempre una sección del guion donde los artistas respondan a la verdad inmediata del momento. [...] Asegúrese de que el espectáculo sea un evento en vivo e irreproducible: esto es lo que la gente ha venido a ver y lo que hace que una noche en el teatro cambie su vida. [...] Establecer un ritual a través de la repetición. [...] Dele al público un ritual o patrón repetitivo con el cual identificarse. [...] Finalmente, haz tu propio teatro. Encuentra tu propio camino. Crea tu propio arte⁵ (Allen, 2012).

Todas estas ideas sobre el teatro son lo que permitieron a Allen fundar el neo futurismo, una propuesta cargada de honestidad, juego, riesgo y autenticidad; teniendo presente a uno mismo, al otro y a la audiencia como parte de un conjunto. Es un teatro claro y lúdico para interactuar con el exterior e interior de cada uno constantemente en escena.

1.2.1.2. Corriente: Neo futurismo

Su antecedente fue el futurismo italiano. Un movimiento de vanguardia que se desarrolló a comienzos del siglo XX entre el año 1909 con la declaración del manifiesto futurista hasta 1916 encabezado por Filippo Tommaso Marinetti (Tibble, 2017). Comparte con el neo futurismo algunas características como lo son la fe incondicional, provocativa, aguerrida casi, en la tecnología como en su impetuoso desarrollo, además hay dos ideas que dirigen todo el futurismo y que se vincula muy claramente con el neo futurismo: la velocidad y simultaneidad, que son completamente decisivas en el momento presente (Moreno, 2002).

⁵ Revisar el contenido en la página web de Greg Allen: <http://www.neogregallen.com/>

Se define al neo futurismo como una corriente de vanguardia, un movimiento de las artes, el diseño y la arquitectura que surgió entre finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Este movimiento es un replanteamiento de la estética futurista, además de la funcionalidad de instantáneo crecimiento de las ciudades. Luego del final de la Segunda Guerra Mundial, con la industrialización que se extendió rápidamente por todo el mundo, desató la aparición de nuevas corrientes de pensamiento en la vida, el arte y la arquitectura, que condujeron al posmodernismo, el neo modernismo y posteriormente al neo futurismo (Hisour, 2019).

Respecto a las artes, según Amabile (2015) el neo futurismo “[toma] forma y finalmente madura en una expresión cultural que quiere ser genuina y sobre todo real, siendo entonces necesario realizar un paralelismo histórico hecho para transformarla en algo absolutamente objetivo y tangible”. Para el teatro, Allen tomó como referencia al movimiento futurista italiano de principios del siglo XX.

El neo futurismo en el teatro es una propuesta para reunir y sensibilizar a la audiencia, reanimando y enriqueciendo el pensar dialéctico. Este presenta la posibilidad de reinterpretar, en la labor de transformar el mundo, comenzando por la música y sonidos que se distingan culturalmente. Asimismo promueve la unión para una posterior reflexión colectiva en el futuro que indague e incentive el conocimiento de la tecnología, la optimización de su uso, su consiente consumo en favor de una alta calidad de vida y que a su vez impulse a las personas a comprenderse a sí mismas, como punto de partida; de tal modo que llega a hallarse un mayor significado a la vida cotidiana y su posibilidad de transformarla (Pulido, 2014).

El neo futurismo como corriente teatral tal como lo define su fundador Greg Allen:

Tiene como objetivo presentar la vida real en el escenario creando un mundo en el teatro que no tenga pretensiones ni ilusiones. [...] el Neo-Futurismo

subvierte las convenciones teatrales de carácter, escenario, trama y la separación de la audiencia y el artista (2012).

Por su parte, según el grupo de artes escénicas de Chicago: The Neo-Futurists Theater⁶ (s.f), el neo futurismo es una estética teatral que va creciendo y transformándose, además de ser multifacética, fundada en la creencia, en una comunicación sincera y directa entre el artista y el público.

Sobre la enseñanza de la corriente manifiestan lo siguiente:

El programa de educación tiene como finalidad compartir y propagar la estética neo futurista al brindar a los estudiantes el conocimiento y la capacidad para escribir, crear, de ese modo hacer teatro honesto e inmediato a base de las experiencias y perspectivas personales. El grupo afirma que no se requiere de experiencia previa en la escritura, ya que en sus sesiones se necesita esencialmente solo del deseo de aprender e incluso de la curiosidad sobre lo que hacen y el cómo cada uno puede realizarlo igualmente. Escribir y montar una obra en dos minutos como máximo, es el objetivo central de las clases que brindan, inicialmente al aprender sobre el neo futurismo. Este es impartido por gran parte de los miembros de la compañía, y lo realizan todo el año (The Neo-Futurist Theater, s.f).

Asimismo, los New York Neo-Futurists⁷ afirman que existen tres niveles de enseñanza en el neo futurismo: (Anexo #2)

El nivel uno comprende la enseñanza de los fundamentos neo-futuristas culminando con la realización de una función en bases a lo creado. Es un taller

⁶ Revisar el contenido en la página web de The Neo-Futurists Theater: <https://neofuturists.org/>

⁷ Revisar el contenido en la página web de los New York Neo-Futurists: <http://www.nyncofuturists.org/>

introdutorio de 12 horas distribuidas en tres días, donde a los participantes se les instruye sobre los principios de la estética neo futurista que implica en actuar siendo uno mismo, destruir la cuarta pared, crear un teatro a base de actividades reales y eliminar el bloqueo del escritor. Al finalizar este nivel, los participantes ya habrán escrito, interpretado y realizado obras cortas con una duración máxima de 2 minutos cada una, denominadas “nano obras”, tanto individuales como colectivas (Kuroi, 2018).

El nivel dos está enfocado en el desarrollo del proceso artístico y la práctica, también repartido en tres días. Este taller es un viaje mucho más acentuado en la estética neo futurista. Los integrantes obtendrán instrucciones escritas que los retarán a desarrollar, de manera exigente, el trabajo de su cuerpo. [...] Las clases, además, se apoyarán en las habilidades de cada participante como intérpretes de sus propias vivencias, recibiendo notas a detalle de los instructores sobre el trabajo realizado; [...] aprenderán a analizar de manera crítica su escritura, teniendo un material pulido y listo para realizarlo en escena (Kuroi, 2018).

El último, nivel tres, se centra en la colaboración y rendimiento, es decir, profundiza en la mecánica de crear y colaborar colectivamente. Tiene una duración de tres semanas consecutivas distribuidas en tres días por semana, además de un ensayo de una hora para la presentación final. Allí, los participantes elaborarán piezas de movimiento, desarrollarán el trabajo de adaptación, y crearán juegos que transformen el espacio con su espectáculo, éste al servicio de un menú completo de juegos y de manera equilibrada. El

taller culmina con la creación de un espectáculo llamado *The Infinite Wrench* (Kuroi, 2018).

Éste es un mecanismo que origina un aluvión de obras, cada una con una duración máxima de dos minutos, para un público en vivo. [...] *The Infinite Wrench* es el intento continuo y cambiante de los neo-futuristas de reformar las convenciones de la actuación presentada en vivo y comunicándose constantemente con el público, incluidos los no interesados en la cultura teatral (Kuroi, 2018).

Centralmente, los New York Neo-Futurists señalan su creencia en el valor de las historias vividas por cada individuo y lo importante de compartirlas en el escenario. Por ello mismo, sus talleres proveen de herramientas para llevar esas historias reales a la escena, donde se profundiza en la escritura, dirección, diseño, y construcción de manera colaborativa. Empleando la estética del neo futurismo, los participantes crean un nuevo trabajo y afilan las habilidades posibles de aplicar en cualquier entorno profesional, sea en el campo de las artes escénicas o en más allá. Todos los campos de experiencia son bien recibidos.

Asimismo, los Neo-Futurist de Nueva York colaboraron con el Goodman Theater en una exploración global, llamada *Eugene O'Neill* en el siglo XXI. Son un colectivo con un estilo experimental y auténtico, influenciado por el dinamismo de los futuristas italianos, la felicidad dadaísta de lo no previsible, la emoción surrealista por el inconsciente, así como la conciencia social y la determinación de las relaciones entre el público y el artista que en la década de los sesenta inspiraron al teatro experimental (Goodman Theatre, 2009).

Los neo-futuristas, seguidores de la corriente del neo futurismo son un grupo de creadores, escritores, directores y productores; artistas completos y desafiantes que crean un teatro que resulta ser una mezcla entre deporte, poesía y periódico vivo. Sus performances

son interactivas y no apelan a la ilusión. Así transmiten experiencias y discursos de forma directa y honesta. Sus producciones son inmediatas e irreproducibles, y brindan además precios accesibles. Su trabajo, principalmente desarrolla un teatro no ficcional (The Neo-Futurist Theater, s.f); no convencional, no hay convención de tiempo o espacio, es decir, no sigue una trama aristotélica, una construcción de personaje y no presenta cuarta pared. Los neo-futuristas rompen totalmente con las estructuras del teatro realista, estudiado tradicionalmente.

Así pues, según Neo-Futurists (2008):

Los Neos están dedicados a una «actuación interactiva no ilusoria que transmite nuestras experiencias e ideas de la manera más directa y honesta posible», y no es raro que los actores, incluso los personajes interpretativos, se refieran a cada uno por sus nombres (citado en Bleeker, Sherman y Nedelkopoulou, 2015).

Respecto a los discursos de los seguidores y ejecutantes de la corriente realizan su propio trabajo dedicado a la iluminación social, política y personal en forma de teatro conceptual interactivo con el público (Allen, 2012). Como Allen lo informa en su página web *Neo Greg Allen*, los neo-futuristas se distinguen por defender cuatro ideas fundamentales:

El primero es el fortalecimiento del vínculo humano entre el artista y la audiencia. El segundo es el abrazar una forma de teatro no ilusorio para presentar nuestras vidas y nuestras ideas lo más directamente posible. El tercero el abrazar el momento a través de la interacción con la audiencia y la obsolescencia planificada. Y por último la presentación de arte económico para el público en general (2012).

Regresando a la corriente del neo futurismo, esta se caracteriza principalmente por establecer cuatro principios básicos. Al actuar, según lo que expresa Greg Allen en su manifiesto neo futurista⁸, significa que:

Primero “tú eres quien eres”. Lo que quiere decir es que su nombre es el suyo, su edad es la suya, tu apariencia, aspecto físico y modo de hablar, así como su historia personal y experiencias de vida son únicamente tuyas. Hay que usarlo (2012).

Segundo “estás donde estás”. En muchos casos, este principio se refiere a un espacio abierto fijado como "un escenario" frente a un grupo personas que se consideran “una audiencia”. Es decir, no se está en otro lugar, no se está solo. [...] Si el ambiente no el correcto, hay que cambiarlo (2012).

El tercero “el tiempo es ahora”. Es combatir con acontecimientos reales, de su vida actual, hoy, en su mundo actual. [...] El teatro es un medio para revelar lo que está pasando ahora, ya que el teatro está ocurriendo ahora, Tiene lugar en el tiempo real y el espacio actual. Ese público está precisamente en frente de uno en ese instante. Es lidiar con ello (2012).

Cuarto y último “estás haciendo algo de verdad”. Que quiere decir precisamente que todas las acciones son desafíos reales. Si no se logra realizar algo, se debe ser físicamente incapaz de realizarlo. [...] No se tiene que "actuar" de cansado al entrar a escena, si tienes una maleta vacía hay que llenarlo con piedras, correr alrededor del espacio unas tres veces, así se estará cansado (2012).

⁸ Revisar el contenido en la página web de Greg Allen: <http://www.neogregallen.com/>

Estos principios descritos se resumen en no pretender representar a alguien que no sea uno mismo y a no conducir al público a otro espacio ni a ninguna otra circunstancia con otras personas. Es así, que el objetivo fundamental de la corriente del neo futurismo es combatir con lo que sucede en el aquí y ahora.

Dentro del formato de realizar 30 obras en 60 minutos, el más famoso - por su amplia cantidad de presentaciones y éxito de acogimiento por el público⁹ - es *Too Much Light Makes the Baby Go Blind*, creado por Greg Allen. Es preciso desarrollar más información acerca de este formato, ya que ha sido mencionado varias veces a inicios del subcapítulo y, principalmente, por ser el formato tomado del neo futurismo aplicado durante la parte práctica de la investigación.

Too Much Light Makes the Baby Go Blind fue originalmente escrita e interpretada por un conjunto de diecisiete personas. Anunciado como "Un intento siempre cambiante de realizar 30 jugadas en 60 minutos", fue realizado cada semana en el Neo-Futurarium (Goodman Theatre, 2009). Actualmente, es el espectáculo más antiguo de Chicago y el único abierto de Off-Off-Broadway en Nueva York. Desde 1988, el programa ha funcionado más de cincuenta fines de semana al año desde entonces. Como su mismo subtítulo lo indica, el espectáculo consta de 30 piezas cortas escenificadas en un lapso de 60 minutos; piezas son escritas, dirigidas e interpretadas por un pequeño conjunto denominado "Neo-futuristas" (Allen, 2012). "Al comienzo de cada presentación, un miembro del reparto presenta el concepto del espectáculo a la audiencia" (Sherman, 2015, p.142). En sí, las obras se inclinan a ser una mezcla de autobiografía y performance, como lo que sucede con gran parte del trabajo de los neo-futuristas (Allen, 2012).

⁹ Creado en 1988 y practicado hasta el día de hoy en diversos países.

Gracias al éxito de *Too Much Light Makes the Baby Go Blind* así como otras obras, The Neo-Futurists se convierte en una de las compañías más reconocidas de teatro experimental de Estados Unidos. Por lo que se les encargó crear obras para organizaciones tan distintas como el Arts Club de Chicago, el centro de Teatro Eugene O'Neill, y el Festival Humano de New American Plays en el Actors Theatre de Louisville. En 2004 abren una sucursal en Nueva York (Goodman Theatre, 2009). Un espectáculo de antología que también ha tenido éxito en otros medios registrado en CD con grabaciones en vivo y de estudio, aparecen, además, en la National Public Radio. Asimismo, realizan un cortometraje de última generación animado por computadora, *Bingo* (2009).

En síntesis, la corriente del neo futurismo busca no fingir, no cree en “la suspensión de la incredulidad”(Allen, 2012). Pues abraza el mundo real que envuelve a cada individuo y lo arrastra pataleando y vociferando altamente al escenario, en el que todos pueden contemplar su terrible belleza y combatir con sus indescifrables contradicciones.

1.2.1.3. Precursor del Neo futurismo en el Perú: Sergio Maggiolo

Recibió sus estudios de actuación con mayor ampliación en la Atlantic Acting School en Nueva York, ha trabajado en varias compañías de teatro, entre ellas Plan 9 en Lima, Pipeline en Nueva York y Front of House en Londres. Es miembro del Colectivo Out of the Wings como de la Compañía de Teatro Española, así como del Degenerate Fox Theatre. Ha desempeñado su labor en el escenario en montajes como Blood Wedding, The Bum-Guff King y The Dark Stone (BWW News Desk, 2017).

En una entrevista a Sergio Maggiolo, realizada para el FAE Lima (Festival de Artes Escénicas de Lima), Omar Amorós a propósito del montaje *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en una hora*, formato neo futurista traído desde Londres, expresa textualmente en la revista virtual *COKTAIL* lo siguiente:

Sergio Maggiolo, actor, director y traductor forma parte de la compañía que monta este espectáculo en Londres, pero que es originaria de Chicago. Los conoció en New York mientras estudiaba y tenía compañeros de escuela que ya formaban parte de ella. Cuando ya se estableció en Londres, esos amigos le dijeron que la compañía abría sus puertas por allá, audicionó y quedó. Actualmente es miembro de la compañía Degenerate Fox Theatre con quienes ha realizado el espectáculo del *Intento Valiente* en varias oportunidades (Amorós, 2019).

En una entrevista realizada a Sergio Maggiolo para la presente investigación, el director manifestó que el 2019, ha presentado un aproximado de ocho temporadas entre funciones sorpresas y de largas semanas, temporadas, en distintos teatros y espacios culturales del país con el elenco que formó en Lima. Esto generó un gran furor en la audiencia teatral peruana. Agrega, además, que tomará el 2020 para registrar la compañía en el Perú y realizar más investigaciones de la corriente en Latinoamérica.

Recientemente, ha dictado el primer nivel de la corriente del neo futurismo, correspondiente al conocimiento sus principios y reglas básicas de su composición que culmina con la presentación del *Intento Valiente de Representar 30 obras en 1 hora*. Llevado en distintas ciudades de países de Latinoamérica como Perú, Chile y Ecuador (Anexo #2).

Asimismo, cabe resaltar que en la entrevista realizada a Sergio Maggiolo (2020) para la presente investigación destacó que las tres relaciones de la escucha - con uno mismo, el otro y la audiencia – estarían vinculadas con las tres etapas con las que se desarrolla el espectáculo de *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en 1 hora* que vienen a ser: escribir, dirigir y actuar. Las dos primeras correspondientes al proceso de taller y agregándose la última en la muestra final, con un público abierto. Es así como, al “escribir”

tenemos que escuchar al exterior, a los demás para colocar todo lo recibido en el papel, al “dirigir” tenemos que escuchar al compañero para encontrar una verdad en lo que cada uno realiza en su pieza y al “actuar” es necesario escucharnos a nosotros mismos para tener consciencia de cómo estamos en relación a lo que sucede a nuestro alrededor (Anexo #2).

1.2.2. Relación entre la práctica del neo futurismo y la escucha en escena

1.2.2.1. Riesgo en la práctica neo futurista

El investigador Hans-Thies Lehmann en *Teatro Posdramático* (2013) señala que el “riesgo” consiste en la búsqueda de nuevas interrelaciones, tanto inmateriales como materiales y físicas, el hecho de poder jugar con todo límite y de sorprenderse. Esto es precisamente lo que se desarrolla en el formato de *30 obras en 1 hora*. Hay dos aspectos claros del espectáculo en los que se manifiesta y desarrolla el riesgo: en el orden de las obras y el tiempo marcado por el reloj. Ambos aspectos se hallan fuertemente vinculados, ya que podemos notar un constante riesgo en el paso de obra a obra mientras el reloj marca el tiempo restante.

Debido a que es el público quien elige el orden de las obras, los actores deberán hallarse sumamente atentos a los elementos como vestuario o utilería que necesitarán para presentar el número de obra que el público solicite. Ese proceso es llamado “setup” (Video 2) que significa prepararse, durante el cual los actores se aseguran de tener todo listo al momento de presentar su siguiente obra. En ese instante es clave el apoyo de todos los integrantes para tener todo listo en el menor tiempo posible. Todo lo que suceda durante el “setup” tendrá consecuencias en la presentación de cada obra. En esa fluctuación de actividades es que se halla el riesgo.

En cuanto al tiempo marcado por el reloj, el riesgo se halla en la consigna de lograr interpretar en un tiempo determinado una cierta cantidad de obras establecidas, cumplir el

objetivo y que su vez estas sean desarrolladas consistentemente, es decir que su comunicación con el público sea muy clara y didáctica. Esto último ya de por sí al desarrollar un espectáculo con estructura y esencia de juego tendría que darse. Presentar un espectáculo honesto afectado por este riesgo.

En ese sentido, para el estado del actor en el escenario y para su capacidad de escucha este riesgo significa estar en constante estado de presencia para accionar con todo lo que suceda, es decir, cómo me encuentre yo, mi compañero y la audiencia. Así, permitiendo que todo eso modifique mi acción y se realice como tenga que realizarse, sin predeterminedar, sin bloquear los estímulos y entregándose totalmente al aquí y ahora. Centralmente el riesgo está de por sí en todo el espectáculo por la misma construcción de la corriente y las reglas que plantea: soy “yo”, estoy “aquí”, “ahora”, accionando con “verdad”, que permiten desarrollar un espectáculo completamente honesto.

1.2.2.2. Irrupción de lo real en la práctica neo futurista

Según Lehmann (2013) la “irrupción de lo real” es la exclusión de un ilusionismo ficticio que nos cuestiona cómo lo real ha recaído en una estética, sin embargo, a partir de un signo mostrado en escena, ya se está hallando una práctica completamente real aludiendo a la realidad misma. Concretamente es el reemplazo de la ficción por la realidad.

En adición, de acuerdo con José Sánchez en “Prácticas de lo real en la escena contemporánea” afirma lo siguiente:

«La irrupción de lo real» se produce sobre todo a raíz de la conciencia del cuerpo y de las consecuencias que para la creación escénica tuvo la aceptación de su centralidad. La crisis del concepto de representación, ya presente en Artaud, se manifestaría escénicamente en la obra del Living Theatre y en una nueva concepción de la actuación, la del actor que no abandona su realidad, y

que daría lugar a un terreno híbrido de creación entre lo teatral y lo performativo (2007).

De igual manera que Lehmann, Sánchez entiende el término “irrupción de lo real” con relación a utilizar la realidad de la vida cotidiana como parte del hecho escénico. Lo real está todo el tiempo expuesto porque no existe la ficción.

Así, la irrupción de lo real se manifiesta en el formato de *Representar 30 obras en 1 hora* a través de las “capas” y al “mostrar la maquinaria”¹⁰, de las obras (Video 1 y 2).

En una misma obra conviven diferentes niveles escénicos que generan sentido, a ello se le denomina “capas”. Estas “capas” registran la convivencia de distintas cosas en el mismo tiempo en una misma composición. Son diferentes capas de información. En una obra o composición existen diferentes “capas”, una puede ser el texto, otra el cuerpo, otra el título y así empiezan a coexistir diferentes realidades o grados de varias cosas en una misma composición.

En el espectáculo, estas “capas” son mostradas en las obras, por ejemplo, el título hace referencia a la acción. A su vez, esta acción hace referencia a lo relatado o escuchado por un audio, por ejemplo. Asimismo, el audio acompaña a una acción física que determina una significancia específica para la cual se utiliza un detalle en el vestuario, por presentar un caso; todo ello afecta por consecuencia a la acción y conjuntamente estos aspectos se relacionan entre sí el desarrollo de la creación al presentarse en escena. Esta ya sería la estructura de una obra.

Son elementos que se toman de la realidad para la composición de las obras en el neo futurismo. Otras “capas” también pueden ser el texto que el actor enuncia en escena, un video proyectado en escena, una imagen estática o en movimiento que acompaña una acción

¹⁰ Términos del formato del neo futurismo: *Representar 30 obras en 1 hora*.

ejercida por el actor en escena, etc. Todas estas “capas” son piezas reales, es decir, materiales no ficticios que permiten tener una lectura amplia de lo que sucede en la obra en el aquí y el ahora.

En cuanto a “mostrar la maquinaria” es hacer énfasis en que estamos representando, anulando la ilusión del espectador al entrar en convención de un nuestro espacio o mundo ficticio.

Lo usamos para definir la relación horizontal que nosotros tenemos con el público, en la que ellos saben que lo que estamos haciendo en escena siempre es verdad. Entonces, en los momentos que nosotros queremos usar lenguajes teatrales como efectos, coreografías que sale del naturalismo, el término “mostrar la maquinaria” significa exacerbar ese signo o símbolo que usamos en escena (Maggiolo, 2020).

Es exponer la construcción. Evidenciar que estoy interpretando algo.

En síntesis, los conceptos de “riesgo” e “irrupción de lo real” son factores claves en el neo futurismo. Convergen con la propuesta del trabajo de la escucha en su desarrollo con uno mismo, con su o sus compañeros y la audiencia, porque los aplica para presentar la acción en escena y que esta logre estar viva y presente, ya que los aspectos de la escucha se afectan entre sí, de manera conjunta, lo que permiten presentar un hecho escénico lleno de vida.

En resumen de todo lo desarrollado en el presente subcapítulo, se concluye en que este rompimiento con la ilusión del realismo tiene que ver con hallar una forma de estar en el escenario que no es ni la convención del realismo en el que la escucha está más presente en uno mismo y en su o sus compañeros, el otro, ni tampoco el estar en la vida cotidiana en la cual la escucha está activa en el entorno, ya que allí no tenemos el espacio para escucharnos a nosotros mismos. Existe un punto medio que es el que se establece con el neo futurismo, en

el que la escucha se manifiesta y desarrolla de manera integral en estos tres espacios - con uno, el otro y la audiencia - puestos en funcionamiento al mismo tiempo. Y esto es ocasionado gracias los principios básicos del neo futurismo que permiten desarrollar un entrenamiento de la escucha en escena.



CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA Y DISEÑO DE LABORATORIO

2.1. Tipo de investigación

El presente estudio de carácter teórico - práctico sigue la ruta de investigación desde las artes y cumple con ser de tipo participativa y exploratoria. Esto se debe a que su fuente principal se halla en la realización de un laboratorio mediante el cual se pondrá a prueba el objeto central de estudio, la escucha en escena. El lugar de enunciación de la investigadora fue el de asistente de dirección y observadora del laboratorio. Ello debido a que era necesario tener un guía de apoyo para los participantes que también tuviera claras las indicaciones para la realización de las dinámicas, las cuales la tesista estudió de manera práctica y teórica de manera previa. A su vez, se requería de un ojo externo para la recopilación de datos para un posterior análisis de las dinámicas, desde la observación sobre el desenvolvimiento de los participantes al ejecutar cada dinámica de manera particular. Este análisis fue registrado mediante bitácoras de los participantes y grabaciones de cada sesión y la muestra final.

2.2. Herramientas de recolección de información

Entrevistas: Se realizaron entrevistas a tres miembros del elenco de la obra *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en una hora*, quienes vienen realizando desde fines del 2018 una serie de puestas en escena neo-futuristas bajo ese título en la ciudad de Lima. Las entrevistas fueron de tipo semiestructurada porque sí se tenía un esquema de preguntas para tener una guía, sin embargo, se prefirió dar paso a nuevas según los comentarios de los entrevistados que derivaron en nuevos hallazgos sobre el tema abordado. Asimismo, el desarrollo de ellas tiene como propósito conocer las experiencias vividas por cada miembro del elenco al realizar la puesta en escena en varias oportunidades para comprobar el objetivo general de la investigación, además de recopilar más información

sobre la corriente que fue recibida de lo conversado con el director de la obra, Sergio Maggiolo (Anexo #2).

Bitácoras: Fueron completadas por los participantes al término de cada sesión. Estas fueron divididas en dos partes. En la primera sección se debía describir su experiencia del día. En la segunda sección, dependiendo del día, debían contestar una o dos preguntas. Este formato de documento fue realizado por la investigadora vía drive para una facilidad en el recojo de información (Anexo #1).

Grabaciones: Se tomó el registro de cada sesión como soporte para la descripción del proceso de cada participante y apoyo audiovisual de los resultados detallados en el siguiente capítulo.

2.3. Descripción del laboratorio

Aspectos previos: Reunión con Beatriz Heredia, la improvisadora y directora teatral, quien tomó el rol de directora en el proceso de laboratorio y muestra final. Junto con ella, la investigadora evaluó los criterios y dinámicas escogidas de la práctica neo futurista además de un breve material teórico que se utilizaron en el desarrollo del taller, necesarios para el claro entendimiento de los ejercicios que fueron ejecutados por los participantes.

Participantes: El taller contó con seis participantes, entre estudiantes y egresados de la carrera de actuación. Se tuvieron en cuenta ciertos criterios para la elección. Lo indispensable era que ellos debían ser actores de la especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, tanto en proceso de formación - desde el sexto ciclo en adelante - como egresados.

La elección de la etapa formativa para los participantes estudiantes se debió al nivel de preparación de sus habilidades interpretativas y de manejo de escena. En el caso de los egresados se buscó entre los que se encontraran activos en la profesión, es decir, contando con tal aspecto mencionado.

Los dos siguientes criterios eran opcionales. Eran posibilidades extras que podían enriquecer el desarrollo de la corriente, mas no obligatorias por tratarse de un laboratorio de experimentación.

Entre ellas se podía contar con participantes con habilidades en la escritura creativa, es decir, ya sea poética, narrativa/literaria, dramática o corporal. Y por último, era posible contar con participantes con alguna o algunas habilidades extras a la actoral, tales como la danza, música, circo y otras dentro del marco escénico. Respecto a estos puntos opcionales se logró formar un grupo muy variado, cumpliendo y no cumpliendo con los aspectos descritos.

Se concretaron compromisos muy precisos con los participantes. Estos consistían en llegar puntualmente a cada sesión, contar con ropa cómoda para desenvolverse tranquilamente por el espacio, llevar cualquier elemento que les sea cómodo para escribir y, al final de cada sesión, llenar la bitácora colgada en la plataforma drive del laboratorio.

Preparación del espacio: El laboratorio tuvo lugar en las aulas de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Para el acondicionamiento del espacio solo era necesario contar con el espacio limpio, libre de escenografía y utilería, vacío, y contando con los equipos de radio y parlantes para la reproducción de audio. Durante el desarrollo del laboratorio fueron implementándose objetos en el espacio; conseguidos tanto por la investigadora a cargo del estudio, como también brindados por los participantes para sus creaciones.

2.4. Fases del laboratorio

El laboratorio contó con dos fases: el proceso y la muestra final. La primera se encontraba dividida en tres sesiones, realizadas en días consecutivos, con una duración total de 12 horas - 4 horas por sesión - tomando de referencia los talleres que se dictan en las compañías neo-futuristas de Chicago y New York. Y la segunda, la muestra final contó con una duración aproximada de 1 hora.

Proceso: Durante este se ejecutaron determinados ejercicios del neo futurismo. Este fue dividido en las actividades descritas a continuación:

Primer día: Bienvenida y explicación general de la práctica neo futurista.

Presentación entre los participantes. El objetivo es asentar los principios básicos la corriente del neo futurismo.

En esta sesión se desarrollaron los siguientes ejercicios:

- EJERCICIOS DE PROMPT (Impulsos): Es el punto de partida, el impulso para crear - ESCUCHARSE A UNO

1) Señalar cada parte del cuerpo, contar algo de eso y lo que se está pensando de eso ahora.

2) El gesto: Responder a cómo me levanté esta mañana con un movimiento físico.

3) Levantar una silla dos veces y asignarles dos acciones, distintas por vez: ficción/realidad.

*La primera acción es de ficción: se le dice al participante que nos deba hacer creer que su silla pesa 1500kg.

*La segunda acción es de verdad: se le pide al participante cargar la silla y sostenerla con los brazos extendidos frente a él mientras responde a una serie de serie de preguntas realizadas por la directora.

-INTRODUCCIÓN DEL NEOFUTURISMO COMO CONCEPTO EN EL DESARROLLO DEL LABORATORIO

4) Lectura del manifiesto, respecto a las 4 reglas (principios básicos de la corriente del neo futurismo) y a las 3 acciones que se realizarán en el proceso de laboratorio (escribir, dirigir y producir su propia obra).

5) Silla (Meisner): El objetivo es estar presente y realizar una lectura del espectador, dramaturgia del espectador. Escuchar con el espectador. Estar en el momento perceptivo a lo que sucede. El cuerpo en escena ya es portador de algo percé.

Sujetarse estrictamente a la aplicación de estas cuatro premisas muy concretas: encontrarse fuera del escenario antes de realizarlas.

-Entrar al escenario y pararse detrás de la silla.

-Sentarse en la silla.

-Volverse a parar detrás de la silla.

-Salir del escenario.

-EJERCICIOS DE MOSTRAR LA MAQUINARIA: Consciencia del uso de la ficción.

6) 100 maneras de cruzar el escenario: Contestar los siguientes cuestionamientos en el hacer.

*¿Cuántas maneras distintas puedo encontrar para hacer una misma acción?

*¿Cuánto registro que estoy interpretando o no? (Tengo que ser consciente y hacer consciente mi acción)

-EJERCICIO DE CAPAS: En una misma obra conviven diferentes niveles escénicos. Así, se busca registrar la convivencia de distintas cosas para componer. Se ejecutan acciones realmente posibles de realizar en escena.

7) Piezas de vocabulario: Se realizan estas 4 acciones concretas sin esperar a otro, es posible salir a ejecutarlas a escena cuantas veces se quiera. Se busca coincidir varias acciones a la vez. Por lo que se tiene por objetivo lograr una composición a base de estas específicas premisas.

-Llenar un vaso.

-Vaciar un vaso.

-Mover una silla y hacer una pregunta.

-Sentarse y responder un pregunta.

(Acciones concretas y amplias para el desarrollo de la creatividad de manera personal).

-EJERCICIO DE ESCRITURA LIBRE

8) Chorro de escritura: Escribir algo que me pasó esta semana por 7 minutos sin parar.

9) Tres momentos que me cambiaron la vida:

*Se escriben tres frases:

-Encerrar el momento más reciente.

-Subrayar el siguiente que me interesa.

-El que me queda se utiliza para hacer un chorro de palabras: Escribir por 8 minutos sin parar.

-INTRODUCIR EL “VA” Y “TELÓN”

10) Sándwich: Unión de ciertas partes seleccionadas de cada ejercicio realizado anteriormente. La creación y ensayo tiene una duración de 4 minutos.

Prompt: La historia de mi vida en tres días, este hecho impulsa a la creación de la obra.

*Juntar estas premisas para la creación:

-Elegir una o dos formas de ingresar al escenario.

-Tres frases de “La historia de mi vida en tres días”.

-Tomar un gesto del primer juego.

-Ponerle un título de su obra.

Muestran su primera obra personal. Empiezan en un extremo del escenario dicen su título y la palabra “VA”, muestran su obra con una o dos de las maneras de ingresar al escenario que escogieron, en algún momento dicen sus tres frases escogidas del chorro de

palabras anterior, utilizan el gesto seleccionado, una vez que llegan al otro extremo del escenario terminan su acción y dicen “TELÓN”. El orden de las acciones a excepción del “VA” y “TELÓN” es decisión propia.

-TAREA

11) Ejercicio con Wikihow: Con el material generado en los ejercicios 8 y 9 se creará una segunda obra personal que no involucra a más personas.

Wikihow es un página web que presenta manuales, pasos a seguir de actividades muy diversas. En esta oportunidad las directoras seleccionaron una instrucción del WikiHow para cada participante. Este ejercicio tiene como finalidad vincular procesos.

12) Obra regalo: Escribir para el otro.

Para ello los participantes realizan una lista de:

-3 cosas que siempre has querido hacer sobre el escenario.

-3 cosas en las que eres muy buena/bueno (ser específico).

-3 cosas que afectan tu vida todos los días.

Luego intercambian sus listas con el compañero del lado y con esa información crean una obra para su compañero, así, para la presentación en escena pueden estar los dos, solo a quien se le regala la obra o sus demás compañeros, decisión personal. Esto se debe a que cada participante es escritor, director y productor de su propia obra.

Segundo día: Escritura y presentación de las obras creadas por cada participante en cada ejercicio.

1) Papelógrafos: El ejercicio consiste en entrar al espacio habiendo leído un comunicado con instrucciones precisas sobre lo que se debe realizar al ingresar. Este advierte que cada uno entrará a un espacio sagrado que al ingresar deberán tomar un fajo de post – it de distintos colores y un plumón para rellenar de información cada papelógrafo que se encuentra pegado en las paredes del espacio con las premisas que solicita cada uno. Se

colocaron 6 papelógrafos con las siguientes premisas: tareas humanamente posibles, temas relevantes para mí (discursos), juegos que me encantan jugar, cuerpos en movimiento (dibujo) y mi ciudad es...

-ESCRITURA PARA UNO, PARA EL OTRO Y TODOS.

2) Presentación la obra personal creada a partir de las instrucciones del WikiHow asignadas.

3) Muestra de la obra regalo: Creada a partir de la lista realizada por cada participante y que intercambié con el compañero hacia el final de la primera sesión. Ejecutada por dos o más participantes en escena. Presentación de la obra para el otro.

4) Obra con consignas: Pueden presentar la obra uno, dos, más o todos los participantes en escena. Este ejercicio tiene una duración de 10 minutos para su creación.

-TAREA:

5) Escribir una obra de 20 a 30 segundos. Contando con la participación de varias personas en escena. Los participantes pueden incluir la participación del público en su creación.

Tercer día: Se realizó el proceso del “pitching”, en el que cada participante “vende” su creación, es decir, propone la que quiera que entre al menú y se presente en la muestra. Cada uno presenta el desarrollo de la obra que creó y que desea que entre al menú de obras para ponerla en escena; es decir, les dan opciones a sus compañeros para el proceso de selección. Este proceso dura aproximadamente la mitad de la sesión, ya que la otra mitad está dirigida al ensayo de las obras elegidas para la muestra final. Ensayo con su respectivo elenco, en el que cada participante es escritor, director y productor de su propia creación.

En síntesis, cabe mencionar que luego de cada ejercicio realizado en cada sesión del laboratorio se brindaban notas y comentarios de parte de la directora y asistente de dirección del laboratorio (la investigadora) sobre lo recogido de cada ejecución. Conjuntamente se

brindó el espacio para que los participantes compartieran opiniones y apreciaciones sobre su propio trabajo y el de sus compañeros para fortalecer la comprensión y claridad de los cuatro principios del neo futurismo: “nosotros”, “aquí”, “ahora”, “verdad”, trabajados durante las 3 sesiones del laboratorio mediante una variedad de dinámicas prácticas.

Asimismo, es importante mencionar que, para la creación de las obras, se les recuerda a los participantes escribir el libreto de cada una de sus obras, ya que serán estrenadas en una función, como en cualquier obra ensayada y puesta en escena. En este caso fueron presentadas en la muestra final del laboratorio de tesis.

Muestra final: Se realizó la demostración de las piezas creadas bajo el formato de *Representar 15 obras en 30 minutos*, en el que el público decide el orden de las obras, es decir, gritan el número que quieren ver al escuchar la palabra “TELÓN”. Esta se llevó a cabo en el local de El Galpón Espacio con el propósito de comprobar las relaciones propuestas sobre la escucha en escena - “actor – yo”, “actor – actor” y esencialmente la última “actor – espectador”, ya que en el proceso de laboratorio había mayor atención al desarrollo de los dos primeros. Además, este espectáculo fue presentado frente a un público abierto.

TABLA

En la siguiente tabla se muestra el contenido del laboratorio. El diseño fue realizado por la investigadora para el trabajo de la escucha en escena desde lo práctico y teórico mediante el desarrollo de determinados ejercicios del neo futurismo.

FASE 1 NEO FUTURISMO DE GREG ALLEN (EJERCICIOS) [3 sesiones: 4 horas c/día] Dirección del laboratorio: Beatriz Heredia	FASE 2 ENSAYO DEL RESULTADO DEL PROCESO Y MUESTRA FINAL [1 sesión: 4 horas] [Muestra Final: 1hora]
<ul style="list-style-type: none"> • Prompt: Punto de partida/inspiración para la creación. • Trabajo de Capas: distintas actividades reales que logran una composición. • View Points: Respuesta kinestésica (escucha), velocidad, duración, repetición. • Escritura libre: No necesariamente tener un sentido, liberar el sensor del filtro. • Composición: Creación de las obras. • Pitching: Presentación de las obras de cada participante. • Selección de las obras. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ensayo de los directores con su respectivo elenco. • Ensayo con la dirección general: Reforzando lo trabajado en el proceso anterior. A cargo de Beatriz Heredia y Alejandra Chávez.

2.5. Instrumentos de análisis

Escucha: Detallar la manifestación del desarrollo de los tres ejes de la escucha – con uno mismo, con sus compañeros y con la audiencia – y sus respectivas relaciones – “actor – yo”, “actor – actor” y “actor – espectador”¹¹ – en las dinámicas del proceso de laboratorio y muestra final.

El riesgo y la irrupción de lo real: Lo que se pretende en el análisis es detallar la manifestación de estos conceptos en cada sesión del laboratorio como en la muestra final. Conceptos extraídos del libro *Teatro posdramático* de Hans-Thies Lehmann, reconocidos en la aplicación de los cuatro principios básicos de la corriente del neo futurismo y en los términos que se presentan en la ejecución de las dinámicas del laboratorio y la puesta en escena en la muestra final. Estos términos vienen a ser “el “tiempo”, el proceso del “set up”, las “capas” y el “mostrar la maquinaria”¹².

¹¹ Términos explicados en el punto 1.1.2 del primer capítulo.

¹² Términos explicados en el punto 1.3.2 del primer capítulo.

CAPÍTULO 3. RESULTADOS Y ANÁLISIS DE RESULTADOS

3.1. Ejes de Análisis

El estudio de la variable central: la escucha en escena, se enfoca en tres aspectos para su análisis específico. Estos conciernen al trabajo de la escucha con uno mismo (actor - yo), con su o sus compañeros (actor - actor) y con la audiencia (actor - espectador), ejes que fueron observados y desarrollados en el proceso de laboratorio y muestra final.

En este mismo, se pusieron en práctica dinámicas del neo futurismo cumpliendo con los cuatro principios que lo construyen: tú eres quien eres (nosotros), estás donde estás (aquí), el tiempo es ahora (ahora) y estás haciendo algo de verdad (verdad), que a su vez deben confluir con dos conceptos extraídos del libro *Teatro posdramático* de Hans-Thies Lehmann: “Riesgo e Irrupción de lo real” como soporte teórico de los términos tratados de la práctica del neo futurismo. A partir de ellos se comprobará el desarrollo de la escucha de manera integral, es decir, cumpliendo con el desarrollo de las tres relaciones mencionadas en el párrafo inicial.

Por consiguiente, la información recopilada del laboratorio se analizará a partir de dos etapas: el proceso de taller y la muestra final. Con el resultado del desarrollo de la escucha a través de ejercicios del neo futurismo aplicados en el laboratorio, se busca lograr un entrenamiento de la escucha en escena, enfocado en observar cómo sucede el desarrollo de los ejes de la escucha y la influencia que tiene en el entrenamiento. El laboratorio fue realizado con estudiantes y egresados de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP.

3.1.1. Proceso

Los participantes ejecutarán ejercicios de la práctica del neo futurismo cumpliendo con sus cuatro principios básicos para el desarrollo de las tres relaciones establecidas de la escucha en escena - “actor – yo”, “actor – actor” y “actor – espectador” -. Principalmente, se

busca hallar el desarrollo de los ejes de la escucha – con uno mismo, con su o sus compañeros y con la audiencia –, cómo aparecen y en qué momentos de los ejercicios realizados.

En cuanto a los conceptos el “Riesgo” y la “Irrupción de lo real”, se analizarán por sesión en el proceso del laboratorio y en la muestra final como apoyo en el desarrollo de los cuatro principios básicos del neo futurismo de Greg Allen – tú eres quien eres (nosotros), estás donde estás (aquí), el tiempo es ahora (ahora) y estás haciendo algo de verdad (verdad) –, proceso por el cual los ejes de la escucha son cada vez más visibles a medida que avanzan las sesiones.

Este análisis se realizará únicamente en las primeras dos sesiones debido a que son netamente prácticas (Video 1 y 2). No se realiza de la última sesión debido a que se encuentra enfocada a la selección de obras para la muestra final, donde se discute qué obras están cumpliendo con los cuatro principios del neo futurismo y cuáles no, por lo que esta sesión no está centrada en la observación de la escucha. A pesar de ello, igualmente se describirá su desarrollo (Video 3).

Es importante mencionar que para desarrollar de manera dinámica lo descrito en el presente capítulo se apoya principalmente del registro audiovisual como también de las bitácoras presentadas en el Anexo #1 y la entrevistas al elenco de *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en 1 hora*, basadas en sus experiencias realizando el espectáculo, presentadas en el Anexo #2.

Instrumentos de Análisis:

- **Escucha con uno mismo:**

Se presentará una serie de ejemplos de los ejercicios más relevantes de las sesiones de laboratorio donde se evidencia el desarrollo del primer eje de la escucha en escena: la escucha con uno mismo.

El ejercicio 1 de la sesión 1 consistía en señalar cada parte del cuerpo, contar algo de ello y lo que se estaba pensando sobre ello en ese instante. En este ejercicio fue evidente cómo la escucha con uno mismo se iba desarrollando poco a poco. Al verbalizar lo que pensaban en el momento, estaban totalmente conscientes y atentos de su propia presencia en escena en relación con el espacio y lo que sucedía a su alrededor modificando su acción naturalmente.

El ejercicio 3 de la sesión 1 consistía en levantar una silla dos veces y asignarles dos acciones, distintas por vez, colocando a los participantes en una situación ficcional y otra real. En la primera situación, se le decía al participante que nos hiciera creer que su silla pesaba 1500 kg y en la segunda situación se le pedía al participante que cargara una silla y sostuviera con los brazos extendidos frente a él mientras respondía a una serie de preguntas realizadas por la directora.

En la primera parte del ejercicio, era notorio cómo se desarrollaba la escucha con uno mismo cuando la persona que se encontraba en escena creaba esta acción ficcional. Esto se demostraba al estar enfocado en encontrar el modo de cumplir con la acción de realmente imaginar que esa silla pesaba bastante; creer en esa realidad construida y ejecutarla con total verdad. En la segunda parte del ejercicio, el participante comenzaba sosteniendo la silla con total tranquilidad. Al pasar los minutos, empezaba a sudar y finalmente estaba totalmente

cansado de sostener la silla en posición de 90 grados, pues ya no construía una realidad para ejecutar su acción, sino que la ejercía al mismo tiempo que pasaba realmente por ella, es decir, la realidad estaba por sí misma sucediendo sin necesidad de construirla.

El ejercicio 8 de la sesión 1, llamado “chorro de escritura”, consistía en escribir sobre algo que les haya pasado a los participantes en la semana. Contaba con una duración de 7 minutos sin parar. Este ejercicio es bastante personal, ya que cada uno tomó un espacio, el que le era más cómodo, para crear una obra desde el papel para luego mostrarla en escena; por ello, la escucha con uno mismo, con su universo y el espacio en el que sea haya son factores esenciales para su creación. Es así como este primer eje de la escucha se desarrolla más en este proceso íntimo, pero a la vez externo, por reaccionar a su entorno tomándolo como primer motor para comenzar su creación. También, aparecen discursos y filosofías propias que conscientemente forman parte de lo cada uno va creando para luego presentarlo en escena.

El ejercicio 9 de la sesión 1 consistía en escribir tres momentos que le cambiaron la vida a cada participante en tres frases. Una vez realizado se les daba tres consignas: encerrar el momento más reciente; luego, subrayar el siguiente momento que consideraran interesante y por último, con el que quedaba, utilizarlo para hacer un chorro de palabras. A partir de allí, el ejercicio duró 8 minutos sin parar.

Este ejercicio, al igual que el anterior, era un proceso más íntimo. Nuevamente, se vio un desarrollo de la escucha con uno mismo, con el mundo interno de cada participante, para aflorar ideas en el papel y construir una composición, lo que fue muy notorio en el trabajo de ejecución del ejercicio. Esta escucha interna se evidenciaba y se hacía presente en lo escrito en el papel, producto de su sentir, pensar y accionar como seres humanos en su cotidiano.

Finalmente, el ejercicio 2 de la sesión 2 consistía en la presentación de una obra personal creada a partir de las instrucciones de WikiHow. Esta es una página web que

presenta manuales; pasos a seguir de actividades muy diversas. Para esta ocasión, las directoras seleccionaron una instrucción de esta página de manera arbitraria para cada participante. Este ejercicio tiene la finalidad de vincular procesos.

En este ejercicio, la escucha con uno mismo se desarrolló notoriamente, debido a que para su creación cada participante utilizó elementos de sus experiencias de vida como materiales armados por sí mismos en relación con ellos y a las consignas del WikiHow. En muchos casos, se veía cómo el contar sus historias de maneras tan diversas en la composición les generaba diversas emociones como risas, melancolía, nervios e intimidación, los cuales aparecían en escena de manera muy genuina. Era la primera vez que mostraban una obra con mayor contenido al no haber indicado un límite de tiempo en la presentación de estas fueron bastante amplias. Sin embargo, era un modo de ver cómo cada participante había comprendido y asimilado los principios básicos del neo futurismo aprendidos el día anterior. Por ello, el hecho de que las obras sean largas permitía que haya una evolución y mayor claridad de la ejecución y consciencia de la aplicación de estos principios en las siguientes creaciones.

- **Escucha con su o sus compañeros**

Se presentará una serie de ejemplos de los ejercicios más relevantes de las sesiones de laboratorio donde se evidencia el desarrollo del segundo eje de la escucha en escena: la escucha con su o sus compañeros.

El ejercicio 6 de la sesión 1, llamado “100 maneras de cruzar el escenario”, consistía en contestar los siguientes cuestionamientos en el ejercicio mismo, tomar cada pregunta como motor para la acción: ¿Cuántas maneras distintas puedo encontrar para hacer una misma acción? y ¿Cuánto registro que estoy interpretando o no? La premisa era tener que ser consciente y hacer consciente su acción en escena.

En este ejercicio, por la particularidad de la velocidad de que cada acción se iba realizando conjuntamente con otra y en un momento se ejecutaban varias a la vez, llevó a los participantes a no dejar de crear e incluso, partiendo de hacer lo mismo que ya habían hecho ellos o sus compañeros, logró que en su avance transformaran esa acción y encontraran distintas formas de cruzar el escenario, siendo cada vez más diversas. La premisa les permitía desarrollar muchas posibilidades de acción sin juzgarse ni detenerse a pensarlas por el limitado tiempo que tenían para ejecutarlo, por lo que exclusivamente se enfocaban en hacerlo. Es así como la escucha con el compañero es lo que se desarrolla con mayor potencia en este ejercicio al compartir las diversas acciones que van creando cada uno paralela a la creada por el otro. La presencia del compañero en esta dinámica inspiraba y generaba en cada participante un impacto particular como tomarse de la manos, repetir un mismo sonido, cargarse entre ellos y de alguna manera los acercaba para seguir creando más posibilidades de accionar en escena y cumplir la premisa del ejercicio. Así, se evidenciaba una afectación en la acción de cada participante al escuchar al compañero en escena.

El ejercicio 7 de la sesión 1, llamado “piezas de vocabulario”, consistía en realizar cuatro acciones concretas sin esperar a otro, es decir, era posible salir a ejecutarlas a escena cuantas veces se quiera, llegando a encontrarse con sus compañeros en escena en varias oportunidades. Se buscaba coincidir con varias acciones a la vez. Por ello, el objetivo de esta dinámica era lograr una composición a base de las siguientes premisas específicas: llenar un vaso, vaciar un vaso, mover una silla y hacer una pregunta (una sola acción) y sentarse y responder una pregunta (una sola acción). Estas eran acciones concretas y amplias de posibilidades en el modo de ejecutarlas para el desarrollo de su creatividad.

En este ejercicio, el desarrollo de la escucha con el compañero era evidente en todo momento e incluso necesaria para la creación desde estas particulares premisas. Este eje de la escucha se evidenciaba al ver al compañero y compartir una acción con él, confrontarlo,

provocarlo, apoyarlo, acompañarlo, por lo que las acciones realizadas por cada uno de los participantes, muchas de manera paralela, contribuían a una composición en la que su contenido construía por sí misma un sentido. Precisamente, el trabajo de las “capas”, de poder realizar distintas acciones a la vez, cosas que pasan en simultáneo y en diferentes niveles, les brindaba distintas informaciones que justamente potenció el desarrollo de la escucha con el compañero, la cual resulta ser necesaria para la creación.

El ejercicio 3 de la sesión 2 consistía en la presentación de la obra regalo. Esta fue creada a partir de la lista realizada por cada participante y que intercambié con el compañero hacia el final de la primera sesión ejecutada por dos o más participantes en escena. Se le llama obra regalo porque es una creación para el compañero.

Este ejercicio se componía de dos partes: ensayo y muestra. En el ensayo previo a presentar las obras, precisamente como las creaciones requerían a más de un actor en escena, se notó un mayor desarrollo en la escucha con el compañero. Esto se hizo evidente al tomar atención en la presencia del otro y en el desarrollo de la acción que realizaría ya que podía ser complementaria o contradictoria a la de uno. De todos modos, ambas generaban una modificación en la acción del otro de manera inmediata y conciente. También, se evidenciaba la importancia de la figura del compañero al compartir distintas opiniones entre ellos sobre lo que ejecutarían en escena, sobre el qué usar y cómo apoyar en su creación.

En el proceso de ejecución, al mostrar las obras en escena, la relación con el compañero comenzó a potenciarse. Esto se afirmaba en la modificación de la acción del actor que se daba de manera orgánica e inmediata. Además, este vínculo se demostraba también en los cambios de estados de los participantes por la complicidad entre los participantes al accionar y al permitirse agregar algo nuevo a escena con la responsabilidad de luego añadirlo al papel y mantener todo en el guion.

- **Escucha con la audiencia**

Se presentará un ejemplo amplio de uno de los ejercicios más relevantes de las sesiones de laboratorio donde se reflexionó de manera profunda sobre la importancia de la presencia del espectador. Es así también como se evidencia el desarrollo del tercer eje de la escucha en escena: la escucha con la audiencia.

El ejercicio 5 de la sesión 1, llamado “Silla (Meisner)”, consistía en comenzar la dinámica fuera del escenario y sujetarse estrictamente a la aplicación de estas cuatro premisas muy concretas: entrar al escenario y pararse detrás de la silla (una sola acción), sentarse en la silla, volverse a parar detrás de la silla y salir del escenario. El objetivo era únicamente estar presente.

En el laboratorio, la directora Beatriz Heredia (2020) respecto a la reflexión que se hacía con los participantes, luego de realizar el ejercicio decía: “El cuerpo en escena ya es portador de algo percé” (Video 1), puesto que esta dinámica permitía realizar una lectura del espectador, mostrando la dramaturgia del espectador y escuchando al espectador. Con este ejercicio, se buscaba estar en el momento, perceptivo a lo que sucedía en ese instante.

Asimismo, por el hecho de solo tener que estar presente surgieron muchos cuestionamientos sobre la representación, hablando en términos de construir de alguna manera un personaje. Como actores, es parte de nuestra formación crear universos alternativos a nuestra realidad generando nuevas realidades imaginarias, por lo que al presentarse un ejercicio como este nos confronta a nosotros actores, y a la vez personas, a despojarnos de esa idea y simplemente estar. Además, las premisas indicadas al comienzo de la dinámica suman a ese objetivo, mas no restringen ningún tipo de ejecución de él. Son acciones cotidianas que buscan que cada participante se permita estar presente sin realizar ningún tipo de construcción extra de alguna

realidad porque de por sí ya se encuentra en una, en la que está viviendo en ese preciso instante. Respecto a ello, la directora exponía lo siguiente:

El espectador ya está creando historia a partir de lo que ve, en ese sentido puedo relajarme también de tener la responsabilidad de crear o interpretar todo el tiempo porque ya mi cuerpo aporta sentido. Simplemente, si nos paramos unos tres va a ser diferente se paren otras tres personas más en el escenario. El público verá a tres mujeres con esta estatura con este color de piel, con esta mirada, ya el espectador va a leer algo, todo empieza a tener sentido porque hay una dramaturgia del espectador. El cuerpo ya es portador en sí mismo de información (Heredia, 2019). (Video 1)

Gracias a esta reflexión, la presencia del público generó mayor influencia en el estado de cada uno de los participantes al pasar por el escenario y realizar las cuatro simples acciones que indicaba la dinámica. En este ejercicio, en la relación actor – espectador la escucha con la audiencia se desarrolló notoriamente, lo que era evidente en los distintos estados por los que pasaba cada actor al entrar a escena y ejecutar su acción que se veía modificada cada vez por lo que el público generaba en ellos, es decir, risas, miedo, nerviosismo, ansiedad, melancolía, posiblemente intimidación, diversos momentos que vivía cada uno tan solo al dejarse estar presentes.

Por ejemplo, este ejercicio se realizó dos veces debido a que la primera vez los participantes recién se enfrentaban al simple hecho de estar presentes sin tener que hacer algo extra. Fue en la segunda vez, luego de que se les diera notas de lo que se observó, que hubo mayor cambio en sus reacciones como se describió en el párrafo anterior. La escucha con la audiencia era tomada más en cuenta y desarrollada por los participantes.

En la primera pasada, varios de los participantes esquivaban la mirada, puesto que se percibía cierta intimidación al no realizar acción alguna, más que la de sentarse o pararse frente a sus compañeros. Unos miraban al techo, otros a la pared y en un momento algunos miraban al frente, muy enfocados en un punto específico sin mirar a sus compañeros que tenían enfrente. Por ello, este ejercicio fue muy corto.

Al comentarles a los participantes sobre esta observación, en la segunda pasada cada uno de ellos se permitió tomarse más tiempo entre acción y acción para que así, su confrontación con sus compañeros, que tomaban el rol de espectadores en esta dinámica, les permitiese afectarse honestamente. Es así como hubo un cambio muy notorio en el proceso de esta pasada. Uno de los participantes comenzó a reír al cruzar su mirada con una de sus compañeras. Con otra participante hubo una conexión de ternura al mirarse, otra tomó en cuenta el ruido de un avión, una de ellas demostró sensibilidad al cruzar su mirada con una de sus compañeras y otra se encontró aliviada al mirar a cada uno. Por momentos, los participantes soltaban su respiración, algunos con y otros sin sonido, como si en algún instante la hubiesen retenido por nerviosismo, miedo o alguna sensación descrita por ellos. Fue con alguien de los espectadores con quien pudo sentirse contenido al mirarse entre sí. Una ocasión muy interesante fue cuando uno de los participantes fijó su mirada en una de sus compañeras y fue ella quien reaccionó ante eso con una sonrisa por haber captado algo que este participante le decía tan solo al mirarla. Se dio una especie de conversación a través de sus ojos. El espectador pasó a ser un actor más en escena, ya no era solo la persona que observaba sino que a su vez era observado. Finalizando esta pasada, se conversó al respecto de lo sucedido y manifestaron que se conocían hace mucho tiempo, lo que fue muy claro por la complicidad que se generó en pleno desarrollo del ejercicio de manera muy genuina. Es así como la escucha con la audiencia en esta dinámica fue muy fina y claramente evidente por los detalles descritos.

El ejercicio daba una sensación de estar desnudo en escena, ya que había que dejarse ver ante el otro, tan solo al estar presente. Este estado de presencia es lo que generaba distintas reacciones muy concretas entre el vínculo del actor con el espectador, así también como la presencia de la escucha con uno mismo, el compañero y la audiencia. Cada participante era el mismo, teniendo en cuenta el espacio en el que se encontraba, permitiéndose estar en el tiempo actual, presente, acompañado de sus compañeros y ejecutando una acción real, cumpliendo así los cuatro principios de la corriente del neo futurismo. Es mediante esta consciencia de ponerlo en práctica en la acción lo que permitía evidenciar el desarrollo de la escucha en el entrenamiento en escena. Asimismo, se demuestra también la integración de tres ejes de la escucha.

En conclusión, para fines de una mayor claridad en el análisis del proceso de laboratorio, se decidió dividirlo por cada eje de la escucha rescatando lo observado de cómo se han ido desarrollando en momentos precisos del taller. Sin embargo, la integración entre los tres ejes se dio a lo largo de las sesiones. Al principio fue poco notorio, pero a medida que los participantes realizaban más dinámicas tenían cada vez más presente la escucha en la realización de sus creaciones. Como lo indicaban en sus bitácoras, las cuales serán mencionadas más adelante, resultaban ser conscientes de la importancia de tomar en cuenta a la escucha al realizar una acción en escena.

- **Conceptos: Riesgo e Irrupción de lo real**

En la primera sesión, el “riesgo” estuvo en las nuevas relaciones que se generaron en los compañeros no todos conocidos, en el reducido tiempo que tenían para ejecutar una acción o al escribir y crear por primera vez una obra en 5 minutos o menos. Asimismo, hubo un riesgo en cumplir el objetivo de cada dinámica al recibir un material tan diverso para crear y componer. Mientras que la “irrupción de lo real” se halló en ese romper con la ficción y

accionar desde lo que sucede en el aquí y el ahora, y cuando sí se hace uso de la ficción, este rompimiento está en evidenciar esta utilización como parte de su creación sin salir de la realidad misma en la que todos nos encontramos en ese momento. Tanto el “riesgo” como “la irrupción de lo real” son componentes claves para la creación y en esta primera sesión han estado presentes en las dinámicas dirigidas. En la siguiente sesión, se irán desarrollando en las creaciones propias de cada participante del taller.

En este proceso, los conceptos “riesgo” e “irrupción de lo real” han estado presentes en el desarrollo de los términos de neo futurismo trabajados en las distintas dinámicas, en el trabajo con el “prompt”, las “capas” y el “mostrar la maquinaria”. Esto ha sido evidente al crear obras con un contenido propio, entregando momentos suyos, pensamientos y discursos propios unidos con premisas totalmente diversas para enriquecer la creación de otros factores fuera de lo propio.

En la segunda sesión, el “riesgo” ha estado presente en todo momento en relación con el tiempo en el que presentaban cada obra. Si bien es cierto que por ser la primera vez que los participantes comenzaban a mostrar, llegaron a pasar del tiempo límite de duración por obra - 2 minutos - lo que se debía a que cada uno aún estaba reconociendo cuánto estaba cumpliendo y cuánto no con los principios del neo futurismo en su creación. No obstante, en el proceso de escritura sí era esencial que crearan sus obras en el tiempo requerido para entregarle esa cuota de presión, para que orgánicamente cada uno de los participantes mostrase su creación alimentada de todo lo que le sucedía a cada uno en el momento de escribirlas. Es como agregarle una capa a la acción de escribir. Esto quiere decir que, para componer, no solo se parte de uno y su mundo interno, sino que se agrega lo que le sucede a uno en relación a lo que está sucediendo al alrededor en ese instante. En esa presión y circunstancias vividas por ello se halla el “riesgo”.

En cuanto a la “irrupción de lo real”, ha estado presente con mayor notoriedad en las capas que cada participante utilizó en sus creaciones. Nuevamente, por ser la primera vez que comenzaban a mostrar sus creaciones, en un inicio estuvieron muy amplias y no carecían de variedad de capas, de distintos niveles de información en sus obras, lo mismo que apoyaba a que sean muy largas. A lo largo del día, con las notas que se brindaron de parte de la dirección del taller, las obras fueron tomando más consistencia y sentido en su contenido tan diverso por tener más claro el uso de las capas para la composición. Eran más conscientes cuando estaban interpretando cómo exponer la máquina, al hacer evidente que estaban presentando ficción en su creación y que al hacer evidente esto ya no se veía una ficción en sí misma, se le quitaba ese peso de representación - hablando en términos de construcción de personaje, presencia de una cuarta pared y trama aristotélico -. En el evidenciar esta ficción, al “mostrar la maquinaria” está presente la “irrupción de lo real”. En este proceso, tanto el “riesgo” como “la irrupción de lo real”, se han presentado notoriamente en cada composición.

Conclusiones sobre el desarrollo de los ejes de la escucha por sesión:

Sesión 1

Esta sesión ha abarcado gran cantidad de ejercicios para acercar de manera práctica los principios del neo futurismo a cada participante y lograr su entendimiento mediante cada ejercicio realizado. A través de este conocimiento, se observó cómo poco a poco se iba evidenciando la presencia y desarrollo de los ejes de la escucha. En este primer encuentro con los participantes del laboratorio, se percibían la escucha de modo no tan claro ni tan presente. Sin embargo, por la naturaleza de los ejercicios, los conducían a tomarla en cuenta paulatinamente.

Sesión 2

Esta sesión ha estado dirigida esencialmente a la creación. Los participantes estuvieron inmersos en la escritura y presentación de sus obras a lo largo del día. En este

segundo encuentro, el desarrollo de los ejes de la escucha desde el entrenamiento en escena cada vez se hacía más evidente. Los participantes necesitaban escucharse a sí mismos y al otro, en algunos casos compañeros de escena y en otros ellos mismos convertidos en espectadores, para que su acción en escena sea cada vez más honesta. En los momentos de *feedback*, las notas que las directoras les brindaban a los participantes sobre sus presentaciones, cada uno tenía más en cuenta que al cumplir con los cuatro principios del neo futurismo su desenvolvimiento en escena permitiría una mayor conexión entre ellos mismos y sus compañeros espectadores por lo que la acción en escena era cada vez más viva.

Sesión 3

Esta sesión estuvo enfocada al proceso de “pitching” y selección, momento para que cada participante “venda” su obra y finalmente se arme el menú de las obras que se presentarán en el espectáculo de *Representar 15 obras en 30 minutos*. Se buscó que haya una diversidad en la obras que se fueran a presentar en la muestra a público abierto, equilibrar entre las obras personales, de dos, de tres y de todos como en las temáticas de cada una para presentar un espectáculo que mostrara la esencia de todo este proceso de taller realizado, lleno de diversidad de creación. También, se realizó una división equitativa en el *cast* para cada obra, así como se hizo énfasis en las características principales de la corriente cada uno escribe, dirige y produce su propia obra en la que se toma responsabilidad absoluta de su creación. De todas maneras, la colaboración y apoyo de todos siempre estuvo presente. Es un ideal que siempre se espera obtener. En este caso, fue un logro desde el primer momento.

En relación al análisis de la escucha, de parte de la dirección, se tenía presente una evolución en el desarrollado estos tres ejes de la escucha - con uno mismo, con el compañero y con la audiencia - de las obras seleccionadas, que se harían mucho más evidentes en el momento de la muestra.

En resumen, a partir de lo realizado en el proceso, cabe resaltar que en ningún momento del taller se les mencionó a los participantes la pieza central del estudio: la escucha en escena, debido a que no se quería condicionarlos, sino más bien en todo ese proceso observar cómo en cada dinámica y creación se iban desarrollando estos tres ejes de la escucha. Precisamente, por tratarse de un laboratorio de experimentación, podría desarrollarse o no este postulado de la escucha y había que analizarla sin previas informaciones al respecto. Por lo menos, no desde el inicio.

3.1.2. Muestra Final

En esta etapa se mostrará lo generado en el proceso frente a un público externo a los que acompañaron las sesiones, contando con la particularidad de que el público es quien escoge el orden de presentación de cada pieza.

En el análisis de esta muestra, tal como al proceso, se prestará suma atención al cumplimiento del desarrollo de las tres relaciones de la escucha: con uno mismo (actor – yo), con su o sus compañeros (actor – actor) y con la audiencia (actor – espectador), con mayor énfasis en esta última que es un factor recién presente en este laboratorio. Esto se vería afianzado ya que al presentar cada creación, cada actor deberá conectarse consigo mismo para reconocerse (nosotros), ser consciente sobre el lugar donde se encuentra (aquí), en qué momento del día y en qué situación está (ahora) y, finalmente, realizar su acción sin ninguna simulación o convención sin haberla anunciado previamente al público (verdad), aplicando los principios básicos del neo futurismo.

En cuanto a los conceptos del “riesgo e irrupción de lo real”, serán analizados tanto en el tiempo de pase entre la preparación de obra a obra, proceso de “set up” y el modo en cómo los participantes afrontan la ejecución de cada obra con la influencia del “tiempo” marcado por el reloj durante todo el espectáculo.

Se necesita del “yo” para contar y mostrar su creación, del “otro” para potenciar o ampliar su creación y de los “otros”, el público para apoyar a la vitalidad de tal creación como para dirigir su performance, es decir, al escuchar qué número pedirá el público ya está afectando y modificando el desarrollo del accionar del actor en escena.

Muestra

Fue presentada frente a un público abierto en un espacio distinto de donde se realizó el proceso de laboratorio para dar lugar a los espectadores. Tuvo por nombre *Un intento Académico de Representar 15 obras en 30 minutos*, tomando de referencia al formato realizado en el Perú *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en una hora*. Debido a que se trata de un proyecto de investigación como finalización del estudio académico de la carrera de Teatro: Actuación, la investigadora decidió acortar el formato manteniendo el resto sus características (Video 4).

El formato mediante el cual se presentaron las 15 obras consistía en tener un cordel en el cual se encontraban 15 papelitos enumerados por la cara que da al público y por detrás tenía escrito el nombre de cada obra para que los participantes lo mencionaran en voz alta para luego decir con la misma intensidad la palabra “VA”, lo que daba inicio a la presentación de cada obra. A los lados, se encontraba su utilería, vestuario y todo lo necesario para la ejecución de cada obra; muy cerca al público se hallaba el cronómetro que marcaba el tiempo de duración. Este se encontraba en cuenta regresiva ya que el espectáculo debía realizarse en el transcurso de 30 minutos. Si los actores se pasaban de ese tiempo, no lograrían el objetivo del show que era Representar 15 obras en 30 minutos, y de culminar a las justas o antes de ese tiempo se celebraba con mucha alegría junto al público.

En este formato, el público, al tener que elegir qué obra quería ir viendo, tenía que estar muy atento a la palabra “TELÓN”, la cuál era pronunciada en voz alta por los actores en escena al término de cada obra. Con esta indicación, se le avisaba al público que

inmediatamente al oír esta palabra debían gritar un número, desde sus asientos, de la obra que les interesaba ver a continuación. Estas indicaciones fueron dadas al inicio del espectáculo para generar una complicidad entre los códigos de comunicación con el público en pleno desarrollo de este.

El desarrollo de los tres ejes y relaciones de la escucha en escena – la escucha con uno mismo (actor – yo), con su o sus compañeros (actor – actor) y con la audiencia (actor – espectador) – fueron altamente evidenciados en todo el proceso de la muestra final (Video 4).

A continuación, de manera dinámica, se utilizará de ejemplo el desarrollo de tres obras presentadas en la muestra. De esta manera, se demostrará el desempeño de la integración de los tres ejes de la escucha puestos en práctica por los actores en escena.

En una de las obras llamada “Se va a enfermar” se requería jugar charada con el público. Una de las actrices daba las indicaciones del juego y sobre el reto que tenía que cumplir. Consistía en adivinar las palabras presentadas en los carteles de sus compañeros: en total eran 4 palabras y el público podía apoyarla sin pronunciar una sola palabra. Si no lograba cumplirlo, recibiría un baldazo de agua. El público, al recibir esa información, inmediatamente hizo todo lo humanamente posible por ayudar a la actriz a cumplir el desafío, hacían muecas, señalaban cosas, emitían sonidos relacionados a las palabras de los carteles, se movían desde sus asientos y lo más impresionante fue cuando un grupo de espectadores salieron de sus asientos para hacer una pirámide humana entre ellos y apoyar a que la actriz adivinase lo que se encontraba escrito en el cartel. Aun así, la actriz no logró adivinar la palabra y recibió el castigo por haber perdido. En todo ese proceso la acción y reacción de los actores en escena y el público era totalmente dinámica, tanto ellos se ocupaban y daban todo de sí por apoyar a la actriz como ella y sus compañeros en escena recibían de manera inmediata ese apoyo. Esto era demostrado por el sudor y caras de sorpresa de los actores por cómo el público accionaba y nerviosismo de la actriz que llevaba a cabo el desafío,

evidenciado en sus gritos y movimientos temblorosos por tratar de seguir al público teniendo muy presente que podría recibir el baldazo en pleno frío. Entonces, la escucha con uno mismo la veíamos en la preocupación de cada actor en escena para que no recibir el castigo y hacer todo lo posible por cumplir con la consigna. La escucha con el compañero se hallaba en ese compartir de emociones desde los nervios, sudor y risas que se daba por todo lo que sucedía en escena cuando la actriz adivinaba una palabra; cuando no y siempre se accionaba orgánicamente reaccionando a la acción del otro. Finalmente, la escucha con la audiencia era evidenciada esta comunicación constante entre el actor y espectador, era muy clara la afectación de los actores al accionar en escena por lo que recibían del accionar del espectador. Por ejemplo, cuando un grupo de personas hicieron una pirámide humana en pleno desarrollo de la obra, la cara de los actores que sostenían los carteles era un total asombro por lo que estaban viendo, de realmente no imaginarse que el público podía accionar así y a su vez le transmitían a la actriz que cumplía el desafío la misma sorpresa señalándole lo que hacían para que descubriese la siguiente palabra. Queda demostrado que los tres ejes de la escucha se desarrollaron conjuntamente y estaban totalmente integrados en el desempeño de una misma pieza.

En otra de las obras se contaba una historia muy personal que tenía por título “Si volviera a tener a mi mamá”. Fue muy sorprendente el inicio de esta obra por la reacción tan genuina del público como de la actriz que leyó el título. Puesto que previamente a esta obra, la energía, tanto de los actores como de los espectadores era muy alta, llena de diversión y gritos por lo sucedido en escena y al pasar a esta siguiente obra la energía súbitamente cayó en un estado melancólico a penas se dijo y se oyó el nombre de la obra. Esto se demuestra con los sonidos emitidos por los espectadores, murmuraciones al respecto y por una frase en concreto que se escuchó del público “Ay no”; la afectación del público era muy clara. Asimismo, para la actriz que presentaba esta pieza fue evidente su afectación al comienzo. La

escucha con uno mismo se reflejaba en su estado acongojado y voz temblorosa resistiendo el llanto por lo que presentaría a continuación. Luego aparecía un actor más en escena para apoyar la acción de la actriz. El rostro de este compañero era cubierto con la imagen de la madre fallecida que fue creado de ese modo para mostrarle al público que por tan solo por ese instante ella tendría a su mamá de vuelta. En el transcurso de la pieza, ellos bailaban un bolero que era la canción que su mamá le cantaba de niña. La conexión entre la actriz y su compañero fue sumamente íntima y cargada de emoción, el desarrollo de la escucha con el compañero fue reflejado en un largo abrazo, luego de haber bailado la pieza juntos, que se dio de manera natural y necesaria por lo realizado en escena. Además, el público, al enterarse de la significancia de la canción y al ver el baile frente a ellos, reaccionaron de manera tierna, asintiendo la cabeza algunos, quedándose en silencio y otros en un estado melancólico, demostrado en los sonidos que realizaban por lo que se vivía en el escenario, lo que generó que la actriz se aferrara a los brazos de su compañero fuertemente recordando a su madre por unos segundos. Es así como la escucha con la audiencia era evidenciada por esa afectación de la actriz en su acción y, al finalizar la pieza, le responde a su compañero, escuchándose a sí misma y a él, con un contundente “voy a estar bien”, repuesta de la situación vivida gracias el cobijo recibido por parte de su compañero y del público.

Como último ejemplo, está la obra llamada “Privilegios”. En ella, se requería de la participación de algunas personas del público que acompañaran a los actores en el escenario. Se brindaba una lista de afirmaciones en la que cada persona daría un paso adelante o hacia atrás, según cuál sea verdadera para cada uno; para que esta acción sucediera, debían ser totalmente honestos. Todos comenzaban en fila tomados de la mano. Allí hubo una reacción inmediata por parte del público que generó una modificación en los actores. La actriz que daba las indicaciones al decir que tomen la mano del compañero generó que uno de los participantes del público, que se encontraba en escena, se percatara de que su compañero de

al lado, uno de los actores del espectáculo, había sido recientemente bañado en aceite, es así como el participante, para seguir la consigna dada por la actriz, sin tener que embarrarse la mano de aceite, con un papel en la mano le pidió al actor de manera muy genuina que lo tomara para así unir sus manos por medio de ese elemento. El público al instante soltó risas inaguantables por este acontecimiento. El actor tuvo que modificar su acción por las circunstancias reales en las que se encontraba y seguir realizando lo que la actriz iba indicando a lo largo del desarrollo de la obra. Aquí, la escucha con uno mismo es reflejada al percatarse de este incidente. A su vez la escucha con su compañero es notoria al acomodarse a la situación y tomar de manera inmediata el papel para continuar y seguidamente la escucha con la audiencia es evidenciada por la reacción de sorpresa del actor y su compañero por las risas de los espectadores haciendo visible la situación de la mano aceitosa, que a su vez ellos lo encontraban bastante gracioso. Continuando con el desarrollo de la obra, la actriz iba dando las indicaciones y su vez iba recibiendo la respuesta de los participantes que la acompañaban en escena como la del público en reacción a esas respuestas. Esta actividad constante de acción y reacción a lo largo del desarrollo de la pieza generaba afectaciones auténticas y naturales en los actores al ejecutar su acción en escena. Era evidente el desarrollo de la escucha con la audiencia, era de manera muy activa por lo mencionado recientemente y debido a que el público se reía, se sorprendía, celebraba con aplausos y así para cada una de las respuestas de los actores, por lo que proponía la obra, los espectadores reaccionaban y se generaba complicidad entre ambos. Sobre el desarrollo de la escucha con uno mismo, este se manifestaba al pensar en las respuestas a las afirmaciones dichas por la actriz, que llevaban a cada actor a un ámbito más personal y demostrarlo al ir hacia adelante o atrás según sus propias realidades. Respecto al desarrollo de la escucha con el compañero, hacia el final de la pieza, se encontraba visible en la reacción inmediata desde la mirada de complicidad o atención y en la velocidad en sus movimientos también hacia ir adelante o atrás como

respuesta a las afirmaciones dadas por la actriz y por el vínculo que se generaba entre compañeros, momentos de risas, de seriedad, sorpresa por las respuestas ejercidas desde el movimiento. Además, se mostraba la afectación de uno con otro, evidenciado aún más específicamente, en el modo de caminar más lento o más rápido al escucharse a sí mismo también. Al mismo tiempo estaba presente la escucha con el otro y con la audiencia, por ejemplo, en un momento muy claro cuando la actriz que enunciaba las afirmaciones dijo “Si eres blanco da un paso adelante” y solo uno de los actores lo hizo, inmediatamente los compañeros y el público rieron por lo sucedido y generó que el actor respondiera a esta reacción riéndose también afirmando corporalmente que esa era su realidad, era el único blando del grupo de personas que se encontraba en escena. Finalmente, al culminar el espectáculo es muy claro la integración del desempeño de los tres ejes de la escucha ejercidos por el actor al verse a ellos mismos, a sus compañeros y teniendo presente a la audiencia al realmente mirar en qué lugar quedó cada uno de haber comenzado todos juntos, ver a los privilegiados. Esta escucha integral y las relaciones de vínculo entre actores, compañeros y espectadores se reflejó en el silencio absoluto por parte de todos al finalizar la obra a modo de reflexión de lo sucedido.

Cabe resaltar ante todo lo descrito, que cada obra tenía un guión que cada actor respetó en el desarrollo del espectáculo. Es el desempeño de este lo que permitía que los actores se afectaran y modificaran sus acciones de manera orgánica y honesta, pero sin salirse de los lineamientos y estructura creada por ellos mismos para cada obra. En síntesis, el accionar de los actores era totalmente genuino, lo que potenciaba a que su acción esté totalmente viva y sea vivida como si fuera la primera vez que la llevaban a cabo. Es allí donde los tres ejes de la escucha cobran sentido en generar que el desarrollo del espectáculo al ser tan honesto en su acción ocasione una conexión entre los actores y espectadores muy real, auténtica, verdadera.

Conclusión:

Lo que postula la presente investigación es confirmar el desarrollo de los tres ejes de la escucha: la escucha con uno mismo (actor – yo), la escucha con su o sus compañeros (actor – actor) y con la audiencia (actor – espectador) las cuales se hacen evidentes con más claridad mediante la práctica del neo futurismo y los ejercicios propuestos para este laboratorio.

Precisamente, el estudio hace énfasis en el análisis de una escucha integral, es decir, en el desarrollo de los tres ejes de la escucha de manera conjunta que tendrían que evidenciarse precisamente en «escena», en una función frente a un público externo para tener consciencia de la presencia e interacción entre las tres aristas. Al presentar un montaje, estoy “yo”, está mi “compañero” y está el “público” externo al círculo cercano con quienes se comparte un proceso de ensayo y creación.

Es en esta muestra, se esperaba que ese postulado se afirmara y estos espacios, mundos, universos - yo mismo, el otro y la audiencia - generaran un vínculo de manera tal que afectaran la ejecución de la acción del actor para que esta se realizara de manera orgánica y honesta. Gracias a la realización del laboratorio que culminó en esta muestra final se obtuvo el resultado esperado. Finalmente, los ejercicios de neo futurismo fueron el aporte para la confirmación de este desarrollo de la escucha llegando a lograr esa honestidad en el accionar en escena.

De todo lo mencionado en el capítulo, este laboratorio, desde que inició hasta la muestra final, es un claro ejemplo de lo que se entiende por proceso, es decir, al comienzo del taller, ya que inició enseñándose los cuatro principios¹³ del neo futurismo mediante dinámicas concretas y a partir de allí cada participante fue realizando una variedad de creaciones presentadas hacia el final de este. Ningún participante tenía muy claro lo que

¹³ “Tú eres quien eres” (nosotros), “estás donde estás” (aquí), “el tiempo es ahora” (ahora) y “estás haciendo algo de verdad” (verdad).

significaba cada principio y más aún cómo desarrollarlo en la práctica. Fue gracias a los ejercicios dirigidos que solo en el hacer fueron colocando a prueba lo mínimo que iban comprendiendo. Al día siguiente, se vio un avance en su comprensión, Esto se evidenciaba en cómo llevaban a cabo los ejercicios y las anotaciones de su desenvolvimiento eran más específicas y menores a las del día anterior. Hacia el tercer día al presentar sus obras para realizar la selección de las que serían presentadas en la muestra final, el entendimiento del grupo creció y nos presentaban propuestas que se alineaban con mayor claridad a los principios del neo futurismo, la evolución era claramente notoria. Todos estos aspectos son descritos en el análisis por dinámicas de cada sesión en las páginas anteriores, era necesario presentar la visión del investigador frente a este crecimiento y dejar en claro que la aplicación de lo aprendido y lo creado en el laboratorio no fue logrado desde un inicio sino de a pocos, tomando en cuenta que este fue de muy corta duración. En tres sesiones lograron mucho y con esto se hace referencia al cumplimiento de los principios del neo futurismo en la creación de sus obras, a pesar de que aún no ser muy conscientes de lo que estaban logrando.

Finalmente, fue en la muestra final que todo lo aprendido se concretó, el hecho de que los participantes se confrontaran con un público externo a diferencia de las sesiones de laboratorio en el que ellos mismos eran su propio público, incluyendo a la directora y asistente de dirección, les fue mucho más claro en dicha muestra aplicar los principios del neo futurismo en la ejecución de las obras. Gracias a esto, el vínculo entre todo el elenco y los espectadores contribuyó a que la acción en escena fuera orgánica y honesta. Tanto los actores en escena como el público, se emocionaban, se reían, gritaban incluso había momentos melancólicos y todo pasaba realmente así (Video 4). La reacción y acción entre actores y espectadores era inmediata e imprescindible, lo que permitía que el desarrollo de los tres ejes de la escucha – con uno mismo, con su o sus compañeros y con la audiencia – que la investigación perseguía y buscaba encontrar mediante la práctica de esta corriente del neo

futurismo sea lograda desde esa realidad con la que se ejecutaba. Fue recién al término de todo este proceso, incluso luego de la muestra que los participantes fueron conscientes de este vínculo logrado, ya que en plena acción no era más que la vivencia y disfrute de todo lo generado. Esta consciencia y percepción narrada se demuestra en las bitácoras llenadas por cada participante que se encuentra dividida entre sus experiencias de cada sesión de laboratorio como en la muestra final y las respuestas a preguntas asignadas por la tesista. Este consolidado de material se halla en el Anexo #1.

A continuación, se tomará de ejemplo fragmentos de las bitácoras de los participantes del laboratorio, según lo expresado sobre el desarrollo del proceso y muestra final de lo aplicado en el taller. De este modo, se demostrará la integración y presencia de los tres ejes de la escucha desarrollados por los actores y la consciencia de ellos en este entrenamiento.

- Ante la pregunta: ¿Cómo fue trabajar con tus historias personales? Los participantes respondieron:

Nuevo, siempre conecto con mi vida personal en las obras que hago, pero esta vez fue aterrador porque nunca me había expuesto de esa forma. Si pasó, siempre ha sido con una persona en la intimidad y no en una sala y que sea tan expuesto porque es mi vida y vulnerabilidad real (Ureta, 2019).

Retador, porque no deja de ser personal e íntimo. En mi caso no fue tan directo a través de una obra, pero sí cuando salía a verbalizar lo que pasaba por mi mente dentro de la dinámica que mi “obra regalo” desarrollaba.

Trabajar con la verdad, es decir ser honesto en escena y verbalizar para mí siempre ha sido un reto conmigo mismo (Pinto, 2019).

Creo que lograba conectar rápidamente los hilos, construir y recordar al momento de generar el material ya que venía desde mi experiencia personal (Ramos, 2019).

Tengo comodidad para trabajar con mis historias personales, pero creo que se pudo haber conversado más detalladamente sobre qué tan abiertos podemos ser acerca de nuestras historias; sobre si pueden ser las más ridículas o las más depresivas o las más honestas (Huamaní, 2019).

[...] la idea de trabajar solo con lo que puedas dar o lo que te permite la escena, pues debes hacerte cargo ya que todo desencadena una consecuencia, me pareció la clave perfecta para crear (Vera, 2019).

Con esta primera pregunta se buscaba acercar a los participantes a la reflexión sobre el desarrollo del primer eje de la escucha: la escucha con uno mismo. El hecho de que cada uno repiense sobre afrontar el trabajo, de contar sus propias historias como motor para posteriormente construir y aportar al potencial de la creación de sus obras era de suma importancia para conocer cómo era evidente en ellos la escucha consigo mismos, si se lo permitían, qué sentían con ello y cómo lo utilizaban para su creación. Según lo expresado, para unos existía miedo, confusión por no saber cuánto compartir, en qué medida o de qué manera, otros se encontraban más cómodos y para otros resultaba ser un desafío.

Precisamente, la premisa de las dinámicas que permitían que ellos contaran sus propias historias como primer impulso para crear una obra daba el espacio de tener múltiples posibilidades para llevarlo a cabo. De tal manera, no se les limitaba a una forma o modo de presentar y realizar su creación, lo cual podría prestarse como lo manifiesta una de las participantes a no saber o tener muy claro los lineamientos al utilizar alguna historia de sus vivencias personales para realizar algún ejercicio con esa indicación. Sin embargo, era lo que

se buscaba con las dinámicas de ese tipo, considerando importante la libertad de posibilidades para su creación, para darles lugar a hurgar todo lo que puedan en ellos mismos tanto que así reaccionaran sus confusiones, temores o sorpresas de manera espontánea y honesta al ejecutar su acción en escena dentro del proceso de laboratorio.

En cuanto a la pregunta: ¿Tuviste presente la escucha con relación a todo lo que se generaba en las dinámicas con los demás y lo que tú realizabas?, los participantes contestaron:

Totalmente, era indispensable. Dentro de las dinámicas el tiempo es un factor primordial y para aprovecharlo tenía que estar atento y receptivo (Pinto, 2019).

Con los demás si trato de estar presente, pero conmigo es bastante complicado por el poco tiempo que hay. Sin embargo, el impulso es lo que me ayuda a seguir (Tasso, 2019).

La relación de nuestra corporalidad liviana con la pesadez de un texto hacía que la escena se complejice, por lo tanto, potenciaba la escena (Huamaní, 2019).

Creo que, al momento de crear, en una improvisación, la escucha viene sola, es como un juego de vóley o fútbol, tienes que estar atento a la jugada que hace tu compañero, para completarla, rematar o terminarla. [...] justamente es otra premisa de este estilo, “estar presente en el aquí y el ahora” y “eres tú”, esto último me resulta crucial, pues tus compañeros también son ellos mismos [...] Esto alimenta a que tu atención se encuentre mucho más activa, se podría decir que existe una presión que hace trabajar más rápido a tu cerebro, vuelvo a compararlo con el “estar en un juego” (Vera, 2019).

Con esta segunda pregunta, se buscaba seguir acercando a los participantes a la reflexión sobre el desarrollo del primer eje de la escucha: la escucha con uno mismo, así como la conexión de esta con el segundo eje de la escucha: la escucha con su o sus compañeros. Para este momento, los participantes ya habían pasado por su primer día de taller, por lo que era muy valioso que reconocieran el tenerse presentes a sí mismos como al otro, sus compañeros, para su desempeño en el desarrollo de las dinámicas de entrenamiento para llegar a los ejercicios enfocados netamente a la creación de obras. Como manifiestan en sus bitácoras, para unos era muy claro e importante escuchar y escucharse para su desenvolvimiento en los distintos ejercicios, también exponen acerca de la inconsciencia de esta escucha en el acto mismo que luego la hacían consciente en la reflexión de esta, una vez culminado la sesión, y para otros como es el caso de una de las participantes que exponía que para ella en primera instancia se le complicaba trabajar consigo misma y le era mucho más cómodo el tener presente a sus compañeros. Es así como se demuestra, que la consciencia sobre el desarrollo de los ejes de la escucha para cada uno de ellos no era tan claro ni inmediato desde la primera sesión. No obstante, ya existía una reflexión al respecto de su importancia para encontrarse más presentes y vivos en escena al ejecutar su acción.

- Respecto a la pregunta: ¿Cómo describirías tu relación con el otro? La respuesta de los participantes fue la siguiente:

Estaba atenta a cualquier estímulo que provocara hacer algo o que respondiera a algo para seguir contando. Definitivamente utilizaba lo que mi compañero ofrecía, cualquier gesto, respiro, acción física, palabra. Todo está vivo. Todo era un estímulo para reaccionar (Ureta, 2019).

Considero que en escena yo me valgo muchísimo de la otra persona para poder accionar, me sentí muy estimulada dentro y fuera, jugando con ellos y observando sus propuestas, cada uno detonaba en impulsos (Ramos, 2019).

[...] en lo personal se me hacía un poco difícil llegar a la otra persona, en el ejercicio de la obra regalo (Vera, 2019).

Con esta tercera pregunta se buscaba seguir acercando a los participantes a la reflexión del desarrollo de la escucha en esta instancia solo enfocándose en el segundo y tercer eje: la escucha con su o sus compañeros y con la audiencia, que en este caso eran ellos mismos tomando el rol de espectadores cuando les tocaba ir presentando uno por uno o por grupos, las obras que crearon para la segunda sesión. Para este momento, los participantes ya habían pasado por su primer y segundo día de taller. Había una coincidencia en los participantes en tomar al compañero de impulso para sus creaciones y vitalidad en el desarrollo de su acción en escena, pero, en uno de los casos, una de las participantes expresó su dificultad para conectar con el compañero, por la experiencia misma de realizar cada dinámica con mucha velocidad. Esto se debía a que a las premisas que propone la corriente del neo futurismo induce a que puedan darse estas dificultades en primera instancia. Sin embargo, a lo largo del proceso, esa velocidad es más asimilada por los participantes y por tanto su conexión con uno mismo y con el otro, el compañero y al convertirse este en espectador por momentos en la sesión es más inmediata y consciente luego de la experiencia misma. En ese momento, la escucha con el compañero no le aportaba a la participante en su desarrollo en escena, en cuanto a la comodidad y libertad al desempeñar una acción, más sí era consciente del potencial que aportaría tomar y apoyarse de la presencia de sus compañeros para el desarrollo vivo de su accionar en escena. Es así como se va demostrando

el proceso gradual que tenían los participantes para asimilar el desarrollo de los tres ejes de la escucha.

- Finalmente sobre la pregunta: ¿Percibiste la escucha contigo mismo al contar tus historias y con tu o tus compañeras y el público en cada actividad que realizaste en escena? ¿En qué momento fuiste consciente y en cuáles inconscientes del uso de la escucha en escena?, los participantes contestaron lo siguiente:

Percibí la escucha, porque como repito tienes que solucionar, inmediatamente.

Creo que todo el tiempo era consciente. O percibía la realidad de una forma muy viva. Me parece que es la adrenalina del momento (Ureta, 2019).

En mis escenas estuve consciente, en los momentos en donde otras personas tenían que hacer sus escenas también, salvo los primeros segundos donde el público tenía que decir los números me costaba recordar que título era y eso hacía que no pudiera reaccionar a saltar para ir a sacar el papel colgado, además del piso mojado que estuvo presente todo el momento y me tuvo en alerta todo el tiempo por mí y mis compañeros (Tasso, 2019).

Creo que sentí escucha y entrega desde el calentamiento hasta el final. Generé una relación que dependía tanto de mis compañeros como del público para poder avanzar. Me sentí muy atenta (Ramos, 2019).

Con esta cuarta pregunta se buscaba seguir acercando a los participantes a la reflexión del desarrollo de la escucha y para esta instancia de manera integral, es decir, tomando consciencia de los tres ejes: la escucha con uno mismo, con su o sus compañeros y con la audiencia, de manera conjunta en su desenvolvimiento en escena. Para este momento los participantes ya habían pasado por su primer, segundo y tercer día de taller, así como por la

experiencia de la muestra final. Luego de toda la experiencia de enseñanza y praxis que vivieron los participantes, demostraron en sus palabras y reflexión sobre todo el proceso que había una exigencia en estar presentes en el momento a momento para realizar el objetivo del formato: lograr realizar 15 obras en 30 minutos que se traduce en el desarrollo vital de su acción en escena. Coinciden en su estado de alerta en todo momento, en cómo había una necesidad de tenerse presentes a sí mismos, aceptar lo que les sucedía en el transcurso de cada obra y tomarlo para el desarrollo de la siguiente de manera muy honesta y real que a su vez era expuesta frente al público, un factor clave para su desempeño en escena, como también la presencia de sus compañeros, al apoyarse en todo momento. Por ejemplo, en este caso, una de las participantes hablaba de cómo se encontraba el espacio, que al estar mojado ella no podía dejar de cuidar y estar atenta a sus compañeros y que estén cuidados para su siguiente presentación, ya que eran varias obras las que realizaban en un tiempo determinado. Con ese caso en específico del sentir y accionar de la participante como lo expresado por los demás, demuestran lo importante y conscientes que eran ellos sobre “el aquí y el ahora”, el vivir momento, el presente que permitía que disfrutaran y conectaran casi de manera inconsciente e inmediata con el accionar del público, generando que la actividad de acción y reacción entre actores y espectadores sea honesta y real. Queda también demostrado cómo el desarrollo integral de los ejes de la escucha y sus respectivas relaciones - la escucha con uno mismo (actor – yo), con su o sus compañeros (actor – actor) y con la audiencia (actor – espectador) – a través de poner en práctica los principios del neo futurismo – tú eres quien eres (nosotros), estás donde estás (aquí), el tiempo es ahora (ahora) y estás haciendo algo de verdad (verdad) – logró que los actores en pleno entrenamiento realizaran su acción siendo honestos, encontrándose vulnerables y su desempeño sea vivo y orgánico en escena.

Resumiendo todo lo descrito respecto a las bitácoras, se demuestra que el desarrollo de la escucha en los tres ejes propuestos en la investigación fue asimilado por los

participantes paulatinamente. Para algunos, el escucharse a sí mismo, al compañero y al público era más sencillo, inmediato, le aportaba más para el desarrollo de sus obras y para otros fue dándose en el proceso. Asimismo, queda probado por lo expresado por los participantes que en la muestra final las relaciones de “actor – yo”, “actor – actor” y “actor – espectador” estuvieron mucho más presentes como la integración de estos vínculos en el desarrollo de su acción en escena una vez culminado el proceso de laboratorio y vivido la experiencia frente al público asistente.

Es preciso mencionar que el tratar el hecho del desempeño gradual tiene gran concordancia con las entrevistas realizadas a algunos miembros del elenco de *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en 1 hora*, las cuales se encuentran en el Anexo #2 ya que, al comentar sobre sus experiencias en las reiteradas veces que montaron el espectáculo, hacen referencia al gran valor del proceso y cómo es que a lo largo de poner en práctica los principios del neo futurismo, les permitía tener más consciencia de la ejecución de cada uno de ellos de manera conjunta en escena y a su vez la conexión que se generaba tanto con sus compañeros como con el público era más evidente. Eso mismo sucedía con la consciencia de la escucha que es una herramienta actoral que la tienen muy presente a lo largo de su desarrollo en el espectáculo y confirmaban el desarrollo de estos tres ejes propuestos en la investigación de manera clara, presente y precisa al realizar esta práctica en escena.

A continuación, se tomará de ejemplo fragmentos de la entrevista realizada a algunos participantes del elenco de *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en 1 Hora*, según lo expresado sobre el desarrollo de los ejes de la escucha y la implicancia en la experiencia del espectáculo neo futurista.

Exclusivamente, respecto a la integración de los ejes de la escucha en el entrenamiento en escena Fernando Castro y Sergio Maggiolo exponen lo siguiente:

Efectivamente hay una escucha hacia uno mismo, que tiene que ver con esta capacidad de sorprenderte o de sorprender al otro, hay una escucha de los compañeros, del espacio, a nivel de ensayo implica mucha escucha porque puede estar no todo claro y tienes que resolver varias cosas en escena y finalmente hay una reacción también con el público porque el público es distinto cada función, la obra es distinta cada función y eso implica que tú también te estés reconociendo que tan atento o no está el público y dependiendo de eso también tener la capacidad de modificarte para relanzar los periodos de atención o el nivel de energía o la locura del juego para que se vuelva a enganchar al público (Castro, 2019).

Hay una escucha del mundo del alrededor, para que sea relevante en el *Intento Valiente* tienes que escuchar que está pasando al costado, qué hay en el imaginario de la gente, qué se escucha para escribir. Luego está la escucha uno a uno en escena, entre nosotros y una escucha de uno mismo claramente. Yo creo es una escucha del mundo exterior al mundo interior de la obra y al mundo de cada uno. Donde cada aspecto del desarrollo de la escucha se puede relacionar con las tres etapas de hacer el show que es escribir, dirigir y actuar (Maggiolo, 2020).

En este caso, los actores al haber tenido varios procesos de creación para las distintas temporadas del espectáculo neo futurista realizadas frente a un público que se iba renovando función a función, rescataron la importancia de la escucha en tres ámbitos relevantes para la acción honesta y real en escena. En estos espacios se hallan: uno mismo, el o los compañeros y el público. Al generarse una conexión entre ellos, logran estar compartiendo la acción en escena volviéndola viva, sintiéndose cada uno tanto actores como espectadores parte

importante de todo el desarrollo del espectáculo. Es así como las emociones y reacciones son tan espontáneas y reales que se reflejan tal cual en escena.

En cuanto a la relación de los ejes de la escucha con la experiencia al realizar el espectáculo de Representar 30 obras en 1 Hora, formato neo futurista, Fernando Castro y Oscar Meza, exponen lo siguiente:

Para mí lo divertido de esa experiencia fue como actor: encontrar, el lugar o el espacio o el estado desde el cual enfrentas la obra como espectáculo y desde dónde te comunicas con el público; como lenguaje tan abierto, cómo es esta relación con el público, cómo es esta relación emocional con las cosas que estás haciendo, sin que deje de ser interesante pero tampoco se vea que estás entrando en un lugar que no es importante, que no es: real o que no parece que estuviera sucediendo en ese momento (Castro, 2019).

Creo que es como más que nunca un trabajo en el presente, creo que donde más fuerte he sentido que estoy todo el tiempo en el presente que no me estoy adelantando. [...] Hay mucha energía, desde siempre estar ahí, esperando, escuchando, prestando atención. Como si escuchar fuera estar dispuesto a entender lo que me están dando, a traducirlo, a aceptarlo y a partir de eso dar algo. Recibir lo que sea que me den y transformar mi acción acorde a lo que recibo. Es como estar un poco en estado de alerta todo el tiempo, pero tratando de quitarle a esa alerta demasiada energía, estar atentos pero estar tranquilos (Meza, 2020).

En este caso los actores manifiestan cómo vivieron la experiencia al realizar la obra de *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en 1 Hora*, exponiendo cómo el formato les

exigía una presencia absoluta en escena, real, es decir sin dejar de tomar lo que precisamente sucedía en escena, accionando en relación a lo que recibían tanto de sus compañeros, del público y de lo que ellos mismos iban sintiendo en esos instantes. Gracias a esta entrevista, también se recoge la afirmación del aporte del neo futurismo en el desarrollo de los tres ejes de la escucha.

Continuando con lo rescatado del laboratorio, este fue diseñado para tener un desarrollo en conjunto. Por ello, más que resaltar una mayor comprensión y entendimiento del desarrollo de la escucha entre uno con otro participante, se buscaba en el análisis, a partir de la observación, detectar este desempeño. Precisamente, la comprensión desde la ejecución práctica de las dinámicas del neo futurismo, centrándose netamente en el hacer, permitió que su avance y entendimiento sea paulatino y se dé de manera conjunta; es decir cada participante avanzaba al mismo nivel que el otro, en relación al cumplimiento de los principios de la corriente, el único conocimiento impartido en el laboratorio y desarrollo de la muestra final (Video 4).

Luego en las bitácoras, como se mencionó anteriormente, se demostraba lo evidente que era para ellos el desarrollo progresivo de los tres ejes de la escucha en todo su proceso (Anexo #1). Asimismo, gracias a las reflexiones que realizaron los participantes del laboratorio en sus bitácoras se demuestra que la práctica del neo futurismo precisamente es un medio que aporta y apoya al desarrollo de la escucha como lo propone el estudio. Es así como uno de ellos participantes hace hincapié precisamente en esta afirmación, exponiendo lo siguiente:

No tenía idea de lo que era Neo futurismo, me pareció súper importante tener una introducción teórica breve de lo que abarca esta corriente. Sobre todo, si se trata de un laboratorio académico de investigación. En cuanto a la praxis de

este, fue interesante entrar a la dinámica porque exige bastante atención, agilidad y lucidez para trabajar desde uno mismo y a su vez en colectivo (Pinto, 2019).

En síntesis, como se manifestó en páginas anteriores en ningún momento del laboratorio ni en la muestra final se les habló a los participantes sobre la escucha ni su desarrollo en los tres ejes mencionados a lo largo de la redacción, debido a que por decisión de la tesista era preferible no mencionárselos para no condicionarlos en su expresión o ejecución en el desarrollo de las dinámicas trabajadas, ni en su presentación final. De igual manera, el hecho de que se realizara un laboratorio en esta investigación era para poner a prueba si efectivamente mediante la aplicación de la práctica del neo futurismo se lograría evidenciar el desarrollo de los tres ejes de la escucha, en el entrenamiento de la práctica misma de cada participante. Puede generarse la duda de si realmente cada participante logró escucharse a sí mismo, a su compañero o a la audiencia a lo largo del desarrollo del laboratorio y muestra, pues como se mencionó en líneas anteriores fue un proceso gradual, ya que en la muestra final se terminó de concretizar este desarrollo de los ejes de la escucha. De haber tenido más funciones como lo mencionaba parte del elenco entrevistado de *Un Intento de Representar 30 obras en 1 hora* (Anexo #2), era muy seguro que esta consciencia de la escucha habría estado mucho más presente en los participantes, en la acción misma, más que luego de haber acabado el proceso. En este caso, el desarrollo de la escucha fue más evidenciado desde la observación, así como queda demostrado en las particularidades por la afectación y modificación de la acción de cada participante, descritos en el análisis de la muestra final que son muy claros y precisos.

CONCLUSIONES

Las conclusiones de la presente investigación son el resultado de una amplia indagación teórica sobre estudios previos de la escucha en la escena teatral tratando inicialmente a Stanislavski, Meisner y Grotowski. Luego, la información recolectada sobre la corriente del neo futurismo. Y finalmente del laboratorio de experimentación realizado con estudiantes y egresados de la carrera de actuación de la Especialidad de Teatro de la FARES PUCP. El mismo que está enfocado exclusivamente a la aplicación de determinados ejercicios de la corriente del neo futurismo para el desarrollo de la escucha en escena, dentro del contexto de entrenamiento. Laboratorio que tiene como finalidad observar cómo los conceptos y ejercicios afectan su entendimiento y práctica de la escucha en el accionar del actor.

Por todo lo mencionado, no se postulan estas conclusiones como absolutas sino, más bien, como observaciones cuya aplicación tendrá que ser puesta a prueba en cada momento y en realidades específicas. Asimismo, las siguientes conclusiones también estarán sujetas a los objetivos planteados en la investigación:

1. La práctica del neo futurismo es una corriente que exige ser siempre uno mismo, permanecer en el lugar en el que se está, hacer algo de verdad y situarse en el tiempo actual, en el ahora. Estos aspectos son considerados como los cuatro principios básicos del neo futurismo. Es así como el actor al involucrar la realidad misma para el desarrollo de su acción en escena ha conseguido volverla “viva” gracias al desarrollo de los criterios de esta corriente, los cuales conllevan a conectarse con “uno”, el “otro” y la “audiencia”.
2. Se ha encontrado un vínculo teórico - práctico entre el neo futurismo de Greg Allen y la escucha en escena. Esto se debe a que la investigación postuló que el trabajo de la

escucha en escena se desarrolla desde tres ejes: con uno mismo, con su o sus compañeros y con la audiencia. A partir de ello genera tres relaciones “actor – yo”, “actor – actor” y “actor – espectador”. Y es la integridad de estas tres relaciones de la escucha la que genera honestidad, vulnerabilidad y verosimilitud en la ejecución de la acción en escena.

3. Se ha encontrado un vínculo entre la práctica del neo futurismo de Greg Allen y los términos del “Riesgo” y la “Irrupción de lo real” desarrollados por Hans-Thies Lehmann. Esto es demostrado al analizar tales conceptos en los términos desarrollados en los ejercicios del neo futurismo como lo son el “tiempo”, el “setup”, las “capas” y el “mostrar la maquinaria”. Los mismos aplicados en el laboratorio de experimentación.
4. Finalmente, con la ejecución de los ejercicios del neo futurismo realizados en el laboratorio de experimentación, se ha alcanzado un vínculo entre la práctica del neo futurismo y el entrenamiento de la escucha en escena. Cumpliendo así con el objetivo central de la investigación y la afirmación de la hipótesis respecto a que la puesta en práctica como el conocimiento teórico de estos ejercicios efectivamente aportan a lograr un entrenamiento de la escucha en escena. Esto es demostrado por la actividad de acción y reacción que se fue generando paulatinamente en el proceso de laboratorio y mucho más notorio en la muestra final, manifestada en la afectación y modificación del accionar de los participantes en escena de manera orgánica. Para este análisis se utilizó de apoyo el registro audiovisual presentado en los videos y lo recolectado de las bitácoras de los participantes (Anexo #1).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allen, G. (2012). *Neo Greg Allen*. Obtenido de <http://www.neogregallen.com/>
- Amabile, A. M. (25 de octubre de 2015). *SAE Alumni Association Europe*. Obtenido de SAE Alumni Association Europe: <http://alumni.sae.edu/2015/10/25/introduccion-socio-cultural-al-neo-futurismo-primera-parte/>
- Amorós, O. (12 de Marzo de 2019). *Revista Cocktail*. Obtenido de Revista Cocktail: <http://cocktail.pe/un-intento-valiente-de-representar-30-obras-en-1-hora/>
- Beuchat, C. (1989). *Escuchar: El punto de partida*. Ponticia Universidad Católica de Chile. Chile: Lectura y Vida.
- Bleeker, M., Sherman, J.F. & Nedelkopoulou, E. (2015). *Performance and phenomenology: traditions and transformations*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Brook, P. (1989). *Provocaciones: 40 años de experimentación en el teatro (1946/1987)*. Buenos Aires: Fausto.
- BWW News Desk. (19 de octubre de 2017). *Degenerate Fox Theatre Presents THE DIRTY THIRTY Next Month*. Obtenido de BroadwayWorld UK Regional - Shows, Theater, Tours & More: <https://www.broadwayworld.com/uk-regional/article/Degenerate-Fox-Theatre-Presents-THE-DIRTY-THIRTY-Next-Month-20171019?fbclid=IwAR0uo4j35fZSAXif605EYuQxpvbhd8d8O7Abqkvvg4vITCagRaSBAJvw5YU>
- Caixach, Anna. «Dossier Grotowski: La tècnica orgànica de l'actor. Un camí cap a l'invisible». *Estudis escènics: Quaderns De l'Institut Del Teatre*, [en línea], 2012, Núm. 36, pp. 130-47, <https://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/2528752-12-2019>.

- Canto, M. (2018). *Stanislavski, principios del método de actuación vivencial*. Obtenido de Steemit.
- Castañeda, J. (2018). *El entrenamiento de la escucha en escena usando la metodología de entrenamiento actoral de Declan Donnellan y conceptos provenientes de las ciencias cognitivas* (Tesis de Licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Castro Medina, F. (2 de diciembre de 2019). Entrevistas a los miembros de UIV - Un Intento Valiente. (A. Chávez Moreno, Entrevistador)
- Cepeda, M. (2002). Dialéctica y escucha. *Ideas y Valores*, 51(120), 25-30. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/14537/15391>.
- Chávez, A. (Comp. (2019)) *Consolidado de bitácoras de los participantes del laboratorio*. Lima.
- Codina Jimenez, A. (2004). *Saber escuchar. Un intangible valioso*. Cuba: Intangible Capital.
- Cultura Colectiva. (13 de setiembre de 2018). *La historia de cómo surgieron las vanguardias más importantes en el mundo del arte*. Obtenido de Cultura colectiva | Medio de difusión cultural: https://culturacolectiva.com/arte/que-son-las-vanguardias-en-el-arte?fbclid=IwAR3lwUxib9zt7ITWYrZOHT2wRKn4rV6Pno1s7mHH9Gsh_RaOJSHayLJct1E
- DiarioTwilight. (29 de marzo de 2011). *Transcripción Scans: Revista "Cinemanía" Abril "En el set de WFE"*. Obtenido de PattinsonWorld: https://www.pattinsonworld.com/2011_03_29_archive.html
- Donnellan, D. (2004). *El Actor y La Diana*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Eines, J. (2009). *El Actor Pide*. España: GEDISA.
- El teatro. (25 de setiembre de 2012). *Declan Donnellan: Dar en la diana, estar presente*. Obtenido de El teatro como oportunidad - Teatro y Gestalt:

<https://www.elteatrocomooportunidad.com/2012/09/25/declan-donnellan-dar-en-la-diana-estar-presente/?fbclid=IwAR3aPW1bAcc2U6ntXfsXB7YKxU6odvLfxlomiMp233yFVcrqTXxSO7TyNys>

Felshman, J. (28 de abril de 2005). *A Neo-Futurist Never Looks Back*. Obtenido de Chicago Reader: <https://www.chicagoreader.com/chicago/a-neo-futurist-never-looks-back/Content?oid=918639&fbclid=IwAR1Qbw9avuQFBWUqFRkddDx4on7b8HGwAz5fsfkQ6E8SdYmRevYQZjt6oNo>

Formación Audiovisual. (3 de enero de 2018). *El método Grotowski*. Obtenido de Blog de Formación Audiovisual: <https://www.formacionaudiovisual.com/blog/artes-escenicas/el-metodo-grotowski/>

González González, C. C. (2010). Aprender a escuchar: un desafío para los profesionales guantanameros en los momentos. *EduSol*, pp. 11-18.

Gonzalez, H. (6 de noviembre de 2018). *El método Stanislavski*. Obtenido de Formación Audiovisual: <https://www.formacionaudiovisual.com/blog/artes-escenicas/metodo-stanislavski/>

Goodman Theatre. (enero de 2009). *THE NEO-FUTURISTS*. Obtenido de Goodman Theatre | Official Site: https://www.goodmantheatre.org/Artists-Archive/creative-partners/companies/The-Neo-Futurists/?fbclid=IwAR05thIq_T2w8YRhEyzhORrakd8W1DQ02mZYTzUZPABiOlA8vnJpIcTZ0kk

Goodman Theatre. (abril de 2013). *Greg Allen*. Obtenido de Goodman Theatre | Official Site: <https://www.goodmantheatre.org/artists-archive/creative-partners/playwrights/greg-allen/?fbclid=IwAR0s61dz824Valc5tVnOBTDs-KEC6kF0G43YTgoIFh1L5HXvRM6KwkECMCK>

- Gosset, S. (6 de diciembre de 2016). *Former Neo-Futurists Speak Out Against 'TML' Creator, Charge Abuse Of Power*. Obtenido de The Chicagoist: https://chicagoist.com/2016/12/06/neo-futurists.php?fbclid=IwAR0r92eHN5197N5NdmP-YtazM7p3eKYQSIO_iJvC_2e4CdoCSncCKdGsK-o
- Grotowski, J. (1986). *Hacia un Teatro Pobre*. México, D.F: Siglo vintiuno.
- Hisour. (2019). *HISOUR : Arte Cultura Historia* . Obtenido de HISOUR : Arte Cultura Historia: <https://www.hisour.com/es/neo-futurism-28351/>
- Isaacs, D. (6 de diciembre de 2016). *Neo-Futurists reject their founder's attempt to blame Trump* . Obtenido de Chicago Reader: <https://www.chicagoreader.com/chicago/neo-futurists-too-much-light-greg-allen/Content?oid=24584638&fbclid=IwAR18MSIOQSERIc7I1KjgtqOvAFFwAGvb6Mqef2-8h3Vv2p1bXHa2q3Iwx3I>
- Kuroi, Y. (2018). *New York Neo-Futurist*. Obtenido de New York Neo-Futurists: <http://www.nyneofuturists.org/>
- Lázaro, Y. (noviembre de 2015). Sobre la Técnica Meisner. (L. P. Escénicas, Entrevistador) Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=HqFs6udVMIs&t=10s>
- Lázaro, Y. (2017). Técnica Sanford Meisner: La actuación honesta. En *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N°XXXI* (Vol. 31, págs. 170 - 173). Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación - Universidad de Palermo. Obtenido de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=637&id_articulo=13366
- Lehmann, H. (2013). *Teatro Posdramático*. México, D.F: Paso de Gato, Centro de documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendac).

- León Suárez, J. P. (2019). La escucha en la educación. *Lenguaje*, 47(2), 268–305. <https://doi.org/10.25100/lenguaje.v47i2.6808>
- López de Paz, M. E. (2013). *La escucha asertiva como actitud fundamental en la docencia universitaria* (Tesis de Licenciatura). Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Guatemala.
- Maggiolo, S. (20 de diciembre de 2019). Entrevistas a los miembros de UIV - Un Intento Valiente. (A. Chávez, Entrevistador)
- Meisner, S. (1987). *Sandford Meisner on acting*. New York: Vitage.
- Meza, O. (30 de enero de 2020). Entrevistas a los miembros de UIV - Un Intento Valiente. (A. Chávez, Entrevistador)
- Moreno, I. (2016 de abril de 2016). Técnica Meisner. (K. Nantez, Entrevistador) Obtenido de <https://www.elobservador.com.uy/nota/tecnica-meisner--2016414500>
- Moreno, I. (21 de Marzo de 2019). La Técnica Meisner. (T. a. EnsARTE, Entrevistador) Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=XF4c0rK-l-A&t=236s>
- Moreno Márquez, C. (2002). *EL FUTURO COMO PROPAGANDA Sociedad post-tradicional, neo-futurismo y axiología*. Universidad de Sevilla, Departamento de Metafísica y Corrientes Actuales de la Filosofía, Ética y Filosofía Política. Sevilla: Argumentos de razón técnica, 5, 113-139. Obtenido de <http://hdl.handle.net/11441/12605>
- Muñoz, F. (25 de enero de 2010). *Ideas sobre interpretación: Stanislavsky*. (I. F. MURCIA, Ed.) Obtenido de Artes Escénicas: <https://arteescenicass.wordpress.com/2010/01/15/ideas-sobre-interpretacion-stanislavsky/>

- Muñoz, F. (24 de febrero de 2010). *El Laboratorio de Grotowski*. (I. F. MURCIA, Ed.)
Obtenido de Artes Escénicas: <https://arteescenicass.wordpress.com/2010/02/24/el-laboratorio-de-grotowski/>
- Ortalli, F. (2016). BIO. Sanford Meisner. *Status Primera revista virtual de Improvisación Teatral*. Obtenido de <http://www.statusrevista.com/2016/12/bio-sanford-meisner.html>
- Pulido, K. (19 de diciembre de 2014). *SAE Alumni Association Europe*. Obtenido de SAE Alumni Association Europe: <https://alumni.sae.edu/2014/12/19/kindcrime-recordings-tercer-futurismo-la-nueva-era-primera-parte/>
- Sánchez, J. (2007). Prácticas de lo real. En J. Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros. Obtenido de n3_01.pdf
- Sierra, S. (2015). Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 55-65.
- Sirna, G. (7 de octubre de 2014). *Los principios del Sistema Stanislavski*. Obtenido de Medium: <https://medium.com/@guidosirna/principios-del-sistema-stanislavski-bf2c70e130e3>
- Squarespace. (2019). *Degenerate Fox*. Obtenido de Degenerate Fox: <https://degeneratefox.co.uk>.
- Stanislavski, C. (1953). *Un Actor Se Prepara*. México, D.F: Editorial Constancia, S.A.
- Stanislavski, C. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creación de la vivencia*. Barcelona: Alba.
- Stanislavski, C. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba.
- Sullivan, C. (2016). Chicago's longest-running show will go on. *Crain's Chicago Business*, 39(50), 0027. Recuperado de

<http://ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=b9h&AN=120236721&lang=es&site=ehost-live>

The Neo-Futurist Theater. (s.f.). *The Neo-Futurist Theater*. Obtenido de The Neo - Futurists - Home of Neo-Futurism & The Infinite Wrench: <https://neofuturists.org>

Tibble, C. (21 de febrero de 2017). El futurismo italiano soñó con crear un hombre nuevo.

ARCADIA. Obtenido de ARCADIA:

[https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/futurismo-italiano-vanguardismo-](https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/futurismo-italiano-vanguardismo-manifiesto-)
manifiesto-

[marinetti/62179?fbclid=iwar251fcpa8wjy06a9prjdabf3eurjgxp1i7l11f81chtksfq5zs7r0yly](https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/futurismo-italiano-vanguardismo-manifiesto-marinetti/62179?fbclid=iwar251fcpa8wjy06a9prjdabf3eurjgxp1i7l11f81chtksfq5zs7r0yly)

Writers Theatre. (agosto de 2014). *Greg Allen biography*. Obtenido de Writers Theatre:

Intimate Professional Theatre on Chicago: [https://www.writerstheatre.org/greg-allen-](https://www.writerstheatre.org/greg-allen-biography?fbclid=IwAR3b13Mo7DoSVA_a7vy0wXtfq_6SI7adh0DcMzCHaxQBGlx89hJ_keivonU)

[biography?fbclid=IwAR3b13Mo7DoSVA_a7vy0wXtfq_6SI7adh0DcMzCHaxQBGlx89hJ_keivonU](https://www.writerstheatre.org/greg-allen-biography?fbclid=IwAR3b13Mo7DoSVA_a7vy0wXtfq_6SI7adh0DcMzCHaxQBGlx89hJ_keivonU)

ANEXO #1 – CONSOLIDADO DE BITÁCORAS

PARTICIPANTE 1: Beatriz Ureta Hurtado

SESIÓN 1:

- **EXPERIENCIA DEL DÍA:**

No sé si la palabra sea miedo. Había un temor a que lo que creara no fuese lo suficientemente interesante. Cuando me explicaron la dinámica suena fácil, pero al crearlo, creo que no lo es o tal vez pienso en ser muy exigente con lo que me piden. Sentía nervios porque no sabía a qué era lo que me había metido, y no sabía cómo iba a terminar. Me gustó la forma en cómo entrábamos en confianza para crear. Por cómo me conozco sé que me toma tiempo poder entrar en confianza.

- **PREGUNTAS:**

PREGUNTA 1:

¿Cómo fue trabajar con tus historias personales? ¿Te sorprendiste entre conectar lo tuyo con una acción muy contraste o te bloqueaste? ¿Te parecería importante usar como motor a este sorprender o este bloqueo para crear?

Nuevo, siempre conecto con mi vida personal en las obras que hago, pero esta vez fue aterrador porque nunca me había expuesto de esa forma. Si pasó, siempre ha sido con una persona en la intimidad y no en una sala y que sea tan expuesto porque es mi vida y vulnerabilidad real. Me bloquea contar, pero no me bloquea sentir. Cuando me siento agotada emocionalmente no me gusta usar cosas personales, me gusta usar más cosas físicas.

PREGUNTA 2:

¿Cómo describirías la relación de las historias que contaste con lo que realizaste en las dinámicas? ¿Tuviste presente la escucha con relación a todo lo que se generaba en las dinámicas con los demás y lo que tú realizabas? ¿Utilizaste lo que tu compañera o compañeras realizaban como motor para proponer?

Diferentes, arriesgadas, porque seguía siendo yo misma, estaba contando, narrando otra cosa, pero seguía demostrando mi personalidad o carácter a partir de un presente. Siempre está presente la escucha, ya que todo lo que está pasando está pasando en el hoy y ahora. Qué más que usar a mi compañera para poder realmente reaccionar a lo que me está dando.

SESIÓN 2:

- **EXPERIENCIA DEL DÍA:**

Temerosa aún, pero con más confianza de las miles de posibilidades de crear era grandioso, pero también complejo, cómo puedo decir lo que realmente quiero decir en 2 o 1 minuto. Es interesante cómo crean mis compañerxs. Siempre lo que está en escena es un motivo para crear y responder para que algo esté vivo. Así que sí, particularmente esta propuesta del neo futurismo siempre va a responder

- **PREGUNTA:**

En tu accionar en escena ¿Cómo describirías tu relación con el otro? ¿Utilizabas lo que él otro te entregaba para accionar con relación a ello?

Estaba atenta a cualquier estímulo que provocara hacer algo o que respondiera a algo para seguir contando. Definitivamente utilizaba lo que mi compañero ofrecía, cualquier gesto, respiro, acción física, palabra. Todo está vivo. Todo era un estímulo para reaccionar.

MUESTRA:

- **EXPERIENCIA:**

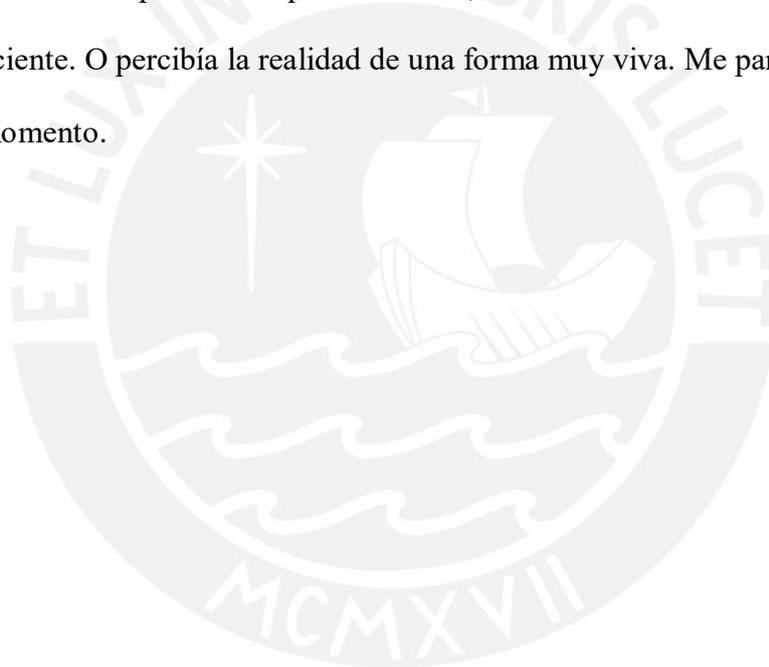
La experiencia fue algo de otro mundo. Inigualable a cualquier otra función en una temporada regular. Si bien he llegado a temporadas sin ensayo general, creo que podía guardar la calma en este formato. Adrenalínico, no estaba segura si quería repetir un formato

así, pero al final de la función definitivamente quieres volver a hacerlo y eso me sorprendió totalmente. Me gustaría que fuera con más tiempo y con más calma.

- PREGUNTA:

¿Qué te pareció? ¿Percibiste la escucha contigo mismo al contar tus historias y con tu o tus compañeras y el público en cada actividad que realizaste en escena? ¿En qué momento fuiste consciente y en cuáles inconscientes del uso de la escucha en escena?

Alucinante. Muy distinto a los ensayos. No saber qué va a venir y solo tienes que “hacer”. Algo que siempre nos repiten en clases o ensayos. Haces y no piensas tanto. Percibí la escucha, porque como repito tienes que solucionar, inmediatamente. Creo que todo el tiempo era consciente. O percibía la realidad de una forma muy viva. Me parece que es la adrenalina del momento.



PARTICIPANTE 2: Brayan Pinto Guillen

SESIÓN 1

- **EXPERIENCIA DEL DÍA:**

No tenía idea de lo que era Neo futurismo, me pareció súper importante tener una introducción teórica breve de lo que abarca esta corriente. Sobre todo, si se trata de un laboratorio académico de investigación.

En cuanto a la praxis de este, fue interesante entrar a la dinámica porque exige bastante atención, agilidad y lucidez para trabajar desde uno mismo y a su vez en colectivo.

- **PREGUNTAS:**

PREGUNTA 1:

¿Cómo fue trabajar con tus historias personales? ¿Te sorprendiste entre conectar lo tuyo con una acción muy contraste o te bloqueaste? ¿Te parecería importante usar como motor a este sorprender o este bloqueo para crear?

Retador, porque no deja de ser personal e íntimo. En mi caso no fue tan directo a través de una obra, pero sí cuando salía a verbalizar lo que pasaba por mi mente dentro de la dinámica que mi “obra regalo” desarrollaba. Trabajar con la verdad, es decir ser honesto en escena y verbalizar para mí siempre ha sido un reto conmigo mismo.

No me bloquee, pero definitivamente a veces la sorpresa me suspendía por segundos como un baldazo de agua fría. Creo que nunca llegué a usarlo conscientemente más allá de hacer de esta sorpresa parte de lo que realmente sucedía en ese momento.

PREGUNTA 2:

¿Cómo describirías la relación de las historias que contaste con lo que realizaste en las dinámicas? ¿Tuviste presente la escucha con relación a todo lo que se generaba en las dinámicas con los demás y lo que tú realizabas? ¿Utilizaste lo que tu compañera o compañeras realizaban como motor para proponer?

Que uno suma a lo otro, no consideré otra opción por lo inmediato de la situación. Totalmente, era indispensable. Dentro de las dinámicas el tiempo es un factor primordial y para aprovecharlo tenía que estar atento y receptivo. Claro, recuerdo que la dinámica misma de mover las sillas para preguntar y responder las preguntas invitaba a que de por sí suceda, además de algunos momentos como el hecho de servir agua y la eventual necesidad de limpiar el charco mojado.

SESIÓN 2:

- EXPERIENCIA DEL DÍA:

Escribir nunca me ha afanado tanto como actuar, por lo tanto, al principio no me sentí tan motivado con la idea de escribir, pero luego conforme se iban desarrollando las ideas fue un placer volver a hacerlo. Recordé que mi letra a puño es algo que no me enorgullece mucho. Rescato la capacidad de plasmar y fijar las ideas en papel como punto de partida.

- PREGUNTA:

En tu accionar en escena ¿Cómo describirías tu relación con el otro? ¿Utilizabas lo que él otro te entregaba para accionar con relación a ello?

Divertidísimo. Me encanto sorprenderme por el hecho de vivir lo que había escrito previamente, y de la misma manera con los textos de mis compañeros. Claro, creo que eso es parte del propósito de trabajar con alguien más.

MUESTRA:

- EXPERIENCIA:

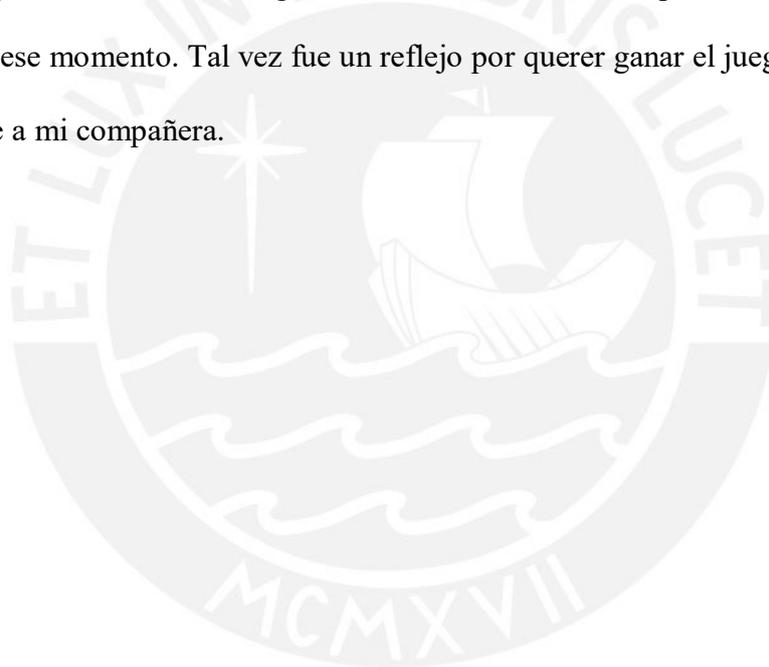
Una descarga inmensa de energía potente desde los *performers* e incluso desde el público. Habitar un espacio escénico con interacción directa al público hace que la experiencia tenga una carga energética bastante particular. Asumo que de todas formas esta

hubiese variado si se hubiera desarrollado una temporada con más de una función, pero en general, fue una experiencia inolvidable.

- PREGUNTA:

¿Qué te pareció? ¿Percibiste la escucha contigo mismo al contar tus historias y con tu o tus compañeras y el público en cada actividad que realizaste en escena? ¿En qué momento fuiste consciente y en cuáles inconscientes del uso de la escucha en escena?

Bravazo. Sí, pero para mí, era tentador querer avanzar las obras rápido por la presión del público y el tiempo corriendo en contra. En general la mayoría del tiempo lo fui, pero si me acuerdo de que durante mi obra regalo hacia Beatriz, se me escapó una cachetada que no correspondía en ese momento. Tal vez fue un reflejo por querer ganar el juego, ganarle al tiempo y ganarle a mi compañera.



PARTICIPANTE 3: Claudia Tasso Arista

SESIÓN 1

- **EXPERIENCIA DEL DÍA:**

Inicié con mucha intriga porque no sabía qué iba a pasar, sin embargo, desde el comienzo me sentí cómoda porque las dos personas encargadas de explicar el proceso me hicieron sentir cómoda para iniciar el proceso. Durante toda la sesión me quedé con muchas cosas en la cabeza sobre todo información y preguntas ya que, no conocía nada sobre el neo futurismo. Me hizo recordar cuando llevé un taller de improvisación, y al comienzo me confundía un poco con este. Me gusto aprender nuevos ejercicios que no conocía. Y descubrir que se pueden generar nuevas formas de ejecutar una misma acción tan simple como “entrar al escenario”. El ambiente fue grato y cálido eso fue algo que también me hizo sentir cómoda, muchas veces para trabajar de forma creativa ayuda el ambiente y la energía de las personas. Creo que, en este caso, Ale se encargó que todos tuviéramos lo necesario para poder sentirnos a gusto. Hacia el final me quedé contenta con conocer una nueva experiencia, pero a la vez, con un poco de miedo porque me di cuenta de que quizá no tendríamos más tiempo para ensayar las escenas, al menos no las cantidades de veces que he solido hacerlo anteriormente en un proceso creativo. Es mi primera experiencia así. Y aún me queda el miedo, pero a la vez es un reto personal arriesgarme a eso.

- **PREGUNTAS:**

PREGUNTA 1:

¿Cómo fue trabajar con tus historias personales? ¿Te sorprendiste entre conectar lo tuyo con una acción muy contraste o te bloqueaste? ¿Te parecería importante usar como motor a este sorprender o este bloqueo para crear?

Normal, creo que en este momento de mi vida puedo hacerlo sin que me afecte. Me bloqueé en hacer acciones físicas al usar “100 formas de entrar al escenario” y contar las

frases que describían mi vida porque fue algo raro entre conectar lo que decía, sentía y hacía. Todo sin pensarlo y a la vez pensándolo. Tal vez para mí que estoy acostumbrada a planificar todo me ayudaría el reto de ambos.

PREGUNTA 2:

¿Cómo describirías la relación de las historias que contaste con lo que realizaste en las dinámicas? ¿Tuviste presente la escucha con relación a todo lo que se generaba en las dinámicas con los demás y lo que tú realizabas? ¿Utilizaste lo que tu compañera o compañeras realizaban como motor para proponer?

Mal, definitivamente cuando alguien tiene algo en la cabeza y lo piensa y solo tiene poco tiempo para plasmarlo es complicado porque en escena te olvidas lo que querías hacer. Con los demás si trato de estar presente, pero conmigo es bastante complicado por el poco tiempo que hay. Sin embargo, el impulso es lo que me ayuda a seguir.

Sí, como digo con los demás se me hace más fácil que trabajar sola porque me genera más comodidad trabajar con alguien.

SESIÓN 2:

- EXPERIENCIA DEL DÍA:

Hoy me sentí un poco más libre y enganchada con la idea sin embargo siguen las preguntas todo el tiempo de que si lo que hago es neo futurista o no. Me siento a gusto con las acotaciones que se dan porque me ayuda a sentirme más segura de que mi idea pueda funcionar.

- PREGUNTA:

En tu accionar en escena ¿Cómo describirías tu relación con el otro? ¿Utilizabas lo que él otro te entregaba para accionar en relación con ello?

Sí, cuando trabajé con mi compañera definitivamente lo poco que hablamos horas antes no salió como se planeó por cuestión de tiempo, sin embargo se generó una idea que sólo se propuso de forma escrita. Hubo algunos inconvenientes porque no se marcaron tiempos ni nada más, y el tiempo de escena se me hizo infinito y no tuve más que cortarla sin realizar una acción que se propuso o no de forma tan clara (bailar una canción de rock).

Aún se me hace complicado hacer algo que se crea en tan poco tiempo.

MUESTRA:

- **EXPERIENCIA:**

Fue una experiencia increíble, diferente a todo lo que ya había hecho antes. Fue mi primer acercamiento con un proceso de pocos días, y de una sola muestra, también la primera vez haciendo y aprendiendo algo del neo futurismo, a su vez con personas las cuales habían sido mis alumnos de hace algunos años atrás y fue interesante trabajar con ellos. El mismo día físicamente me sentía agotada por mi labor previa desde muy temprano, sin embargo, minutos antes de dar sala ya tenía toda la energía posicionada y lista. El mismo encuentro con el público fue alucinante, el reto de cumplir las 15 obras en 30 minutos hacía que mi corazón se acelerara más que de costumbre. La escucha constante y la rapidez con que se dieron las cosas me hizo estar en pleno estado de alerta y conexión. Se disfrutó mucho de hacer esto, al menos para mí fue una experiencia nueva y alucinante. Lástima que el tiempo al final haya sido muy poco ya que, me hubiese gustado seguir en un proceso de más días.

- **PREGUNTA:**

¿Qué te pareció? ¿Percibiste la escucha contigo mismo al contar tus historias y con tu o tus compañeras y el público en cada actividad que realizaste en escena? ¿En qué momento fuiste consciente y en cuáles inconscientes del uso de la escucha en escena?

En mis escenas estuve consciente, en los momentos en donde otras personas tenían que hacer sus escenas también, salvo los primeros segundos donde el público tenía que decir los números me costaba recordar que título era y eso hacía que no pudiera reaccionar a saltar para ir a sacar el papel colgado, además del piso mojado que estuvo presente todo el momento y me tuvo en alerta todo el tiempo por mí y mis compañeros. El caos en el escenario también me mantenía alerta para caminar con cuidado y estar viendo los pies de mis colegas para que no se cayeran o algo así. El espacio fundamentalmente, más la consciencia de que teníamos que lograr las escenas fue un reto pero que se logró hacer bien y creo que fue porque estuve concentrada todo el tiempo.



PARTICIPANTE 4: María Guadalupe Ramos Mendoza

SESIÓN 1

- **EXPERIENCIA DEL DÍA:**

Fue muy divertido y retador, los ejercicios eran súper lúdicos y era curioso sentirme tan emocionada o nerviosas con consignas que a simple vista parecen sencillas pero que en realidad demandaban mucho de ti y te hacían reflexionar.

Todos los compañerxs tuvieron mucha apertura y entrega en el juego y las sesiones fueron muy bien guiadas.

Me sorprendía la velocidad con la que pasábamos de juego en juego y de consigna en consigna. Cuando recién estaba entendiendo una ya estábamos por pasar a otra. ¡Muy loco!

- **PREGUNTAS:**

PREGUNTA 1:

¿Cómo fue trabajar con tus historias personales? ¿Te sorprendiste entre conectar lo tuyo con una acción muy contraste o te bloqueaste? ¿Te parecería importante usar como motor a este sorprender o este bloqueo para crear?

Creo que lograba conectar rápidamente los hilos, construir y recordar al momento de generar el material ya que venía desde mi experiencia personal. No me sorprendió, creo que se volvió una dificultad porque a veces sentía que no encontraba una lógica a las acciones y eso no me generaba placer. Totalmente, considero que la incertidumbre debe ser un factor en la creación, encontrarse en ese lugar de sorpresa te lleva a la creación.

PREGUNTA 2:

¿Cómo describirías la relación de las historias que contaste con lo que realizaste en las dinámicas? ¿Tuviste presente la escucha con relación a todo lo que se generaba en las dinámicas con los demás y lo que tú realizabas? ¿Utilizaste lo que tu compañera o compañeras realizaban como motor para proponer?

Como un esfuerzo por tratar de comprenderme, uniendo imágenes o estímulos. Considero que si lo tuve muy presente. Sí, en muchas ocasiones.

SESIÓN 2:

- **EXPERIENCIA DEL DÍA:**

Fue más retadora porque sentí que empezábamos a entender cómo funcionaba la dramaturgia de las obras dentro del neo futurismo.

A pensar nuestras propuestas y ver como podíamos repotenciarla. Fue muy satisfactoria la seguridad que nos brindaba Bea cuando recibíamos comentarios, el entender que toda idea es trabajable, depende que como lo veamos, todo es mucha chamba y requiere de planificación. Estar prestos al cambio para hacer llegar nuestro mensaje con cada obra.

- **PREGUNTA:**

En tu accionar en escena ¿Cómo describirías tu relación con el otro? ¿Utilizabas lo que él otro te entregaba para accionar en relación con ello?

Considero que en escena yo me valgo muchísimo de la otra persona para poder accionar, me sentí muy estimulada dentro y fuera, jugando con ellos y observando sus propuestas, cada uno detonaba en impulsos.

MUESTRA:

- **EXPERIENCIA:**

Fue una locura, sentí muchísima adrenalina, no pensé recibir tanta energía del público. Creo que todos estuvimos muy dispuestos y entregados al momento, atentos a cualquier cosa. Me sentí en riesgo. El nivel de juego entre el espectador y los artistas era alucinante.

- PREGUNTA:

¿Qué te pareció? ¿Percibiste la escucha contigo mismo al contar tus historias y con tu o tus compañeras y el público en cada actividad que realizaste en escena? ¿En qué momento fuiste consciente y en cuáles inconscientes del uso de la escucha en escena?

Creo que sentí escucha y entrega desde el calentamiento hasta el final. Generé una relación que dependía tanto de mis compañeros como del público para poder avanzar. Me sentí muy atenta.



PARTICIPANTE 5: Marcia Huamaní Servellón

SESIÓN 1

- **EXPERIENCIA DEL DÍA:**

La experiencia del día uno fue un poco rápida ya que comenzamos tarde, me hubiera gustado saber un poco más de mis compañeros ya que no los conozco mucho y no sé con qué puedo jugar. Fueron ejercicios introductorios que permitieron abrir la imaginación. Me cuesta recordar momentos detallados de mi vida, prefiero partir de uno y crear una nueva historia debido a mi falta de memoria o en todo caso escribir a partir de otro.

- **PREGUNTAS:**

PREGUNTA 1:

¿Cómo fue trabajar con tus historias personales? ¿Te sorprendiste entre conectar lo tuyo con una acción muy contraste o te bloqueaste? ¿Te parecería importante usar como motor a este sorprender o este bloqueo para crear?

Tengo comodidad para trabajar con mis historias personales, pero creo que se pudo haber conversado más detalladamente sobre qué tan abiertos podemos ser acerca de nuestras historias; sobre si pueden ser las más ridículas o las más depresivas o las más honestas. Me bloquea el recordar un poco mi historia ya que tengo una mala memoria, es frustrante saber que necesito ayuda de alguien más para recordar cosas. Me parecería importante usar como motor este bloqueo, pero de una manera física, ya que la mental de sentarme y escribir me bloquea más.

PREGUNTA 2:

¿Cómo describirías la relación de las historias que contaste con lo que realizaste en las dinámicas? ¿Tuviste presente la escucha con relación a todo lo que se generaba en las dinámicas con los demás y lo que tú realizabas? ¿Utilizaste lo que tu compañera o compañeras realizaban como motor para proponer?

Creo que usar las historias junto con las dinámicas organizaba un poco la ansiedad de comenzar a armar obras y nos obligaba a entender primero. La relación de nuestra corporalidad liviana con la pesadez de un texto hacía que la escena se complejice, por lo tanto, potenciaba la escena. No sé si los primeros ejercicios realizados sean los más óptimos para sacar una primera obra, pero cumplió el objetivo de calmar la ansiedad.

SESIÓN 2:

- **EXPERIENCIA DEL DÍA:**

La experiencia se enriqueció bastante con la tarea que dejaron para casa ya que tenía más ejes con los cuales jugar. La tarea del “WikiHow” fue interesante en términos de cómo juntar mi historia con la acción sin embargo el apunte de la directora hizo que la escena se potencie y pueda ser mejor en un futuro. Creo que se trabaja bastante con el ensayo-error y eso es importante de recalcar para todos los integrantes. No juzgar nuestras propuestas para esperar que sea grandiosa, sino botar material para pulirlo en conjunto. Se sintió más honestidad con lo que se hacía.

- **PREGUNTA:**

En tu accionar en escena ¿Cómo describirías tu relación con el otro? ¿Utilizabas lo que él otro te entregaba para accionar en relación con ello?

Sí, intentaba improvisar un poco en escena ya que siento que la dramaturgia en tiempo real me favorece más que la dramaturgia escrita. Al ayudar a mis compañeros en sus escenas se me ocurren mejores soluciones para que sus escenas tengan riesgo a que sentada escribiéndolas.

MUESTRA:

- EXPERIENCIA:

La experiencia ha sido muy enriquecedora, definitivamente la energía del público potencia el espectáculo y a los actores. Me doy cuenta de que pude haber pulido mejor algunas de mis obras para que se hayan desarrollado mejor. Creo que hubo bastante escucha de parte de todos lo cual hizo que podamos llegar a realizar las 15 obras. Considero importante recalcar el disfrute que todos tenemos al hacer las obras, al formato, al jugar. He sentido a mis compañeros juguetones, proponiendo, arriesgando y eso ha hecho que el público esté con nosotros los 30 minutos.

Algo que rescato de la experiencia es que es necesario realizar teatro de distintas formas y salir de lo convencional. Hay mil formas de contar historias y también es bueno atraer a público nuevo de esa forma.

- PREGUNTA:

¿Qué te pareció? ¿Percibiste la escucha contigo mismo al contar tus historias y con tu o tus compañeras y el público en cada actividad que realizaste en escena? ¿En qué momento fuiste consciente y en cuáles inconscientes del uso de la escucha en escena?

Creo que la escucha estuvo presente porque todos sabíamos qué hacer lo cual despertaba nuestros sentidos y permitía un *timing* correcto.

PARTICIPANTE 6: Shantall Vera Basán.

SESIÓN 1

- **EXPERIENCIA DEL DÍA:**

Sentía mucho miedo, al comienzo, de tal vez verme obligada a hacer algo que luego me podría arrepentir. Creo que el teatro puede ser muy liberador, pero también es un arma de doble filo que, si no la usas con cautela, te pasa factura, sin embargo, parte de este juego, era permitirte también soltar lo que quieres soltar, ya que bajo la premisa de “ser quien eres” en este momento, se encuentra tu estado físico y mental, así que sigo siendo sincera con mis compañeros, con el público y conmigo misma.

De esa manera me pude sentir a salvo y estar atenta en las dinámicas.

- **PREGUNTAS:**

PREGUNTA 1:

¿Cómo fue trabajar con tus historias personales? ¿Te sorprendiste entre conectar lo tuyo con una acción muy contraste o te bloqueaste? ¿Te parecería importante usar como motor a este sorprender o este bloqueo para crear?

Al comienzo, al escuchar la premisa de que lo que harás en escena, lo harás de verdad, y pensar que esto se refiere, también a comprometer todo lo personal, me asustó mucho, sin embargo, la idea de trabajar solo con lo que puedas dar o lo que te permite la escena, pues debes hacerte cargo ya que todo desencadena una consecuencia, me pareció la clave perfecta para crear, adiós al bloqueo creativo, simplemente es usar los estímulos que nos rodean y convertirlos en dramaturgia.

Creo que al hacer dos acciones que contrastaban, no me bloqueó, al contrario, me suponía un obstáculo al cual me podría oponer a base de estrategias o en su defecto me dejaba afectar, en cualquiera de los casos, le aportaba intenciones a mi texto instantáneo.

PREGUNTA 2:

¿Cómo describirías la relación de las historias que contaste con lo que realizaste en las dinámicas? ¿Tuviste presente la escucha con relación a todo lo que se generaba en las dinámicas con los demás y lo que tú realizabas? ¿Utilizaste lo que tu compañera o compañeras realizaban como motor para proponer?

La relación aparentemente no guardaba mayor relación, por el contrario, algunas era muy alejadas entre sí, pero como comprobamos en la sesión, es claro que existe la dramaturgia del espectador pues este también se encarga de darle un sentido a todo lo que ve y busca identificarse con lo que pasa en escena, hay una necesidad de encontrar símbolos o signos en lo que está enfrente, así que eso es otro punto a favor para no preocuparnos mucho de antemano en la relación que podría guardar los movimientos y la historia.

Creo que, al momento de crear, en una improvisación, la escucha viene sola, es como un juego de vóley o fútbol, tienes que estar atento a la jugada que hace tu compañero, para completarla, rematar o terminarla. Sino sería imposible estar presente, y justamente es otra premisa de este estilo, “estar presente en el aquí y el ahora” y “eres tú”, esto último me resulta crucial, pues tus compañeros también son ellos mismos y no te van a contar la vida de otro personaje escrito previamente en la historia, sino sus propios estímulos de ese momento, lo que pasa por su mente y cómo se conecta o estimula, lo que pasa por tu mente. Esto alimenta a que tu atención se encuentre mucho más activa, se podría decir que existe una presión que hace trabajar más rápido a tu cerebro, vuelvo a compararlo con el “estar en un juego”.

SESIÓN 2:

- EXPERIENCIA DEL DÍA:

Empecé a sentir la urgencia del tiempo, lo cual me bloqueaba en escena, y al ser una escena de dos, lo sentía cuando yo estaba a cargo, pero cuando era la escena de alguien más, me liberaba de toda esa responsabilidad.

- PREGUNTA:

En tu accionar en escena ¿Cómo describirías tu relación con el otro? ¿Utilizabas lo que él otro te entregaba para accionar con relación a ello?

Sí, aunque en lo personal se me hacía un poco difícil llegar a la otra persona, en el ejercicio de la obra regalo, luego en las otras improvisaciones, estuve sola.

MUESTRA:

- EXPERIENCIA:

En mi caso, por temas de tiempos, no pude ser parte de los tres días de laboratorio, si ya de por sí me parecía una locura lograr un producto y mostrarlo con tan solo tres días, el solo poder estar en dos días, me parecía un suicidio artístico.

El día de la muestra sentía mucho miedo, había cabos sueltos aún en mi comprensión de la dinámica, pero de alguna manera sentía que mis compañeras lo tenían más claro, y me tocó confiar en todos. Me tocó confiar en mi propuesta lanzada a último minuto en la cual mi mayor temor era el tiempo de no lograrlo o de ponerme mucho más nerviosa y bloquearme en escena.

Pero pasó lo que describí anteriormente “todos jugamos” para un mismo equipo, si bien eran todos compañeros de la facultad nunca había trabajados con ellos, tan solo cruzado algunas palabras, creo que ese factor hizo que mi riesgo de confiar en ellos sea más grande y a la vez menor, porque cómo no los conocía, tampoco conocía malas experiencias con ellos.

Así que finalmente fuimos un equipo que activó sus 20 sentidos tanto humanos como actorales y se mantuvieron alerta los 30 minutos en escena.

Luego de la función sentía que me había pasado 30 camiones por encima, el desgaste físico fue impresionante, aún no sé bien porqué, pero tal vez tenga que ver con lo que decía Bea sobre cuando uno tiene práctica, uno tiene mucho mayor control de todo.

- PREGUNTA:

¿Qué te pareció? ¿Percibiste la escucha contigo mismo al contar tus historias y con tu o tus compañeras y el público en cada actividad que realizaste en escena? ¿En qué momento fuiste consciente y en cuáles inconscientes del uso de la escucha en escena?

Otra consigna era que no existía la cuarta pared, por lo tanto, el público que tienes es totalmente activo, y lograr llegar a ellos es mucho más fácil, lo complicado podría ser el abrirte, abrir tu intimidad, pero como lo mencioné anteriormente, es mejor tener la seguridad de seleccionar qué es lo que a uno le conviene y qué no.

Creo que uno no es consciente de la escucha en ese momento, sino después, pero en general, como había mencionado, también, anteriormente la escucha es totalmente necesaria, sino no se podría construir.

ANEXO #2 – ENTREVISTAS

ENTREVISTADO 1

Nombre Completo: Fernando Castro Medina.

Fecha: Lunes 2 de diciembre del 2019.

Preguntas Genéricas

1. ¿Hace cuánto tiempo te desempeñas en el teatro? ¿En qué rubro o rubros?

Hace 18 años. Comencé estudiando en Pataclaun como contaba, luego me fui a Argentina, estudié la metodología de Lecoq por allá, en paralelo estudié danza contemporánea en la Universidad Católica del Perú luego formé la compañía de Teatro Físico y soy docente, productor, director y actor.

2. ¿En qué lugar o lugares te formaste como actor/director/ambos? ¿Qué métodos de trabajo primaban en tu formación? (Trabajo a partir de Stanislavski, Grotowski, Barba, Brecht, Meisner, Meyerhold, Lecoq, etc.)

En Pataclaun y en Argentina donde estudié la pedagogía de Lecoq. Prima la improvisación teatral que desarrollé en ambos estudios.

3. Dentro de la escuela, de la formación que has tenido: ¿Cómo se acercó a ti? ¿Qué es lo que entendiste del concepto de la escucha?

En la pedagogía de Lecoq el medio para el aprendizaje es la improvisación, es decir, la lógica del aprendizaje está basada en la experiencia cinestésica, sensorial o háptica del practicante, se recibe la información haciendo y el camino para eso es la improvisación. Entonces para poder improvisar, recibir esta información y aprender a aplicarla lo que uno hace es desarrollar las herramientas de la improvisación y una de ellas es la escucha, pero entendida no solo en términos del oído sino como una percepción de todos los estímulos que el presente está brindando y frente al cual el actor todo el tiempo se está readaptando o modificando como respuesta a cómo cambian esos estímulos de afuera. Tiene que ver con el

espacio, con la cantidad de energía, la dinámica el ritmo de uno, de los otros y además de los espectadores. Todos esos componentes son parte de la escucha en la pedagogía de Lecoq y es como lo primero que tienes que percibir y desarrollar para después sobre eso comenzar a trabajar la información que plantea.

Experiencia en el neo futurismo desarrollado en la obra *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en 1 Hora*

4. ¿Cómo conociste el neo futurismo? ¿Qué fue lo que te llamo la atención como artista?

Fue una invitación de Checho, Sergio Maggiolo. Fue mi alumno. Él estuvo trabajando el formato primero en Inglaterra, entonces estuvo por acá; ellos, los del elenco de Intento Valiente, hicieron una primera temporada en la Casa Amaru, el cuál pude verlo y luego me invitaron para su segunda temporada que es donde yo empecé en el Cine Olaya. La primera vez que entré no entendía nada por no pude estar en la primera capacitación que Checho dictó, entré más como un intérprete y a medida que fui pasando, porque el formato lo permite además; y fue pasando el tiempo recién fui entendiendo y adquiriendo, en las funciones, cuál es el concepto neo futurista, cuál es el estilo, las reglas sobre las cuales se construye como género.

Después de esa primera experiencia, ya fui parte de las diversas actividades que hay dentro del neo futurismo que son el *pitching*, la escritura, los ensayos además de las funciones.

Como artista lo que más me interesa es el registro del actor en ese espacio, cuál es el tono, el lenguaje desde el cual el actor se dispone a enfrentarse a cada una de las distintas obras y cómo el orden aleatorio de las obras modifica cada función y como el artista tiene que entrar y salir de cada una de estas obras para poder dejarse afectar por lo que está pasando y por el orden en que han pasado las obras que se están presentando. Es lo más chévere que me

pareció. Tiene que ver con la escucha definitivamente y tiene que ver con esta capacidad de estar disponible a lo que está pasando; cómo el que las obras cambien de orden modifica en cómo las interpretas porque lo que está pauteado es lo que tienes que hacer, pero, no lo que tienes que sentir o decir porque más bien en el estilo del neo futurismo no tienes que interpretar nada. Entonces, ese rol, ese estado de disponibilidad que está muy relacionado, yo lo entiendo desde dos lados: lo entiendo desde clown como disponibilidad pero también lo entiendo desde comedia del arte porque tienes que atacar cada obra, son solo dos minutos no puedes tomarte un tiempo para sentir no; tienes que entrar en el sentido de comedia del arte que el nivel de energía y el compromiso físico tiene que ser tan grande que haga que llame la atención, del público. El actor se tiene que poner en ese nivel de compromiso para que el público también se sienta en ese nivel de compromiso. Esto tiene que ver con el *set up* de las obras, el armado rápido previo a cada obra.

• **Proceso**

5. ¿Cómo fue tu experiencia en el proceso de entender los conceptos y de creación?

Entre la primera experiencia y en el transcurso de ellas en los distintos espacios en los que se presentaron.

En la tercera temporada, fui parte de todo el proceso de cómo se escribe, pitchea, todo ese procedimiento. Fue bien interesante además, ahí recién terminé de comprender el estilo del neo futurismo, también me hacía preguntas y comprendí sobre qué planteaba este estilo del teatro; esta lógica de creación grupal, de dirección descentrada, de espíritu de colaboración de grupo, en una tradición de trabajo de grupo esta dimensión del teatro de *truppé*¹⁴, eso por un lado. Y por otro lado la aplicación de las reglas y cómo sí tiene que haber alguien que esté preocupado porque el género se respete, desde los títulos de las obras,

¹⁴ Compañía, en italiano. Circense (Diario Twilight, 2011).

cumpliendo una serie de reglas como la no representación, la no mentira y luego adecuarse a los espacios de cada función desde la comprensión de los conceptos que plantea el estilo.

• **Resultado**

6. ¿Cómo fue tu experiencia realizando el formato de *Representar 30 obras en 1 hora*?

Entre la primera experiencia y en el transcurso de ellas en los distintos espacios en los que se presentaron.

El adecuarse a los espacios entre temporadas. Por ejemplo, cuando se cambió del espacio de las canchas como era en el Cine Olaya al pasar al Teatro Julieta que tenía un escenario, frontal se tomó una serie de decisiones de evidenciar, por más que estemos en un teatro con un escenario y todo, todos los procesos que estaban pasando detrás armar el espacio, poner los números y todo lo demás que plantea el formato.

Para mí lo divertido de esa experiencia fue como actor: encontrar, el lugar o el espacio o el estado desde el cual enfrentas la obra como espectáculo y desde dónde te comunicas con el público; como lenguaje tan abierto, cómo es esta relación con el público, cómo es esta relación emocional con las cosas que estás haciendo, sin que deje de ser interesante pero tampoco se vea que estás entrando en un lugar que no es importante, que no es: real o que no parece que estuviera sucediendo en ese momento. Es una pregunta que te haces con cualquier obra, pero en esta en particular porque la improvisación está de por medio, es bien importante ese tono actoral, que creo nos faltaba ese proceso fuera de la obra, en el proceso de creación.

En función hay, la obra, el espectáculo, te pide una presencia que hace que el público le de verdad le dé o no el valor.

Noción de Escucha

7. ¿Cómo percibes que se manifiesta el trabajo de la escucha tanto en el proceso de creación como en el montaje?

Desde el trabajo de creación, es un trabajo de creación colectiva totalmente que es la propuesta de Lecoq, bueno es el espíritu detrás de esta propuesta pedagógica: la creación colectiva de este espacio donde todos tienen la oportunidad de ser parte del proceso de creación con distintas responsabilidades, en distintos momentos pero hay una responsabilidad compartida en la firma del resultado, del espectáculo. Es más difícil pensar en la idea de intercambiar actores o piezas porque no funciona así la creación funciona más como un cuerpo con diferentes cabezas, brazos o piernas; eso por el lado de creación. Por el lado de las funciones tiene que ver más con el tono del intérprete, de cómo se enfrenta a la obra y cómo eso hace que seas más cercano o más lejano al público.

8. En continuación con ello ¿Con relación al trabajo con uno mismo, con el compañero y con el público? A raíz de tantas experiencias en el formato del Intento Valiente.

Tiene que ver para mí con el concepto de máscara neutra, es “la” herramienta de la pedagogía de Lecoq, es la que inicia el proceso, la disponibilidad de esta máscara tiene que ver con convertir al cuerpo humano en lienzo, en pura energía disponible al juego, juego como actuación. Y ese es el estado de la máscara que no oculta al contrario revela.

Desde Lecoq tiene que ver con esta capacidad del actor de estar presente, consciente de todo lo que está sucediendo y delante de él, está su presencia en escena, la situación y lo que le toca hacer. Efectivamente hay una escucha hacia uno mismo, que tiene que ver con esta capacidad de sorprenderte o de sorprender al otro, hay una escucha de los compañeros, del espacio, a nivel de ensayo implica mucha escucha porque puede estar no todo claro y tienes que resolver varias cosas en escena y finalmente hay un reacción también con el público porque el público es distinto cada función, la obra es distinta cada función y eso

implica que tú también te estés reconociendo que tan atento o no está el público y dependiendo de eso también tener la capacidad de modificarte para relanzar los periodos de atención o el nivel de energía o la locura del juego para que se vuelva a enganchar al público.

La escucha en otro tipo de teatro y en el formato del neo futurismo

9. ¿Encuentras una diferencia entre tu escucha en las obras de teatro en las que se encarna un personaje, se sigue una trama aristotélica y se tiene presente a la cuarta pared en comparación con tu escucha en el montaje de *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en 1 hora*?

Como yo entiendo el teatro, puedo entender que en términos estilísticos sí. La idea de la improvisación tiene una carga mayor en la actuación norteamericana Lee Strasberg, de negación de la improvisación, porque además esta es popular y lo que hace la pedagogía de Lecoq es recuperar lo popular para el teatro, entonces hay una especie entre este teatro de interpretación que dice que no existe la improvisación. Pero desde el lugar desde el que yo la entiendo la improvisación, la improvisación es hacer cada función. Tú tienes una estructura, tienes puntos fijos, pero, cada noche es distinto como tú conectas esos puntos porque siempre es uno es una persona distinta, siempre el público es distinto, siempre la temperatura o el estado de cada uno es distinto.

No implica cambiar las cosas, sino implica jugarlas como si fuera la primera vez cada vez. Eso hace que un actor esté presente y sea interesante.

Conclusión

10. ¿Cuál fue el aporte del neo futurismo en tu carrera como actor/director de teatro?

Me parece muy divertido, me río mucho de la idea o desde el lugar del cual se anuncia como género porque para mí es otro estilo es otra posibilidad de hacer teatro. Me permite reconectarme con ese entrenamiento de improvisación; pero también con esa necesidad mía

de volver a actuar, me ha devuelto el placer de actuar que es algo que hace tiempo que no hacía, solo para una obra de la Compañía de Teatro Físico. Yo me dedico a dirigir sobre todo desde hace unos 10 años aproximadamente solo actué en esta obra de la compañía; pero, hacer el espectáculo del Intento Valiente me devuelto este espíritu de “qué rico el escenario y el peligro y la adrenalina”.



ENTREVISTADO 2

Nombre Completo: Sergio Maggiolo Bogino.

Fecha: Viernes 20 de diciembre del 2019.

Preguntas Genéricas

1. ¿Hace cuánto tiempo te desempeñas en el teatro? ¿En qué rubro o rubros?

Hace 13 años profesionalmente. Estudié teatro toda mi vida escolar con profesores como Frida Hurtado, Julio Marcone, Harry Chávez y Paco Solis. Luego me formé en las escuelas de Bruno Odar, Alberto Ísola y Roberto Ángeles. Años más tarde estudié en el Atlantic Acting School en Nueva York donde llevaba cursos de voz, cuerpo, análisis, performance y estilos.

Dentro del teatro diría que definitivamente como actor, profesor de improvisación teatral y luego como director. Comencé dirigiendo unas escenas con mis compañeros de mi escuela de Nueva York que fueron presentadas en el sótano del Drama Book Shop de Nueva York. Después, la primera obra profesional que dirigí fue *Una Historia de (Poli)amor* en el 2016, luego en Londres en el Teatro Cervantes y ahí conocí el neo futurismo. Actualmente la obra que llevo dirigiendo es *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en 1 hora* que traje de la compañía neo futurista Degenerate Fox Theatre de Londres, de la cual soy miembro. Y productor desde que enseñé en Imprología, un colectivo de improvisación teatral que fundé con Bea Heredia, improvisadora y directora teatral.

2. Dentro de la escuela, de la formación que has tenido: ¿Cómo se acercó a ti? ¿Qué es lo que entendiste del concepto de la escucha?

Desde mi formación sobre Stanislavski y Meisner, yo la entiendo la escucha desde una apertura que creo uno tiene y yo he tenido que entrenar desde el cuerpo, también la entiendo como empatía y una necesidad que parte desde el deseo. El deseo que se origina por

nuestra consciencia de nuestra propia mortalidad, justamente el deseo es el motor principal de la acción. En ese sentido la escucha es la única manera de obtener la realización de tu escena, ya que la otra persona te da lo que necesitas o lo que quieres, que pueden ser cosas diferentes o las mismas. Para mí la escucha viene a ser un termómetro, es que tan cerca estoy yo de obtener mi acción. Un termómetro que tienes que entrenar.

Experiencia en el neo futurismo desarrollado en la obra *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en 1 Hora* y conocimiento sobre la corriente

3. ¿Cómo conociste el neo futurismo? ¿Dónde y con quién lo estudiaste? Respecto a la corriente, ¿Dónde y por quién comenzó su enseñanza y hasta dónde y por quienes se ha extendido?

Lo conocí porque Kate Jones y Desiree Burch son miembros de la compañía de los New York Neo-Futurist que hacen un show que se llama *The Infinite Wrench*, en esa época se llamaba *Too Much Light Makes the Baby Go Blind* y se mudaron a Londres y decidieron traer al elenco neoyorquino o a parte de él para hacer un tour en el Festival de Edimburgo, un festival muy grande. Hicieron una función y estuvieron un mes allí, luego fueron a Londres donde hicieron temporada y en ambos les fue tan bien que a Kate y Desiree se les ocurrió abrir la rama del neo futurismo en Londres. Y ahí en esa época cuando ellas deciden hacer audiciones, a mí me llega un correo de una amiga que ya era parte de la compañía de Nueva York avisándome sobre ello. Así indagé en la página, mandé el correo, fui a un taller gratis que dictaron, audicioné y quedé. Por ello soy parte de la compañía Degenerate Fox Theater, conformada por los neo-futuristas de Londres. Todo ello ocurrió en el 2016.

El término neo futurismo es acuñado cuando Greg Allen está en Chicago con su compañía de Teatro de Chicago y se ponen el nombre Neo-Futuristas, porque crean el manifiesto neo futurista que es un como un rebote al manifiesto futurista italiano que trae los aspectos de velocidad, máquina, contra reloj, violencia. Él dirige el espectáculo *Too Much*

Light Makes the Baby Go Blind que crea con su compañía que culmina siendo un creación colectiva. Actualmente su compañía Neo-Futurist de Chicago tiene alrededor de 30 años de existencia y sigue activa. Greg Allen ya no forma parte de ella pero los otros miembros continúan funcionando, más bien él sigue realizando el espectáculo de *Too Much Light* en otras ciudades de Estados Unidos y Australia de forma independiente.

Nació en Chicago por Greg Allen, luego el mismo lo llevó a Nueva York, donde fundó allí también una compañía hace 15 años, de ella se extendió a San Francisco, después a Montreal, posteriormente llegó a Londres y ahora está desarrollándose en el Perú que más adelante se busca formar un compañía neo futurista aquí también.

4. A parte del Intento Valiente ¿Existen otros formatos? ¿Qué otros formatos del neo futurismo se han desarrollado hasta ahora?

Las compañías Neo-Futurist Chicago y Neo-Futurist New York tienen un programa de formación del neo futurismo, Londres empieza este año y se espera que en Latinoamérica entre el 2021-2022 cuente con uno, de igual manera siguiendo con la currícula. Yo todo lo que he dictado en el 2019 tanto en Lima y Arequipa, en Perú como en Loja, en Ecuador, ha sido lo correspondiente al nivel uno.

Existen tres niveles. Primer nivel consiste en conocer los principios del neo futurismo, el segundo corresponde a desarrollar estilos dentro del estilo del neo futurismo y el tercero ya es laboratorio enfocado en la creación de formatos.

5. La obra UIV ha resonado mucho en este último tiempo: ¿Cómo fue la conformación del elenco en el país? ¿Cuándo fue su primera temporada y las siguientes? ¿Cómo has visto la evolución entre la primera temporada a la última? ¿Cuáles han sido los factores determinantes para este crecimiento?

Honestamente en esa época fue principalmente por impulso con quienes quería trabajar y quienes creía que podrían captar la idea más rápido. De todas maneras pensaba acá

hay una combinación entre improvisadores, actores, directores y escritores amigos que van a funcionar. Y bueno funcionó.

Comenzamos presentándonos en la Casa Amaru en febrero del 2018 y de ahí tuvimos muchas más funciones casi sin parar. Cuando pasamos al Cine Olaya fue masivo, agotamos y extendimos funciones, incluso ampliamos aforo. Luego nos presentamos en el FAE 2019. En la Plazuela de las Artes. Seguido tuvimos temporada en el Teatro Julieta. Estuvimos en Sala de Parto que fueron *Grandes éxitos*. Después viajé a Loja, Ecuador, en seguida a Arequipa donde también se hicieron funciones solo que otro elenco y ahora último hicimos función por con el elenco en Teatro La Plaza que fue *Especial de Navidad*. En Lima en total tuvimos como siete eventos. Entre únicas funciones y temporadas.

Yo creo hemos encontrado una buena manera de trabajar, adaptada a quienes somos nosotros. Seguimos tomando más riesgos, también he notado que seguimos repitiendo algunas fórmulas también. Lo genial de cómo ha evolucionado es darnos cuenta de que sí podemos seguir creando. Nosotros cambiamos y nuestro trabajo cambia con nosotros. Por ejemplo, antes yo era un poco más estricto en regirme a la enseñanza que llevé en Londres porque esas eran mis herramientas al haber llegado acá, pero poco a poco Lima ha ido evolucionando en su propio show, por tanto, yo también he ido cambiando mi manera de dirigir y de aceptar algunas cosas que en Londres no me aceptan a mí, pero es por darme cuenta de que bueno Aquí se trabaja así, hay que cambiar la manera de trabajar.

Hay una manera más colaborativa aquí, en Londres y Nueva York es un poco más individual el trabajo, también por la trayectoria que tiene el show. Por ejemplo, en Nueva York hay personas que audiciona 5 veces, 5 años para entrar a la compañía y una vez que entran la luchan fuerte en el trabajo allí. Aquí es un poco más laxo, en general toda la industria es mucho más laxa. Entonces cómo adaptar esa manera de trabajo aquí y hacerla brillar también por lo que es.

Algo que como elenco hemos notado nos hace muy bien es tener un ensayo extra - que no sucede ni en Londres ni en Nueva York – para relajarnos y charlar, compartiendo ideas para las creaciones de la obras, en un ambiente más informal.

Noción de Escucha

6. ¿Cómo percibes que se manifiesta el trabajo de la escucha tanto en el proceso de creación como en el montaje? ¿Con relación al trabajo con uno mismo, con el compañero y con el público? A raíz de tantas experiencias en el formato del *Intento Valiente*.

Hay una escucha del mundo del alrededor, para que sea relevante en el *Intento Valiente* tienes que escuchar que está pasando al costado, qué hay en el imaginario de la gente, qué se escucha para escribir. Luego está la escucha uno a uno en escena, entre nosotros y una escucha de uno mismo claramente. Yo creo es una escucha del mundo exterior, al mundo interior de la obra y al mundo de cada uno. Donde cada aspecto del desarrollo de la escucha se puede relacionar con las tres etapas de hacer el show que es escribir, dirigir y actuar. Cuando escribes escuchas al mundo exterior para ponerlo en el papel, cuando diriges escuchas a los otros compañeros para ver cómo generar verdad entre nosotros y cuando actúas te escuchas a ti para saber cómo te encuentras, en relación a lo que pasa alrededor. La escucha es lo principal, tú no eres tú de verdad si no estás en el lugar donde estás, al costado de las personas de las que estás. Una escucha global.

La escucha en otro tipo de teatro y en el formato del neo futurismo

7. ¿Encuentras una diferencia entre tu escucha en las obras de teatro en las que se encarna un personaje, se sigue una trama aristotélica y se tiene presente a la cuarta pared en comparación con tu escucha en el montaje de *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en 1 hora*?

Yo creo es una herramienta genérica. En el teatro convencional lo que uno hace es jugar un juego con otras reglas. Está jugando en circunstancias imaginarias. Y es la mayor diferencia que noto en el desarrollo en este tipo de teatro. Que tengo que crear una relación con alguien que en la vida real no es verdadera, crear un deseo que no es un deseo verdadero. En mi proceso de trabajo me invento que necesito algo, que no necesito como persona. Por ejemplo en una obra en la que recientemente me tocó interpretar un personaje yo jugaba a que necesitaba algo, poniéndole peso a esa acción que no tiene en la vida real. Esa creación ficticia de necesidad no la tiene el neo futurismo, pero eso no significa que la ejecución de mi acción no tenga la misma verdad, porque en mi estilo de trabajo en ningún momento dejo de ser Sergio. Para mí el personaje está en la mente del público, el público ve en las personas que están en escena una relación de personajes porque eso lo dicen los actores con sus palabras y lo dice la obra; sin embargo, yo simplemente estoy jugando una acción con un texto inventando, generando una necesidad que no existe, pero yo soy yo y mi compañero en escena es mi compañero en escena. En ningún momento me creo que soy tal personaje pero sí mi cuerpo por esa generación de necesidad que pasa por estados que yo estoy produciendo conscientemente y que luego los dejo ir, que ocurren y sí existe una necesidad que yo considero real. Y para esto la imaginación puede ser verdad, se juntan estas realidades para generar ficción, verdad, teatro.

En ese sentido la escucha se puede desarrollar, desde este modo de trabajo, en estas tres relaciones: con uno mismo, con el compañero y con la audiencia, conjuntamente, en los distintos estilos teatrales en los que claramente se juegan los diversos códigos teatrales de manera particular. Pero definitivamente se da.

Conclusión

8. ¿Cuál fue el aporte del neo futurismo en tu carrera como actor/director de teatro?

El ser yo mismo, desde un aspecto personal pero que rebota mucho en el trabajo que es que «yo soy suficiente», utilizar tu mundo interior para crear dramaturgia también es empoderador, desde la creación de material, de contenido. Y como *performer*, el neo futurismo me dado como calma, sabiendo que no tengo que inventarme nada y poder aplicar eso al teatro convencional ha sido muy importante también. De poder decir ya en el neo futurismo funciona peor también en la representatividad, el ser yo mismo, decir las palabras que están escritas en el texto peor «ser yo mismo», enfrentando un personaje desde mí mismo, yo voy a ser el personaje, no hay una manera de hacer el personaje, es mí manera porque es mi cuerpo. Permitirme cambiar, ser honesto conmigo mismo y si en algún momento no funciona lo que he pretendido hacer no hacerlo, porque habrá otra manera de hacerlo. En cuestión personal, también la confianza en uno mismo.

ENTREVISTADO 3

Nombre Completo: Oscar Meza.

Fecha: Jueves 30 de enero del 2020.

Preguntas Genéricas

1. ¿En qué rubro o rubros del teatro te desempeñas? ¿En qué lugar o lugares te formaste como actor? ¿Qué métodos de trabajo primaban en tu formación? (Trabajo a partir de Stanislavski, Grotowski, Barba, Brecht, Meisner, Meyerhold, Lecoq, etc)

Principalmente solo como actor. En el colegio estudié con Paco Solis, quien encendió mi curiosidad por el teatro y luego mi primer maestro y el que me abrió las puertas al mundo profesional fue David Carrillo quien me enseñó desde lo más básicos, las herramientas que yo tenía a la mano para trabajar profesionalmente como actor. Me formé con su enseñanza en la que trabaja con Stanislavski. Mi formación ha sido muy clásica, de mucho trabajo de texto. Estudié también con Roberto Ángeles y Alberto Ísola.

Cada uno me dio un aporte en específico. David me trajo la teoría de manera muy detallada y a sus alumnos los va llevando de la mano para aprendan muy bien cómo funcionan las herramientas. Roberto aporta autoconocimiento, es decir, él te deja muy libre para que el actor aprenda a resolver, aprenda a sacar adelante una obra casi sin la necesidad de un director, no porque no se necesite a uno sino que estás preparado para sacar a flote algo y hace que sus alumnos lo logren dejándolos trabajar y dejándolos que ellos mismo tomen conciencia de cuál es su propio método de aprendizaje, cuál es su forma de hallar el personaje, cuál es su forma de ensayar, cuál es su forma de abordar artísticamente la obra, que cada quien se conozca a sí mismo. Además te hace entrenar mucho, actúas absolutamente todos los días. Y Alberto es un universo de estímulos creativos, el viene a corregir detalles a profundizar, es como estar jugando profesionalmente y tener un entrenador al lado que te da

notas muy detalladas de tu desarrollo, es muy técnico y a la vez muy estimulante porque te trae imágenes, poemas, formas, libertad para probar. Finalmente alguien con quien entrené por 6 meses en un proyecto de teatro fue Fernando Castro donde el trabajo era partir de improvisaciones con el cuerpo, tuvimos un laboratorio de 2 meses entrenando el cuerpo, explorando y Fernando desde afuera guiándonos como una especie de Chamán y haciendo que esas exploraciones de cuerpo terminaran liberando texto y creando escenas puntuales, él iba creando los escenarios y todo esto a partir de las herramientas de Lecoq.

Experiencia en el neo futurismo desarrollado en la obra *Un Intento Valiente de Representar 30 obras en 1 Hora*

• Proceso

2. ¿Cómo fue tu experiencia en el proceso de entender los conceptos del neo futurismo y en la creación de las obras? Entre la primera experiencia y en el trascurso de ellas en los distintos espacios en los que se presentaron.

Tuvimos un taller en el 2018 para aprender cual era la dinámica. Fue muy extraño al principio porque creo que no lo captamos tan rápido o al menos yo no, pero creo que al principio incluso pudo haber sido un poco incómodo curiosamente porque había muchas reglas que cumplir. Conocimos las reglas y entrenamos hasta que encontramos un lugar donde nosotros nos empezamos a sentir cómodos. Tuvimos esas sesiones de taller con Sergio Maggiolo quien trajo la corriente al país. Nosotros empezamos a hacer pruebas, a presentar obras que muchas eran un fracaso absoluto. Muchas veces era describir que no presentábamos, muchas veces salían cosas que considerábamos interesantes y muchas veces no tanto o este juego que estás planteando sirve pero se podría cambiar el contenido. Creo que sin querer ese taller permitió ir determinando cuál iba a ser la dinámica grupal que es la que hacemos hasta ahora, alguien presenta una obra y la compartimos para ir afinándolas. En estas clases nos íbamos dando cuenta, sobre todo por las intervenciones de Sergio quien nos

hacía las sugerencias en la mayoría de los casos, que así iba a funcionar el equipo. Sergio empezó a trabajar ya desde la clases, digamos como una curaduría del proyecto, es decir, él mismo iba a diciendo hacia dónde podía girar el sentido de algunas obras en pos de un proyecto que finalmente fuera crítico, irreverente, que tocara temas de actualidad y que no fuera necesariamente tan clásico, que no todo el tiempo todo tuviera sentido. Y te digo curaduría porque Sergio estaba apuntando hacia ese lado por eso nos daba determinados *feedbacks* para que las obras vayan en ese sentido.

• Resultado

3. ¿Cómo fue tu experiencia realizando el formato de *Representar 30 obras en 1 hora*?

Entre la primera experiencia y en el transcurso de ellas en los distintos espacios en los que se presentaron.

Para mí la primera vez fue muy difícil porque me costaba mucho liberarme de lo aristotélico, de mis propias estructuras clásicas. El empezar a escribir cuando yo lo había hecho muy poquitas veces. Sin embargo, fue muy divertido hacerlo, en ese caso mi rol como *performer* era muy placentero porque yo escuchaba tu idea y desde el escenario proponía algo, que era una propuesta que tenía que ver con lo que pasaba en los 5 o 10 minutos que teníamos de ensayo por obra. Alguien escribía algo, se aprobaba, se votaba y pasábamos a ensayarla y el ensayo era brevísimo, te decían dónde tenías que ponerte, lo que te tenías que aprender y cada quien por su cuenta lo hacía. En ese momento es que surgen muchas propuestas, cada quien propone si puede utilizar tal o cual cosa, si puede poner en la escena esto o lo otro. Esa parte para mí fue más entretenida y disfruté muchísimo el proceso de plasmarlo todo.

Y la primera experiencia fue muy positiva a pesar de todo, y fue como un gran descubrimiento de lo que teníamos al frente, teníamos algo que en potencia podía y puede ser

maravilloso. Esa primera temporada nos dimos cuenta de que mientras más jugamos, mientras más irreverente, o absurdo, o crudo, o desnudo, o simple y complejamente verdadero más éxito tiene, mejor respuesta del público, más incomodidad, más risas, o más dolor o más silencios, lo que sea pero respuestas contundentes y que viajan de extremo a extremo. Entonces para todos, supongo que Sergio ya lo sabía pero para el resto, fue confirmar que el proyecto tiene una potencia muy grande. Fue revelador, liberándonos para nuestras siguientes temporadas para ir más allá. Yo he estado en absolutamente todas las funciones salvo la última. He visto el proyecto evolucionar al cien por ciento.

Para mí ha sido un proceso cada vez más placentero, cada vez me siento más cómodo para crear y aportar, me considero una persona lenta en sus procesos por múltiples razones. Por perfeccionista, por ansioso, por nervios, por miedo al error, etc y con el tiempo me ido sintiendo más cómodo y me he ido liberando de que el error es malo, me he metido más a crear. Es muy entretenido proponer nuevas obras, creo que nos ha entrenado esto a tener un ojo creativo sobre lo que sucede, creo los del elenco leemos la coyuntura con un lente especialmente creativo, puede ser cómico, trágico y estamos buscándole capas todo el tiempo, capas distintas, buscando el juego, símbolos. Me parece interesante que desde ese momento hasta ahora estamos tratando siempre de absorber esa información para trasladarlo a un nuevo lenguaje, hacer algo valioso. Eso hace por ejemplo que cuando llegamos y ha pasado algo, algún hecho concreto en la política, llegamos con un chiste o con una denuncia o con algo, con una lectura ya particular; eso me parece entretenido. Nos mantiene en actividad y hace que en los procesos de cambiar las obras, reponer una nueva, estamos atentos a los detalles con el otro también; ahí es cuando más se nota el equipo, el trabajo en equipo.

Noción de Escucha

4. ¿Cómo percibes que se manifiesta el trabajo de la escucha tanto en el proceso de creación como en el montaje? ¿Con relación al trabajo con uno mismo, con el compañero y con el público? A raíz de tantas experiencias en el formato del Intento Valiente.

Creo que es como más que nunca un trabajo en el presente, creo que donde más fuerte he sentido que estoy todo el tiempo en el presente que no me estoy adelantando. En el teatro más convencional a veces nos pasa que hay una estructura y sabemos lo que viene y queremos llegar a tal lugar o queremos graficar tal cosa, queremos que el público entienda tal cosa y perdemos más bien verdad, escucha, nuestra cabeza se va para otro lado y nuestro cuerpo en consecuencia también. Aquí la naturaleza del proyecto exige que estés todo el tiempo ahí, desde el momento en el que hacemos el *pitching*, esta rueda en la que proponemos obras y estamos tratando de descifrar qué es lo que tú quieres decir para tratar de ayudarte a que lo comuniques de la mejor manera con las herramientas que tenemos. De pronto tú tienes una idea y yo te digo – “Yo tengo tal cosa que te puede servir, tengo este elemento o tengo esta idea ¿Te ayuda, te sirve?”, sino es no está bien, sin embargo estamos en constante comunicación ya desde ahí estamos todo el tiempo en escucha.

Igual en el escenario previo a la función estamos en escucha porque es un montaje particular, la gente llega sobre la hora. Por ejemplo en la última temporada yo tenía función hasta las 10 y 50 pm en otro lado, y la función del *Intento Valiente* en teoría debería empezar a las 11pm, a las 11 y 10 pm a más tardar, yo llegaba y se daba tercera llamada. Entonces hay escucha, en el sentido en el que hay un compañero que está contra el tiempo y las circunstancias que se generan a raíz de ello, estamos todo el tiempo muy atentos. Eso hace que también ya una vez empezada la función estamos atentos, por ejemplo tal compañero se ha

reincorporado al proyecto después de mucho tiempo, no se acuerda, en el caso de Fernando Castro, hace tiempo que no está y de pronto podría haberse olvidado de que tiene que decir el número de la obra en voz alta y que el técnico tiene que escuchar para que pueda poner tal pista para comenzar tal obra, otro compañero del elenco que tal vez no se da cuenta que está siendo demasiado estridente, de pronto alguien se está dejando llevar por la adrenalina del momento.

Estamos todo el tiempo pasándonos la voz, igual con el público, hacemos una obra y por ejemplo notamos que el sonido está muy alto y más que incomodar puede que no se esté entendiendo lo que estamos diciendo y se haya cortado un canal de comunicación, estar atentos a eso, a todo, y cómo convences al público cuando se ha planteado que participe en determinada obra. Ahí hay cien por ciento escucha, el público está incómodo, está reaccionando bien, le parece gracioso o está incrédulo. Hay mucha energía, desde siempre estar ahí, esperando, escuchando, prestando atención. Como si escuchar fuera estar dispuesto a entender lo que me están dando, a traducirlo, a aceptarlo y a partir de eso dar algo. Recibir lo que sea que me den y transformar mi acción acorde a lo que recibo. Es como estar un poco en estado de alerta todo el tiempo, pero tratando de quitarle a esa alerta demasiada energía, estar atentos pero estar tranquilos.

Conclusión

5. ¿Cuál fue el aporte del neo futurismo en tu carrera como actor de teatro?

En cuestiones prácticas sería no pensar mucho y resolver rápido. Luego me ha dado la confianza para desarrollarme como autor, no creo de obras largas pero en todo caso mi búsqueda teatral va ahora hacia emprender algún proyecto personal, como realizar un unipersonal; por ejemplo, tengo algunos temas flotando hace bastante tiempo y este proyecto es importante en la medida en que puedo probar algunas cosas y puedo darme cuenta de que

soy capaz de escribir algo contundente de lo que estoy sintiendo y quiero exponer en el escenario. Y lo más importante es que me hace entender y es algo que se agradece mucho tener diferentes herramientas y estar preparado no solo para actuar sino crear, escribir, corregir, para encontrarle más capas de sentido a las cosas, ser plástico. Es una explosión de estímulos que yo me llevo a mis experiencias personales, como ahora cuando voy a ensayar quiero probar más cosas, quiero traer más elementos o en todo caso los pienso si quiera, o hago más asociaciones con personajes o situaciones, es como si mi universo sensible se hubiera expandido.

Estoy pensando todo el tiempo en formas de crear significado, buscando lo abstracto también, por ejemplo tengo un texto que me da información concreta sobre el personaje, sé cómo es, pero me pregunto dónde está el desorden, la incoherencia que es cien por ciento intuición, probar. Y eso es parte del ejercicio del *Intento Valiente*, escribir sin pensar, proponer, te quita barrera de pensamientos, dudas. Esto me ayuda a despejar, a hacer sin juzgar, si no funciona no funciona.